



ATENE E ROMA

Rassegna dell'Associazione Italiana di Cultura Classica



ATENE E ROMA

Rassegna dell'Associazione Italiana di Cultura Classica

Direttore

SALVATORE CERASUOLO

Comitato Scientifico: Giovanni Benedetto, Luciano Canfora, Mario Capasso, Maria Luisa Chirico
Massimo Fusillo, Louis Godart, Gianfranco Maddoli, Giulio Massimilla, Giancarlo Mazzoli
Angelo Russi, Giovanni Salanitro, Renzo Tosi, Mauro Tulli, Markus Asper
Montserrat Jufresa, Francisco García Jurado, Laurent Pernot, Ulrich Schmitzer

Redazione: Serena Cannavale (Caporedattore), Carmela Capaldi, Gennaro Celato
Nataschia Pellé, Renato Uglione

Nuova Serie Seconda, Anno XIII - Fascicolo 3-4, 2019

SOMMARIO

SALVATORE QUASIMODO E I CLASSICI

MARIO CAPASSO, <i>Tradurre, mediare, perdere, tradire</i>	Pag. 223
GIORGIO FORNI, <i>Quasimodo e l'idea del classico</i>	« 247
ELVIRA M. GHIRLANDA, <i>La vergine del mare:</i> <i>mitopoiesi e metamorfosi nel giovane Quasimodo</i>	« 261
ANDREA RODIGHIERO, « <i>La natura dell'anima</i> »: <i>l'Omero di Salvatore Quasimodo</i>	« 276
MARIA CANNATÀ FERA, <i>Tra Siracusa e Vicenza. Quasimodo critico del teatro greco</i>	« 303
MARIA ANTONIETTA BARBÀRA, <i>Quasimodo e il Vangelo di Giovanni.</i> <i>Problemi e suggestioni</i>	« 318
ANITA DI STEFANO, <i>Salvatore Quasimodo e il progetto dell'antologia di autori latini</i>	« 337
CATERINA MALTA, <i>L'impresa del Pascoli latino:</i> <i>Valgimigli, Quasimodo e la questione dei modi del tradurre</i>	« 364
ROCCO SCHEMBRA, <i>Lucifero di Cagliari e la cultura classica.</i> <i>Il caso di Lucif. Non parc. XXV 22-25 Diercks</i>	« 394
BIANCA FERRARA, <i>Il simposio alla greca raccontato</i> <i>nelle immagini dipinte su un vaso dalla Cuma sannitica</i>	« 406
ISABELLA D'AURIA, <i>La violenza nella letteratura martiriale cristiana dei secoli III-V</i>	« 429

PER LUIGI LEHNUS

GIUSEPPE LOZZA, <i>L. Lehnus, Maasiana & Callimachea,</i> <i>Ledizioni, Milano 2016, pp. 475</i>	« 446
GIOVANNI BENEDETTO, <i>Uno sguardo attraverso Maasiana & Callimachea</i>	« 450

CONFERENZE

GENNARO TEDESCHI, <i>Menandro e la Nea:</i> <i>la mutata sensibilità e l'interpretazione esistenziale della nuova epoca</i>	« 468
SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE	« 482
CRONACHE	« 497
INDICE DELL'ANNATA	« 531
NORME PER I COLLABORATORI	« 533

AMMINISTRAZIONE Pensa MultiMedia s.r.l. - Via A.M. Caprioli, 8 - 73100 Lecce - tel. 0832-230435
Distribuzione: Edipress s.r.l. - Tel. 0832.230435 - 331.8852907, e-mail redazione@edipressrl.it
Per abbonamenti: Edipress s.r.l. - Tel. 0832.230435 - 331.8852907, e-mail abbonamenti@edipressrl.it

MARIO CAPASSO

TRADURRE, MEDIARE, PERDERE, TRADIRE

ABSTRACT

The article examines some important moments in the history of translation and the debate that has developed during the last centuries on the legitimacy and possibilities of translation.

Vorrei permettermi di introdurre i lavori di questo Congresso dedicato alla figura e all'opera di Salvatore Quasimodo, eccellente poeta e eccellente traduttore di poeti¹, con qualche considerazione sulla traduzione e su alcune delle riflessioni che essa ha indotto in relazione alle sue problematiche. La storia dell'umanità è stata o, per meglio dire, è anche una storia di traduzioni. Si traduce il proprio pensiero per comunicarlo o magari per imporlo agli altri; si traduce il pensiero degli altri per conoscerlo e magari utilizzarlo o anche per prenderne le distanze. Chi traduce si immedesima in colui di cui sta traducendo un testo e in colui che leggerà quella traduzione; perciò la storia delle traduzioni è una storia dinamica, una storia di tensioni.

I Greci si preoccupavano molto poco di imparare le lingue straniere; del resto essi indicavano coloro che non parlavano la loro lingua col termine onomatopeico βάρβαροι, che valeva più o meno «balbuzienti», una circostanza che conferma, in ultima analisi, la loro visione ellenocentrica; non così i Romani, che, almeno quelli di un certo livello culturale, si limitavano ad imparare il greco. Gli uni e gli altri sostanzialmente si muovevano in una situazione di monolinguisimo, cosa che dovette rendere necessario il ricorso a traduzioni rigidamente letterali. Emblematica la testimonianza di Ovidio, che, esiliato a Tomi sul mar Nero, più volte si lamenta di non essere compreso e di dovere farsi

¹ Su Quasimodo traduttore in particolare dell'*Antologia Palatina* cf. adesso E. VILLANOVA, «*Nell'ombra del poeta*». *Quasimodo traduttore dell'Antologia Palatina*, Roma 2018.

capire a gesti (*Tristia* V 10, 36-38) e di avere l'impressione di avere dimenticato il latino, avendo imparato il getico e il sarmatico (*ibid.* V 12, 57 s.)².

I Greci indicavano l'operazione del tradurre col verbo ἐρμηνεύειν, che significa propriamente «interpretare», sottolineando dunque il fatto che alla base della traduzione è sempre una interpretazione, una sfumatura che si coglie anche nell'altro verbo con cui designavano il tradurre: μεταφράζειν, che vale anche «parafrasare». I Latini usavano i verbi *verto* e *traduco*, che danno all'operazione il senso primario del “volgere”, del “trasportare” da una lingua ad un'altra. Il III a.C. è il secolo nel corso del quale nascono e si realizzano i grandi progetti di traduzione di testi letterari. All'origine della storia delle traduzioni è certamente la più antica versione in greco del testo ebraico (ed aramaico) dell'*Antico Testamento*, che fu curata ad Alessandria di Egitto a partire dalla I metà di quel III sec. a.C. e si concluse con la redazione direttamente in greco di alcuni libri nel I sec. d.C. È, questa, la celebre versione detta dei *Settanta*, dal numero dei traduttori impegnati nell'impresa, che per la verità oscilla tra 70 e 72. Le fonti antiche, tra cui la *Lettera di Aristeo a Filocrate*, testo pseudoepigrafico risalente al II o al I sec. a.C., e la rielaborazione della stessa lettera contenuta nel cap. 12 delle *Antiquitates Iudaicae* di Flavio Giuseppe, attribuiscono il progetto della traduzione al re Tolemeo Filadelfo (285-247 a.C.), che con esso avrebbe voluto conoscere i testi sacri venerati dalle colonie ebraiche di Alessandria oppure arricchire il patrimonio librario della Biblioteca. Oggi si ritiene che la traduzione nacque dall'esigenza di mettere a disposizione testi greci a una parte della popolazione che era ebraica e viveva in un paese dove si parlava greco e evidentemente non si comprendeva più l'ebraico. Secondo alcuni le versione dei *Settanta* sarebbe servita ad inserire nel sistema giudiziario tolemaico la Legge ebraica tradotta in greco per Ebrei che parlavano greco³.

Di là da quelle che possono essere state le motivazioni di fondo, la versione dei *Settanta* fu una grandiosa opera di mediazione culturale, opera di più traduttori che rivelarono una sensibilità diversa nella com-

² G.C. LEPSCHY, *Traduzione*, in *Encicl. Einaudi*, 14, Torino 1981, pp. 446-459: p. 451, al quale rimando per altre testimonianze sulla traduzione nel mondo antico.

³ Sulla traduzione dei *Settanta* cf. almeno A. PASSONI DELL'ACQUA, *Versioni antiche e moderne della Bibbia*, in R. FABRIS et alii (a cura di), *Introduzione generale alla Bibbia*, Torino 1994, pp. 347-350.

prensione del testo ebraico, nella maggiore o minore fedeltà nella sua trasposizione in greco, nella scelta della parola greca corrispondente a quella ebraica. Un solo esempio⁴: nel libro di Isaia c'è l'espressione Jahvè Šebā'ōt, vale a dire «Dio delle schiere»; il traduttore greco tralascia di tradurre Šebā'ōt e trascrive Sabaoth, parola che poi passa nella liturgia e che troviamo anche in Dante (*Par.* VII 1). Nei *Salmi*, invece, la parola è tradotta τῶν δυναμένων, vale a dire «degli eserciti»; nei Profeti minori l'espressione è tradotta παντοκράτωρ, vale a dire «onnipotente».

La *Settanta* fu poi adottata dai Cristiani. Successivamente si ebbero altre traduzioni in greco, variamente orientate (di Simmaco, piuttosto libera, di Teodoziona, di ispirazione cristiana, di Aquila, alquanto letterale); basandosi su di esse e su versioni latine per lo più fondate sulla *Settanta*, tra il 390 e il 404 Girolamo⁵ curò una nuova traduzione latina dell'*Antico Testamento*, che fra il VI e il IX secolo, insieme con la sua revisione dei *Vangeli* e col resto del *Nuovo Testamento* rivisto da altri, costituì la *Vulgata*, vale a dire la traduzione latina del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, che nel 1546 il Concilio di Trento dichiarò l'unica autentica tra quelle latine, decretando che se ne pubblicasse un'edizione ufficiale, chiamata poi Clementina, perché conclusa sotto il pontificato di Clemente VIII nel 1592. La versione di Girolamo, definito principe e patrono dei traduttori⁶, tra quelle latine è certamente la più fedele: egli non di rado ricorre al testo ebraico per risolvere divergenze tra le traduzioni greche e tra queste e quelle latine; in più modifica il testo originale per chiarire dei passi e risolvere delle difficoltà. Soprattutto, egli usa non il latino aulico, letterario, che pure conosce alla perfezione, bensì quello di impostazione volgare, che considera più adatto per farsi comprendere dalla gente comune: in generale egli «contrappone alla libertà della traduzione il letteralismo che deve valere per i testi sacri»⁷.

In Occidente nel corso del medesimo III sec. a.C. ci fu la traduzione in latino dell'*Odissea* di Omero, operazione di mediazione culturale non meno importante, dovuta a Livio Andronico, lo schiavo letterato tarantino, che fece conoscere ai Romani il genere epico. La scelta di tradurre l'*Odissea* e non l'*Iliade* fu dovuta, come è universalmente ammesso, al desiderio di divulgare le vicende del *pater familias* che

⁴ Tratto da A. VACCARI, *Settanta*, in *Enc. Ital.* 1936, p. 535.

⁵ Sulla traduzione di Girolamo cf. G.C. LEPSCHY, *art. cit.*, p. 449 s.

⁶ *Ivi*, p. 450.

⁷ *Ibid.*

durante la sua assenza porta la sua casa alla rovina e, tornato, la ricostruisce, vicende molto più gradite ai Romani rispetto a quelle dell'*Iliade*, il poema della distruzione dei Troiani, considerati loro progenitori.

È stato giustamente osservato che l'attività di maestro di Livio Andronico (*grammaticus*) rappresentò per lui uno stimolo per il suo lavoro di traduzione⁸. Non a caso la sua versione dell'*Odissea* fu utilizzata in ambito scolastico fino all'età augustea, come apprendiamo da Orazio, che nelle *Epistole* (II 1, 69-78) ricorda con terrore quando il suo manesco maestro beneventano Orbilio gli imponeva di impararla a memoria a suon di sferze. La versione di Livio è emblematica delle difficoltà che già allora comportava il tradurre un poeta. Egli scelse non l'esametro, bensì il saturnio, una scelta che, insieme con quella di rendere i termini e i nomi greci di carattere religioso in quelli corrispondenti latini, conferiva alla sua versione «una veneranda patina di latino»⁹, che comunque, per così dire, indebolisce lo spirito greco che anima i versi dell'originale. Parte del I verso del poema Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον è resa, come è noto, con *Virum mihi, Camena, insece versutum* (fr. 1 Morel, 1 Traglia, 1 Mariotti, I Flores). La Musa, dea greca del canto epico, è sostituita dalla latina Camena, che, connessa con il termine *carmen*, era la dea protettrice dei poeti e degli indovini. Livio conserva, a parte un'inversione, lo stesso ordine delle parole dell'originale, compreso lo stacco tra i due accusativi «in contrasto con le consuetudini del latino del tempo»¹⁰. Il verbo *insece* è un arcaismo che contribuisce a rendere lo stesso tono aulico dell'originale¹¹: un atteggiamento di fedeltà giustificabile, secondo Aricò¹², col fatto che siamo proprio all'inizio del poema; secondo Mariotti¹³ Livio intendeva sottolineare programmaticamente la sua fedeltà al modello e dimostrare al contempo «la possibilità e il tono della sua nuova 'maniera' di poetare»; fedeltà che però viene meno

⁸ Cf. G. ARICÒ, *Dalla Prima alla Seconda Guerra Punica*, in I. LANA – E.V. MALTESE (a cura di), *Storia della Civiltà letteraria greca e latina*, II: *Dall'Ellenismo all'età di Traiano*, Torino 1998, p. 271. Sulla traduzione di Livio e sulle sue premesse storico-culturali cf. S. MARIOTTI, *Livio Andronico e la traduzione artistica*, Urbino 1986, sp. pp. 14-26.

⁹ Così E. PARATORE, *Storia della letteratura latina*, Firenze 1950, rist. 1991, p. 23.

¹⁰ Così G. ARICÒ, *art. cit.*, p. 275.

¹¹ Secondo S. MARIOTTI, *op. cit.*, p. 28, Livio usa la voce arcaica *insece*, perché Omero usa ἔννεπε, parola esclusivamente epica, dattilica come *insece* e dal suono simile.

¹² G. ARICÒ, *art. cit.*, p. 275.

¹³ S. MARIOTTI, *op. cit.*, p. 27.

nel corso dell'opera, come mostra il fr. 3 Morel (3 Traglia, 20 Mariotti, 3 Flores), dove Livio traduce il v. 64 del I libro, nel quale Zeus si rivolge così ad Atene: τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων, «Figlia mia quale parola ti sfuggì dalla chiostra dei denti?»: Livio non avrebbe potuto utilizzare l'immagine omerica della «chiostra dei denti», per cui traduce *mea puera quid verbi ex tuo ore supra fugit?*, soluzione più semplice, ma certo più banale, che perde qualcosa rispetto all'originale. Al v. 297 del V libro il testo greco recita: καὶ τότε Ὀδυσσεύς λυτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ, «Allora si sciolsero a Odisseo le ginocchia e il cuore». Anche in questo caso l'immagine dello sciogliersi delle ginocchia e del cuore era difficile da rendere in latino, per cui Livio traduce: *igitur demum Ulixi cor frixit prae pavore* (fr. 16 Morel, 15 Traglia, 30 Mariotti, 15 Flores), «Alla fine dunque a Ulisse il cuore si raggelò per la paura», una traduzione non proprio letterale, ma solo apparentemente banale, perché, come rilevato da Aricò¹⁴, essa dà vita ad «un nuovo effetto di interiorizzazione», sottolineato dall'insistito suono delle gutturali¹⁵. «Livio Andronico – scrive Mariotti¹⁶ – fu l'inventore della traduzione 'letteraria'. Tradusse un esemplare poetico secondo la sua educata sensibilità, capace di scoprire e di rinvigorire le attitudini artistiche presenti nell'ambiente latino, ma, grammatico com'era, si preoccupò di seguire con fedeltà sostanziale le tracce del proprio modello. Egli è insomma il precursore lontano delle traduzioni omeriche del Monti e del Pindemonte: traduzioni 'neoclassiche' queste, come quella di Andronico era traduzione di spirito 'antimacheo'. Se egli non fu vincolato all'originale da un obbligo di fedeltà pari a quello dei traduttori-letterati moderni, ciò dipende dal fatto che la nostra educazione filologica e la nostra religione del documento lasciano a questi un campo più ristretto per manifestare la loro perizia ed originalità stilistica». L'interpretazione della versione di Mariotti è stata contestata da Flores¹⁷, per il quale parlare di una traduzione integrale dell'originale omerico, destinata ad un pubblico che ne avrebbe apprezzato il valore artistico trova contrasto nello scarso livello di acculturazione della società latina del tempo di Livio, per cui è

¹⁴ G. ARICÒ, *art. cit.*, p. 275.

¹⁵ S. MARIOTTI, *op. cit.*, p. 32, parla in proposito di «inclinazione alessandrina per la 'variazione' letteraria di un tema determinato».

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ E. FLORES, *Liui Andronici Oduisia*. Introduzione, edizione critica e versione italiana, Napoli 2011, pp. XII-XVI.

verosimile, per lo studioso, che il grammatico avesse tradotto solo una selezione di brani del poema omerico, prevedendo per essi una circolazione orale, come mostrano sia la scelta del saturnio, vale a dire del tradizionale canale orale di forme dell'epos indigeno, sia la notevole latinizzazione della lingua adoperata, quasi del tutto priva di grecismi nel lessico ed intessuta di onomastica. Per Flores «Dietro a questa latinizzazione dominano le forme culturali, in senso antropologico e in senso storico, del mondo latino coevo, in altri termini le forme delle istituzioni linguistiche, religiose, giuridiche ecc. della lingua d'uso contemporanea e della tradizione, i processi mentali di una cultura latina, e non le trasposizioni meccaniche da quella greca».

Dunque la traduzione in Oriente e in Occidente, al suo nascere, si presenta già variamente problematica e questo perché è sempre un'operazione complessa, dovendo essa tendere a comunicare fedelmente il contenuto del testo che si traduce, conservandone la musicalità se si tratta di un testo poetico o l'atmosfera narrativa e i diversi livelli culturali se si tratta di un testo in prosa; emblematicamente, per limitarmi ad un solo esempio recente, D. Fausti ha intitolato la sua Premessa al Convegno da lei organizzato nel 2008 sul tema *Comunicare la cultura antica (Riflessione sulla traduzione di testi di medicina e filosofia), Sulle difficoltà del tradurre*¹⁸. La riflessione sui modi del tradurre, talora alquanto accesa, ha fatto sì che nel libro della storia delle traduzioni un capitolo fondamentale è quello relativo alla riflessione su come si debba o si possa tradurre¹⁹.

Molto recentemente M. Fumian nel numero 14, primavera del 2018, della rivista pubblicata on line «Tradurre. Pratiche teorie strumenti» ha opportunamente scritto²⁰ che «il traduttore, idealmente, è colui che siede là dove si incontrano l'antropologia, la filologia, e la poesia»; antropologia, nel senso che un testo letterario è un mondo in miniatura, un mondo sociale popolato da oggetti, luoghi, costumi e relazioni, le cui reti di significati il traduttore ha il compito di dipanare e decifrare; filologia, perché questo mondo è una costruzione di parole, un'impalcatura

¹⁸ Gli Atti in D. FAUSTI, *Comunicare la cultura antica*, «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line» 5.

¹⁹ Sul dibattito sulla traduzione cf. S. NICOSIA (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli 1991; K. KITZBLICHER – LUBIZ, N. MINDT, *Theorie der Übersetzung antiker Literatur seit 1800*, Berlin 2009.

²⁰ M. FUMIAN, *L'arte di ricostruire un mondo*, «Tradurre» 14, primavera 2018, <https://rivistatradurre.it> (consultato l'1 luglio 2018).

di fonemi, morfemi e sintassi «irripetibili», che il traduttore deve «smontare e rimontare»; poesia, perché le parole di un testo letterario portano con sé delle immagini e se un traduttore è fedele alle parole, ma è privo di slancio poetico, non è fedele alle immagini e consegnerà al lettore un testo in cui quest'ultimo avrà ben poco da vedere. «La libertà creativa, per il traduttore, deve essere [...] massima, ma solo se direttamente proporzionale al rigore con cui ha osservato e interpretato il mondo del suo autore».

Possiamo certamente essere d'accordo con queste considerazioni, ma metterei in prima posizione la filologia, dal momento che la porta di ingresso del mondo di un autore da tradurre è sempre la comprensione della sua lingua e del suo stile. Ma la filologia da sola non basta e non a caso talora ad essa non è stato riconosciuto il ruolo primario, che in qualche modo ha dovuto condividere con l'ispirazione poetica del traduttore. Ricordo le polemiche intercorse tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento tra classicisti e romantici sulla traduzione di Omero, soprattutto il contrasto che divise Vincenzo Monti (1754-1828) e Ugo Foscolo (1778-1827). Il Monti, uomo di grandissima cultura e profonda sensibilità poetica, ma non sufficientemente conoscitore della lingua greca, aveva pubblicato a Brescia tra il 1810 e 1811 i tre volumi della sua traduzione in endecasillabi sciolti dell'*Iliade*, sulla base di versioni italiane e latine e servendosi di consigli di diversi amici intellettuali, tra cui l'archeologo e umanista Ennio Quirino Visconti (1751-1818). Tra le traduzioni utilizzate era quella in prosa italiana di Melchiorre Cesarotti (1730-1808), apparsa a Padova in dieci volumi nel 1786-1794, molto letterale e finalizzata alla divulgazione di Omero e del suo mondo in tutti i suoi aspetti; ad essa il Cesarotti fece seguire un rifacimento del poema omerico in versi sciolti (in quattro volumi editi nel 1795), che egli considerava non una traduzione, ma una rigenerazione dell'*Iliade*, una riscrittura dell'opera così come, dopo tanti secoli, e cambiati i canoni poetici, l'avrebbe concepita nel Settecento lo stesso Omero. Questo rifacimento del Cesarotti fu aspramente criticato dagli intellettuali romantici, che vi scorgevano «una grave insensibilità storicistica e una conseguente distorsione interpretativa»²¹. Il Monti si

²¹ Così G. PATRIZI, *Melchiorre Cesarotti, Diz. Biogr. Ital.* 24, Roma 1980, p. 226. Sulle traduzioni di Cesarotti cf. G. BARBARISI, *La cultura neoclassica*, in *Storia letteraria dell'Italia*, Nuova ediz. a cura di A. BALDUINO, *L'Ottocento*, I, Padova, pp. 121-161; M. MARI, *Le tre*

basò anche sulla versione in prosa latina di Samuel Clarke²². Era convinto che la traduzione di un poeta non richiede necessariamente la conoscenza della lingua originale; a suo avviso attaccarsi alle singole parole del testo da tradurre è immiserire quel testo; bisogna rendere nella propria lingua il sentimento che anima l'autore antico, senza affaticarsi a renderne anche le forme: il modo migliore di tradurre è imitare, come fecero Virgilio, Orazio, Propertio che traducendo brani di Omero, Pindaro e Callimaco li avevano trasformati in qualcosa di loro²³. «Il testo omerico – ha scritto Izzi nel suo profilo del Monti –, trasportato armonicamente nell'alveo di una tradizione attenta al valore letterario e musicale della parola poetica, divenne l'*Iliade* del Monti, riconosciuto punto d'arrivo non solo dell'opera del poeta ma del gusto e della cultura del neoclassicismo»²⁴. Inevitabile la polemica col Foscolo, profondo conoscitore del greco antico e sostenitore della massima fedeltà al testo da tradurre, da realizzare a suo dire²⁵ attraverso *immagini* (derivanti dalla conoscenza di «teologia», «arti» e «usi» dell'epoca omerica) *stile* (al quale concorrono «armonia», «moto» e «colorito delle parole») e *passione* (che deriva dalla natura del cuore del traduttore), «elementi d'ogni poesia» capaci di ricreare nell'animo del lettore moderno le stesse suggestioni provate da quello antico. Foscolo riuscì a tradurre solamente il primo libro dell'*Iliade*²⁶, traduzione che il poeta pubblicò nel 1807 insieme con quelle del medesimo libro del Cesarotti e del Monti, scelta ecdotica, in fondo, di per sé filologica. Il volume era dedicato al Monti, ma nella dedica Foscolo non dissimulava del tutto le perplessità sulla versione dell'amico, scrivendo²⁷: «Quand'io vi lessi la mia versione dell'*Iliade* voi mi recitaste la vostra, confessandomi di avere tradotto senza grammatica greca; ed io nell'udirli mi confermava nella sentenza di Socrate che l'intelletto altamente spirato dalle Muse è l'interprete d'Omero. Ma la

Iliadi di Melchiorre Cesarotti, «GSLI» 167 (1990), pp. 321-395; L. LEHNUS, *Incontri con la filologia del passato*, Bari 2012, pp. 116-119.

²² S. CLARKE, *Homeri Ilias Graece et Latine*, I-II, Londini 1729-1732, XV ediz. 1809.

²³ Cf. la lettera del Monti a Clementino Vannetti dell'8 luglio 1778, in V. MONTI, *Epistolario*, raccolto, ordinato e annotato da A. BERTOLDI, I, Firenze 1928, p. 118 s., su cui v. D. FAUSTI, *Le difficoltà del tradurre*, in EADEM, *op. cit.*, p. 39 s.

²⁴ G. IZZI, *Monti, Vincenzo, Diz. Biogr. Ital.*, 76, Roma 2012, p. 307.

²⁵ U. FOSCOLO, *Esperimento di traduzione dell'*Iliade* di Omero*, Brescia 1807, pp. VII-X.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. III s.

coscienza delle mie forze non fu sì modesta da sconsfortarmi, e voi donandomi il vostro manoscritto e l'arbitrio di valermene, mi traete ad avventurarmi a disuguale confronto per trovar mezzo a ricambiarvi di questa prova di fiducia e di amore verso di me. Però non mi sono abbellito di veruno de' vostri pregi, come terrò nel nostro secreto ciò che mi sembrasse colpa, per non trarre a giudizio pubblico le accuse, che l'Autore ascolta liberalmente, ed è in tempo ancor d'emendare». Poi i rapporti tra i due peggiorarono e il Foscolo in uno sferzante epigramma espresse il suo biasimo nei confronti della traduzione del Monti nel celebre epigramma: «Questi è il Monti poeta e cavaliere, gran tradutor de' tradutor d'Omero»²⁸. Il Monti rispose altrettanto sarcasticamente con un suo epigramma, riferendosi al fatto che Foscolo aveva cambiato in Ugo il suo vero nome Nicola e alla sua bramosia di danaro: «Questi è il rosso di pel Foscolo detto si falso, che falsò fino se stesso quando in Ugo cangiò ser Nicoletto: guarda la borsa, se ti viene appresso»²⁹.

È stato giustamente osservato³⁰ che il Leopardi, profondo conoscitore del greco e traduttore di testi greci, che pure sosteneva la necessità della fedeltà al testo, che, a suo avviso, insieme alla classicità dello stile (che raramente trovava nelle traduzioni del suo tempo), doveva creare nel lettore moderno lo stesso diletto provato dal lettore antico, lodò incondizionatamente la traduzione del Monti, che a suo dire era l'*Iliade* nella lingua italiana, leggere la quale significava avere letto Omero³¹. Molto

²⁸ Su Foscolo traduttore cf. almeno A. BRUNI, *Foscolo traduttore e poeta: da Omero ai Sepolcri*, Bologna 2007. Sulle polemiche relative alla traduzione dei poemi omerici tra Settecento e Ottocento cf. adesso S. MARANGONI, *Omero neoclassico. Lingua e stile nelle traduzioni di Cesarotti, Monti, Foscolo e Pindemonte*, Diss. Dottor. Università degli Studi di Udine 2017, [https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132216/251272/10990_8-80_Omero neoclassico-Marangoni](https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132216/251272/10990_8-80_Omero%20neoclassico-Marangoni) (consultato il 27-8-2018).

²⁹ Fu lo stesso Monti a riferire il testo dei due epigrammi in una lettera inviata da Milano il 27 marzo 1827 all'abate Urbano Lampredi, cf. V. MONTI, *Opere inedite e rare* di V. M., con note dell'Ab. Urbano Lampredi, volume unico, Lugano 1845, p. 371 s. Sul rapporto tra Monti e Foscolo cf. G. BALDASSARRI, *Tra polemica e giudizio critico. Foscolo e Leopardi a fronte dell'opera montiana*, in A. COLOMBO, A. ROMANO (a cura di), «Fatto gigno immortal». *Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento*, Manziana (Roma) 2012, pp. 35-58.

³⁰ D. FAUSTI, *op. cit.*, p. 40 s.

³¹ G. LEOPARDI, *Titanomachia di Esiodo*, «Lo Spettatore», in *Opere di Giacomo Leopardi*, vol. III: *Studi filologici*, raccolti e ordinati da P. PELLEGRINI e P. GIORDANI, Firenze 1845, p. 153 (nuova ed. P. MAZZOCCHINI, Roma 2005). Sul giudizio di Leopardi sul Monti cf., oltre all'articolo di G. BALDASSARRI cit. a n. 29, B. STASI, *Poetare e tradurre fra Monti e Leopardi*, in A. COLOMBO, A. ROMANO (a cura di), *op. cit.*, pp. 59-94.

più tardi anche il Valgimigli elogiò la traduzione del Monti, fatta di espressioni, a suo dire, magari meno esatte di quelle omeriche, che tuttavia armonizzandosi col tono generale contribuiscono all'unità poetica della traduzione. Secondo Valgimigli la versione del Monti: «è opera originalmente bella, e tra le più compiute e perfette e stupende di tutta la letteratura italiana [...] Quello che importa a una traduzione di poesia la quale non voglia aver funzione di commentario o di chiarimento del testo, né voglia essere una traduzione letterale a uso e consumo di studenti asini o pigri, è appunto di aver anch'essa, come il testo originale, un suo accento di poesia. La *Iliade* del Monti ha questo accento. Chi desideri una interpretazione diretta di Omero, legga Omero; o si affidi comunque a chi lo aiuti a leggere Omero: e butti via il Monti. Che il Monti sapesse del greco più o meno; che alla intelligenza del greco avesse avuto luce e suggerimenti da traduzioni letterali e soprattutto da amici eruditi come il Mustoxidi e il Visconti; è cosa che può interessare questa o quella parziale curiosità: qui non ha sua ragione [...] la *Iliade* del Monti è vera e grande poesia»³².

Molto recentemente l'Ulivi³³ ha giustamente scritto che «Omero, nei versi montiani, assumeva le sembianze di un mito senza troppo preoccuparsi di una realtà testualmente saggiata; ma quel mito veniva a situarsi in un eccezionale crocevia di esperienze artistiche e di sollecitazioni storiche». La traduzione del Monti è certamente opera letteraria classica, ma dire che il fatto che egli conoscesse più o meno il greco è cosa marginale mi sembra, con tutto il rispetto per il Valgimigli, affermazione sicuramente eccessiva. Ancora oggi di questa traduzione vengono continuamente riproposte edizioni, talora vendute nelle edicole. Mi limito a ricordare quelle curate rispettivamente nel 1990 da M. Mari³⁴ e nel 1993, con successive ristampe, da Marta Savini³⁵; molto emblematicamente in appendice a quest'ultima c'è un Glossario, che spiega il significato delle voci arcaizzanti e oggi poco o non più usate e dei neologismi del Monti: siamo perciò davanti ad una sorta di traduzione della traduzione. In effetti è difficile staccarci da quel «Cantami, o Diva, del Pelide

³² M. VALGIMIGLI, *La traduzione della «Iliade»*, in Vincenzo Monti, *Opere*, a cura di M. VALGIMIGLI e C. MUSCETTA, Milano-Napoli 1953, pp. 3-15.

³³ In M. SAVINI (a cura di) *Omero, Iliade*. Nella versione di Vincenzo Monti, Introd. di F. ULIVI, Roma 1993, rist. 2006, II ed. 2016, p. 12.

³⁴ M. MARI (a cura di), *V. Monti, Iliade di Omero*, Milano 1990.

³⁵ M. SAVINI, *op. cit.*

Achille/l'ira funesta che infiniti addusse/lutti agli Achei». La traduzione del Monti è ormai opera a sé, che fa parte della storia della letteratura italiana, ma, irrimediabilmente datata e talora fuorviante, è tempo che la si lasci al suo destino. Fatto è che la disputa tra il Monti e il Foscolo segnò una sorta di presa di coscienza da parte della letteratura di un problema sul quale ancora si discute: un poeta può tradurre un poeta ed eventualmente come può tradurlo?

Un contributo fondamentale in quegli stessi anni venne dal celebre articolo di Anne-Louise Germaine Necker, nota come Madame de Staël (1766-1817) *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, apparso in traduzione italiana curata da Pietro Giordani nel tomo inaugurale della «Biblioteca Italiana», il cui inizio è folgorante: «Trasportare da una all'altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno è il maggior beneficio che far si possa alle lettere; perché sono sì poche le opere perfette, e la invenzione in qualunque genere è tanto rara, che se ciascuna delle nazioni moderne volesse appagarsi delle ricchezze sue proprie, sarebbe ognor povera: e il commercio de' pensieri è quello che ha più sicuro profitto»³⁶. La scrittrice biasima le traduzioni curate dai Francesi, che a suo avviso costituiscono delle imitazioni del tutto slegate dai testi originali e niente conservano di essi; agli Inglesi riconosce una maggiore naturalezza nella capacità di tradurre rispetto ai Francesi ma rimprovera loro una certa pigrizia che ha impedito, ad eccezione della ponderosa traduzione in distici eroici curata da A. Pope (1688-1744) dell'*Iliade* (6 volumi, 1715-1720) e dell'*Odissea* (5 volumi, 1725-1726), di cimentarsi in altre traduzioni; quanto alla Germania ella ricorda la traduzione di J.H. Voss (1751-1826) dell'*Odissea* (1781) e dell'*Iliade* (1793), «riputata somigliar l'originale più di qualunque siasi fatta in altro linguaggio»³⁷ perché in esametri tedeschi e dunque in ritmi antichi: Madame de Staël, pur considerandola «efficacissima» a far conoscere il mondo di Omero, ritiene che la semplice quantità di sillabe sia inefficace a rendere «l'armonia de' suoni» dell'originale, il «verso musicale che si cantava sulla lira». A suo avviso la lingua che più di tutte ha un'intrinseca armonia e una organizzazione grammaticale adatta a produrre «una perfetta imitazione de' concetti greci»³⁸ è quella italiana, per cui «L'Europa

³⁶ A.L.G. NECKER DE STAËL, *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni*, «Biblioteca Italiana» 1 (1816), p. 9.

³⁷ *Ivi*, p. 14.

³⁸ *Ivi*, p. 15.

certamente non ha una traduzione omerica, di bellezza e di efficacia tanto prossima all'originale, come quella del Monti: nella quale è pompa ed insieme semplicità [...] Niuno vorrà in Italia per lo innanzi tradurre la Iliade; poiché Omero non si potrà spogliare dell'abbigliamento onde il Monti lo rivestì». In chiusura dell'articolo Madame de Staël esorta gli intellettuali italiani a tradurre testi poetici, soprattutto teatrali, inglesi e tedeschi, in modo da arricchire il loro patrimonio letterario ed educare il pubblico alla bellezza e alla meditazione, «gl'Italiani deono acquistar pregio dalle lettere e dalle arti; senza che giacerebbero in un sonno oscuro, donde neppur il sole potrebbe svegliargli»³⁹.

Le problematiche del tradurre erano questioni su cui si dibatteva contemporaneamente anche in Germania. Posizione radicale, legata alla figura del filosofo e linguista Wilhelm von Humboldt (1767-1835), era quella secondo la quale la diversità delle lingue non era riducibile a differenze di suoni, a segni, bensì a differenze di visioni del mondo, per cui tradurre un'espressione linguistica in un'altra comporta necessariamente cambiare anche il contenuto che essa esprime: perciò la traduzione è un'operazione impossibile⁴⁰. A questa posizione si contrapponeva la convinzione che il tradurre era invece possibile perché fondato sull'universalità del linguaggio, vale da dire sulla comune umanità che connette quanti parlano lingue diverse⁴¹.

Forte era anche il contrasto tra chi sosteneva che la traduzione di un testo in tedesco si configurava come un dare un vestito tedesco al testo originale e chi propugnava la necessità della traduzione letterale. Il Wilmowitz, sostenitore della prima soluzione, in apertura dell'introduzione alla sua traduzione e commento dell'*Ippolito* di Euripide, apparsa nel

³⁹ *Ivi*, p. 18.

⁴⁰ «La funzione del linguaggio, per Humboldt non è quella di rappresentare o comunicare idee o concetti preesistenti: in quanto “organo formativo del pensiero” la lingua è strumento per produrre nuovi concetti. La diversità delle lingue, dunque, non è riducibile a una differenza di “suoni e segni” (Schällen und Zeichen), ma è una diversità di “visioni del mondo” (Weltansichten). Lo studio delle lingue diviene essenziale per conoscere la storia e quindi lo spirito di un popolo. Di conseguenza Humboldt esige per prima cosa che per ogni lingua si tenga conto delle sue specifiche ed esclusive strutture, che storicamente si pongono e si rinnovano nel dualismo fra la libertà dell'individuo, che le crea spontaneamente, e la necessità sociale consistente nelle limitazioni imposte dal gruppo nazionale cui l'individuo appartiene», *W. von Humboldt*, s.v., in *Dizionario di filosofia Treccani*, 2009 ([www.treccani.it/enciclopedia/wilhelm-von-humboldt_\(Dizionario-di-filosofia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/wilhelm-von-humboldt_(Dizionario-di-filosofia)/)), consultato il 30 giugno 2019.2009.

⁴¹ Cf. G.C. LEPSCHY, *art. cit.*, p. 447.

1891 a Berlino, introduzione intitolata *Was ist Übersetzen?*, confluita poi nelle sue *Reden und Vorträge*, e di recente opportunamente tradotta in italiano dal Simeone col titolo *L'arte del tradurre*⁴², scriveva con olimpica sicurezza: «La traduzione di un testo poetico greco è qualcosa che può fare solo un filologo. Benintenzionati dilettanti tentano di farlo sempre di nuovo, ma da una conoscenza insufficiente della lingua può scaturire solo qualcosa di inadeguato. Essa tuttavia non rappresenta nulla di filologico: è innanzi tutto il risultato di un lavoro filologico né prefissato né preveduto. Il filologo, che doverosamente si occupa con ogni energia di attingere la piena comprensione di una poesia, è spinto spontaneamente ad esprimere la sua comprensione e, quando cerca di dire che cosa ha detto l'antico poeta, cerca di farlo nella sua propria lingua: egli traduce. [...] Noi filologi, aridi ipocriti, che ci appiccichiamo alle lettere e ci abbandoniamo alle sottigliezze grammaticali, una volta almeno proviamo addirittura la contraddizione di vivere con tutto l'amore gli ideali di cui noi ci facciamo servitori. [...] Per tale compito non possiamo fare a meno della nostra filologia, ma essa da sola non basta. Io penso, però, che ciò non ci possa scoraggiare. Traduzioni della poesia ellenica, che abbiano diritto ad esistere, possono venir fuori solo nel caso che siamo noi filologi a farle. Ed il fatto che la poesia greca sia offerta ai tedeschi in tali traduzioni è solo uno dei mezzi, che occorrono, per ovviare al decadimento morale e spirituale, verso il quale il nostro popolo è spinto sempre più velocemente. [...] La filologia è lungi dall'essere arrivata a risultati chiari garantiti sotto ogni rispetto intorno alla lingua, la poetica e il testo di quasi tutti i poeti greci. [...] Noi diamo quello che possiede soltanto chi abbia compreso effettivamente il popolo greco, la sua lingua, la sua natura. Per questo abbiamo speso la vita in ciò, e anch'essa non è in vendita per meno. Ma chi ha acquistato un tale patrimonio deve comunicarlo a chiunque in virtù di questo lo desideri ardentemente. [...] In questo senso io presento le mie traduzioni davanti al pubblico [...] Occorre disdegnare la lettera e seguire lo spirito, non tradurre né parole né frasi, ma percepire e rendere pensieri e sentimenti. L'abito deve diventare nuovo, il contenuto deve restare. Ogni buona traduzione è un travestimento. Detto in modo più netto, l'anima resta, ma cambia il corpo: la vera traduzione è metempsicosi».

Per il Wilamowitz, dunque, la traduzione del patrimonio letterario

⁴² U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *L'arte del tradurre* (1891), Ed. it. a cura di E. SIMEONE, Napoli 2012, pp. 29-31, 34.

greco rappresenta un antidoto ai veleni della decadenza morale del suo tempo, che si stava perdendo nella ricerca dell'oro, dei piaceri e degli onori: un amorevole servizio prestato alla propria gente; uno strumento efficace per realizzarla al meglio è la comprensione della lingua e dello stile degli autori greci, cui si arriva attraverso l'impegno filologico, che è tuttavia solo un qualcosa di preliminare, al quale deve tenere dietro la comprensione dell'anima di quell'autore: la traduzione come risultato di un'indispensabile fusione sentimentale tra traduttore ed autore tradotto, che solo può realizzarsi attraverso la conoscenza grammaticale e la conoscenza del contesto storico⁴³. Il traduttore-filologo per il Wilamowitz si fa mediatore tra l'antichità, che è qualcosa di vivo, popolata di persone che agiscono in determinate condizioni culturali, sociali, politiche e religiose, ed il tempo presente, che vive ed agisce in condizioni non dissimili da quelle antiche; Wilamowitz ritiene un ostacolo a tale mediazione spirituale il volere tradurre, proprio del filone classicistico-romantico vivo nella cultura tedesca a partire dalla fine del Settecento, un testo poetico nella metrica originaria di quel testo. Significativo il giudizio encomiabile che lo studioso scrive su G. Droysen traduttore⁴⁴: «Si può anche facilmente notare che egli, qui sta il punto, allontanatosi dalla *routine* della fedeltà alle parole e della massificazione dell'originale e così via, tanto più è sicuro della comprensione e tanto più può osare di appropriarsi liberamente di pensieri, sensazioni, voci dei poeti, perché li ha assorbiti in sé». Traduzione, potremmo dire in estrema sintesi, non come trasposizione di parole o di frasi, ma, attraverso un profonda conoscenza delle tante sfumature della lingua di un determinato genere letterario, di un determinato periodo e di un determinato autore, restituzione, mediante espressioni moderne equivalenti, di pensieri e sentimenti di quell'autore; traduzione come riappropriazione e riscoperta di se stessi. Resta, comunque, sullo sfondo, come ben ha osservato il Simeone, una sorta di aporia nell'arte del tradurre prospettata dal Wilamowitz, che, da un lato, sosteneva che solo il filologo può tradurre un antico testo letterario, dall'altro riteneva che l'atto del tradurre è qualcosa di simile al poetare, per cui bisogna essere sostenuti dal soccorso della Musa⁴⁵.

⁴³ Cf. E. SIMEONE in U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵ Cf. U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die Kunst der Übersetzung*, in *Kleine Schriften*, VI, Berlin 1972, p. 157, su cui E. SIMEONE, *L'arte del tradurre secondo Wilamowitz*, «Atene e Roma» Nuova Serie Seconda 10 (2016), p. 225.

È noto che il Pascoli contestò sia il concetto di travestimento sia quello di metempsicosi; a suo dire nel tradurre l'autore antico, bisogna non travestirlo, vale a dire cambiargli la veste, ma dargli una veste del tutto nuova, una veste che deve essere scelta con cura e sia tale da deformarne l'anima il meno possibile: «Ma che è tradurre? Così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva “il di fuori deve divenir nuovo; il di dentro restar com'è. Ogni buona traduzione è mutamento di veste. A dir più preciso, resta l'anima, muta il corpo; la vera traduzione è metempsicosi”. Non si poteva dir meglio. Ma la tagliente definizione non recide i miei dubbi o i nostri dubbi. Mutar di veste (*Travestie*), in italiano può essere “travestimento” e “travestire” ha in italiano mala voce. Dunque intendiamoci: dobbiamo dare allo scrittore antico una veste nuova, non dobbiamo travestirlo. Troppo abbiamo, per il passato, travestito, e a bella posta e senza volere. Ne sono causa, forse, le speciali sorti della lingua e letteratura; il fatto è che per noi il problema del tradurre non è così semplice. Noi non abbiamo sempre e non abbiamo spesso la veste da offrire allo scrittore antico di prosa o di poesia: almeno non l'abbiamo lì pronta; almeno non la sappiamo lì per lì scegliere. E poi, quanto a metempsicosi, è giusta (almeno per questo proposito del tradurre) la distinzione di corpo e d'anima? Non è giusta. Mutando corpo, si muta anche anima. Si tratta, dunque, non di conservare all'antico la sua anima in un corpo nuovo, ma di deformargliela meno che sia possibile; si tratta di scegliere per l'antico la veste nuova, che meno lo faccia parere diverso e anche ridicolo e goffo. Dobbiamo, insomma, osservare, traducendo, la stessa proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro col di fuori»⁴⁶. Pascoli distingue la traduzione dall'interpretazione, salvando entrambe: «C'è traduzione e c'è interpretazione: l'opera di chi vuol rendere e il pensiero e l'intenzione dello scrittore, e di chi si contenta di esprimere le proposizioni soltanto; di chi vuol far gustare e di chi cerca soltanto di far capire. Quest'ultimo, il *fidus interpres*, non importa che renda *verbum verbo*: adoperi quante parole vuole, una per molte, e molte per una; basta che faccia capire ciò che lo straniero dice. E così va bene, e questa è utile arte, necessaria per chi non sa la lingua che lo straniero parla e l'interprete sa. E di queste inter-

⁴⁶ G. PASCOLI, *La mia scuola di grammatica*, in *Pensieri e discorsi*. (1895-1906), Bologna 1907 [https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri_e-discorsi/La_mia_scuola_di_grammatica], consultato il 30 giugno 2019.

pretazioni è buono se ne facciano in iscritto e a voce, specialmente a voce; e si usi pur la lingua più intelligibile, nel quarto d'ora o di secolo, ai più, e sia questa quant'ella voglia essere, sciatta e scinta. Ma all'interpretazione, nella scuola, deve tener dietro la traduzione: ossia il morto scrittore di cui è morta la gente e la lingua, deve venire innanzi e dire nella nostra lingua nuova, dire esso, non io o voi, il suo pensiero che già espresse nella sua lingua antica. Dire esso a modo suo, bene o men bene che dicesse già: semplice, se era semplice, e pomposo se era pomposo, e se amava le parole viete, le cerchi ora, le parole viete, nella nostra favella, e se preferiva le frasi poetiche, non scavizzoli ora i riboboli nel parlar della plebe. [...] le ombre come degli eroi così dei poeti conservano nell'Elisio gli stessi gusti che avevano in terra. Se vogliamo evocarli nella nostra lingua, essi, quando obbediscano, vogliono essere e parere quel che furono; e noi non solo non dobbiamo menomarli e imbruttirli, ma nemmeno (quel che spesso ci sognamo di fare) correggerli e imbellettirli; come a dire, togliere a Omero gli aggiunti oziosi di cantore erede di cantori, e a Erodoto le lungaggini di narratore chiaro, e a Cicerone le sue ridondanze di oratore armonioso, e a Tacito i suoi colori poetici di scrittore schivo del vulgo. Ognuno faccia indovinare, se non sentire, le predilezioni che ebbe da vivo, quanto a lingua e a stile e a numero e a ritmo»⁴⁷.

Sostenitori, nella Germania di inizio Novecento, della fedeltà assoluta al testo originale furono Rudolf Panwitz⁴⁸ e W. Benjamin⁴⁹.

Nell'Italia dei primi decenni del Novecento sulla traduzione ci furono le diverse posizioni, entrambe in fondo estreme, di B. Croce (1866-1952) e di G. Gentile (1875-1944). Il primo nell'*Estetica*⁵⁰ parlava di impossibilità delle traduzioni, riferendosi però alla poesia, dal momento che lo studioso era più possibilista per i testi in prosa. Scrive Croce: «Variano le impressioni ossia i contenuti; ogni contenuto è diverso da ogni altro, perché niente si ripete nella vita; e al variare continuo dei contenuti corrisponde la varietà irriducibile delle forme espressive;

⁴⁷ G. PASCOLI, *op. cit.* Cf. anche E. SIMEONE, *art. cit.*, p. 214 s.

⁴⁸ R. PANWITZ, *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nürnberg 1917, p. 240 ss.

⁴⁹ W. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, introd. alla trad. ted. di C. Baudelaire, *Tableaux parisiens*, Heidelberg, ora in *Gesammelte Schriften*, IV, parte I, Frankfurt am Main 1972, pp. 7-21, trad. it. in *Angelus novus*, Torino 1976², 1923, p. 50. Rinvio in proposito a G.C. LEPSCHY, *art. cit.*, p. 448.

⁵⁰ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Nona ed. riveduta, Bari 1950, p. 76.

sintesi estetiche delle impressioni. Corollario di ciò è l'impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiano la pretesa di compiere il travisamento di un'espressione in un'altra, come di un liquido da un vaso in un altro di diversa forma. Si può elaborare logicamente ciò che prima era stato elaborato in forma estetica ma non ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma anche estetica. Ogni traduzione, infatti, o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni personali di colui che si chiama traduttore. Nel primo caso l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione: nell'altro, saranno, sì, due, ma di due contenuti diversi. «Brutte fedeli o belle infedeli»; questo detto proverbiale coglie bene il dilemma, che ogni traduttore si trova innanzi. Le traduzioni inestetiche, come quelle letterali o parafrastiche, sono poi da considerare semplici commenti degli originali».

A suo avviso ogni traduzione è un tentativo di esprimere nuovamente ciò che ha già trovato una sua singolare espressione nel testo originale e, di conseguenza, o crea una diversa opera d'arte oppure si configura come qualcosa di inferiore rispetto all'originale, essendo priva di valore estetico e risultando una parafrasi, un commento, un'approssimazione più o meno riuscita all'originale. Secondo Croce nessuno può conoscere perfettamente una lingua, sia essa la propria o una straniera e questo fa sì che una traduzione al massimo può trasmettere solo alcune delle emozioni che animano il testo originale. Gentile⁵¹ difendeva invece il diritto del tradurre. A suo avviso da un lato è impossibile tradurre e di fatto non si traduce mai perché la lingua è sempre una e una soltanto, quella vivente, e dall'altro si traduce sempre, dal momento che la lingua non è mai la stessa, nemmeno in due istanti consecutivi, perché si trasforma continuamente. Per Gentile il tradurre è la condizione di ogni pensiero e di ogni apprendimento, un'attività che si configura come un'interpretazione che vede il passaggio da una lingua ad un'altra, entrambe note al traduttore, il quale le ha fuse nel suo spirito e perciò esse diventano un'unica lingua, nella quale egli trasforma e approfondisce via via il proprio pensiero⁵². «Chi traduce – scrive Gentile – comincia a

⁵¹ G. GENTILE, *Il torto e il diritto delle traduzioni*, «Rivista di Cultura» I (1920), pp. 8-11, ora in *Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano 1921, pp. 369-375.

⁵² Sulle diverse posizioni di Croce e Gentile cf. D. JERVOLINO, *Croce, Gentile e Gramsci sulla traduzione*, www.gramscitalia.it/jervo.htm (consultato l'1-9-2018).

pensare in un modo, al quale non si arresta; ma lo trasforma, continuando a svolgere, a chiarificare, a rendere sempre più intimo a sé e soggettivo quello che ha cominciato a pensare: e in questo passaggio da un momento all'altro del suo proprio pensiero, nella sua unica lingua, ha luogo quello che, empiricamente considerando, si dice tradurre, come un passare da una lingua ad un'altra [...]»⁵³ Il [...] torto [del tradurre] non proviene se non dal preconetto che la realtà spirituale, per esempio un'opera d'arte, abbia un'esistenza finita, compiuta, chiusa, e perciò materialmente sequestrata nel tempo e perfino nello spazio; quasi poesia scritta, e non letta e giacente magari in un papiro seppellito da millenni [...] Ma Dante che è morto nel 1321, non è il Dante che noi leggiamo, e che ci attrae a sé a vivere la sua vita, che sarà la nostra. Né Goethe che leggiamo noi italiani, è il Goethe tedesco, di una nazionalità che esclude la nostra: esso non può essere che il nostro Goethe, ossia un Goethe tradotto, ancorché letto in tedesco»⁵⁴.

Tornando al Valgimigli traduttore appare illuminante il seguente passo del suo scritto *Del tradurre da poesia antica*:⁵⁵ «Altro è interpretare, altro è tradurre. Interpretare è analisi, tradurre è sintesi. Chi interpreta guarda il particolare in sé; chi traduce lo vede nei suoi rapporti con il rimanente. Certe finzze e sfumature di significato che una parola ha e che l'interprete scopre e dichiara, non sempre possono essere materialmente trasportate nella parola o nel gruppo di parole italiane corrispondenti; appunto perché codeste sfumature e finzze sono di quella parola in quel punto, non già della parola isolata e astratta; e le derivano dalla sua posizione, dal suo accento, dal movimento e dall'atteggiamento generale della frase [...] Chi traduce deve aver già ricevuto dentro di sé il sentimento della totalità di ciò che traduce, deve già averne colto quello che in corrispondenza della propria interpretazione e della propria sensibilità è il nucleo centrale, deve aver messa, dirò così, in fuoco la propria anima per modo che le singole immagini vi si riflettano convergendo l'una su l'altra, illuminandosi l'una con l'altra, e non disperdendosi e frastagliandosi in altrettanti frammenti isolati fuor della linea di visione [...] perché non si traduce la parola, ma il tutto»⁵⁶.

⁵³ G. GENTILE, *art. cit.*, p. 373 s.

⁵⁴ *Ivi*, p. 375.

⁵⁵ M. VALGIMIGLI, *Del tradurre da poesia antica*, in *Del tradurre e altri scritti*, Milano-Napoli 1957, p. 5.

⁵⁶ Sul passo cf. G. PISANI, «*Seguire sua legge*»: Valgimigli e l'arte del tradurre, «Atti e

Sulla attività di traduttore di Valgimigli ha scritto belle pagine M. Gigante, che appaiono molto significative del valore che lui stesso dava alla traduzione. Per Gigante Valgimigli «traduttore e interprete, non ha mai indulto all'occasione facile né all'effimera moda né tanto meno all'esercizio o alla mania o semplicemente al programma di volgarizzatore. Perciò la sua attività di traduttore è limitata a pochi autori e neppure a tutte le loro opere: la radice di tale limite è nell'anima di Valgimigli, in quanto è essa sola a cogliere di quei testi, nelle parole, nel ritmo, nella giacitura, il tono fondamentale, cioè l'anima dei loro autori»⁵⁷. Per Gigante «Valgimigli affida la sue sorti non ad apparati di critica testuale o di erudizione antiquaristica o a un'edizione critica, ma a traduzioni di testi, non per la prima volta da lui tradotti, ma certo rivelati e scoperti quasi fosse la prima volta; testi, su cui s'è accumulata un'esegesi millenaria e un secolare travaglio ermeneutico, eppure accostati e penetrati nella loro nudità [...] nel loro originario vigore e sapore, quasi l'onda del Tempo li avesse più volte sfiorati senza toccarne la sostanza. Opera di fiducia e di amorosa tenacia, di salda tensione spirituale appena dissimulata nella pacata e chiara forma dello stile, nella suasiva ritmica armonia di una scrittura senza equivoci e senza ambivalenza, arcaicamente e modernamente pura, profonda, viva, sottilmente vibrata, deliziosamente composta nei suoi *còla* ora corrispondenti ora dissoni, ora succedentisi, ora alternantisi. È la magica prosa di Valgimigli che ha le sue pause e le sue cadenze, il suo ritmo: che certo l'usura del tempo risparmia e risparmierà. E tuttavia, dicevo, affidare il proprio destino – vale a dire le doti non comuni del proprio talento, la raffinata eleganza di stile e di temperamento – a traduzione è opera di fede e atto di umiltà: perché labile è il gusto dei lettori e la medesima scelta operata dal Valgimigli è destinata a ripetersi fino a quando l'uomo leggerà poesia, e anche la medesima esigenza di risentire e rivivere e risoffrire gli antichi. La "lettura" di un testo è il risultato della propria educazione, della propria cultura, della propria sensibilità, e può perciò variare e diversificarsi e contrapporsi a interpretazioni precedenti, ma certo non può ipotecare l'avvenire. A torto o a ragione, la validità di una traduzione è limitata, è il segno d'un uomo e di una epoca, è una spia della civiltà in cui essa viene alla luce e

Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti», Cl. Sc. Mor., Lett. ed Arti 128 (2015-2016), p. 329 s.

⁵⁷ M. GIGANTE, *Classico e Mediazione. Contributi alla storia della filologia antica*, Roma 1989, p. 183.

alla maturità [...] qui si vuole sottolineare il meditato rischio di commettere alla mutabilità del gusto l'opera della parte migliore e più lunga di se stessi. È dunque un atto di fiducia nella scelta del modo interpretativo, che supera e annulla qualsiasi considerazione contingente, cui certo sorride la non illegittima speranza che la traduzione resterà nell'avvenire insieme con l'opera originaria, un classico accanto al classico, documento di un uomo e di un'epoca, se è vero, come è vero, quel che scrisse il Nietzsche che "il grado di senso storico di un'epoca si valuta dal modo com'essa fa le traduzioni e cerca di assimilarsi sia i tempi passati sia gli antichi libri"⁵⁸. E ancora: «Valgimigli traduce in prosa perché nessuna norma di allotrie combinazioni di schemi metrici moderni violi il ritmo ottenuto dall'adesione al valore fonico al timbro alla giacitura originaria della parola e al suo contenuto semantico e espressivo: riproduce "la parola immagine, la parola espressione, la parola sentimento"; "percorre e batte e ripronuncia la parola, la risente nel suo cuore e coglie ed esprime gli scatti luminosi e illuminanti"; Valgimigli non crede alla ricostruzione dei metri classici, alla "vanità restauratrice del verso antico", diffida di "ogni ricostruzione archeologica e antiquaria"; così traducendo egli difende la cultura, illumina la civiltà, perpetua un gusto e un costume e allontana da sé "l'impolverata e tarmata e crollante impalcatura retorica"⁵⁹.

Alla fine di questo rapido *excursus* è forse possibile trarre qualche conclusione. Esistono molti manuali sul modo di tradurre; ricordo, per fare un solo esempio, quello di Paola Faini, apparso in prima edizione nel 2004 e in seconda nel 2008 con il titolo *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, titolo, devo dire un poco fuorviante, perché riguarda esclusivamente le problematiche del tradurre dalla lingua inglese, anche se l'autrice in uno dei primi capitoli cerca di delineare i fondamenti di una didattica della traduzione⁶⁰. Non può esserci, a mio avviso, un manuale che insegni a tradurre i classici greci e latini; qualche punto fermo può, tuttavia, essere enucleato. Diamo ovviamente per scontato che la traduzione di un autore classico è sempre possibile e, anzi, spesso necessaria, fosse solo perché non tutti conoscono il greco e il latino. E diamo per scontato anche che la traduzione deve essere fedele al testo originale, ma la fedeltà è un concetto vago, che necessita di essere più

⁵⁸ *Ivi*, p. 187 s.

⁵⁹ *Ivi*, p. 202.

⁶⁰ Cf. P. FAINI, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma 2008 (I ed. 2004), pp. 25-28.

diffusamente definito, perché riguarda il complesso rapporto tra traduttore e autore tradotto. Ne è testimonianza quanto scrive la Faini: «Va [...] rafforzata la consapevolezza dell'esistenza di un giusto grado di libertà del quale anche il traduttore – come in origine l'autore – può far buon uso. [...] L'atteggiamento che più frequentemente caratterizza chi si accosta consapevolmente alla pratica della traduzione è quello di una soggezione di fondo nei confronti del testo originale, soggezione che talora diventa esasperata in presenza di un testo letterario. Il rispetto per la creatività linguistica dell'autore viene avvertito come dovere assoluto, inderogabile, al punto che il risultato finale, dunque la comunicazione del messaggio in LA [lingua di arrivo] si riduca a una sorta di calco. L'effetto del messaggio nel testo di arrivo produce, come la lingua che lo veicola, una sorta di estraniamento che, in questo caso, non è il risultato di una scelta pienamente ragionata» bensì di una «soggezione psicologica» del traduttore nei confronti del testo originale. «Si rischia allora di avere una forma che non è una forma, una lingua che non è una lingua, e che non appare pertanto in grado di comunicare in modo corretto e nel contempo efficace. È evidente che se alla volontà espressiva dell'autore è pur dovuto ampio rispetto, ciò non può tuttavia giustificare condizionamenti di questa portata»⁶¹. Soggezione psicologica a mio avviso può esserci da parte di un principiante o comunque di un traduttore di scarse capacità. Chi traduce un testo di un autore greco e latino deve preliminarmente conoscere in maniera compiuta, se non perfetta, lingua, stile e mondo di quell'autore, una condizione, questa, indispensabile perché il traduttore, resti fedele all'originale, senza sentirne soggezione e al tempo stesso senza snaturarlo. Un traduttore non deve cercare di identificarsi con l'autore e sostituirsi a lui e magari scrivere come quell'autore potrebbe avere scritto se si fosse rivolto ai lettori della traduzione, ma essere un interprete e un intermediario che, rivolgendosi al proprio pubblico, scrive quello che l'autore ha detto, ma in un'epoca diversa e a un pubblico diverso⁶².

Una poesia non necessariamente deve essere tradotta in versi: una traduzione in versi rischia di snaturare elementi importanti quali forma metrica, organizzazione fonologica e grammaticale e stile dell'originale, mentre quella in prosa li perde. Entrambe le traduzioni comunque non potranno conservare certe sfumature sottili che solo un lettore greco o

⁶¹ *Ivi*, p. 25 s.

⁶² Condivido, a questo proposito, quanto scritto da G.C. LEPSCHY, *art. cit.*, p. 453 s.

latino riusciva a cogliere. Un solo esempio, tratto dal celebre carme 101 di Catullo in morte del fratello, il cui esordio recita: *Multas per gentes et multa per aequora vectus/ advenio has miseris, frater, ad inferias . . .* Tradizionalmente il carme viene accostato all'altrettanto celebre traduzione in endecasillabi del Foscolo, «Un dì, s'io non andrò fuggendo di gente in gente, mi vedrai seduto su la tua pietra, o fratel mio... ». Potremmo citare tante altre traduzioni di questi versi, compresa quella molto bella di S. Quasimodo. Ma osserviamo la struttura metrica del primo verso, l'esametro: tre spondei seguiti da due dattili ed uno spondeo finale. I tre spondei iniziali esprimono un senso di pesantezza, di lentezza, che ben rendono il lungo viaggio di Catullo, il suo vagare, il suo essere trasportato stancamente da un popolo all'altro, da un mare all'altro per approdare alla tomba del fratello nella Troade, un approdo desiderato, ben reso dalla leggerezza dei due dattili. Quale traduzione potrà comunicare al lettore moderno queste intime sfumature?

La difficoltà del tradurre è costantemente al centro delle riflessioni di Umberto Eco, che apre il suo volume *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003, rist. 2016, con queste parole (p. 9): «Che cosa vuole dire tradurre? La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un'altra lingua. Se non fosse che, in primo luogo, noi abbiamo molti problemi a stabilire che cosa significhi "dire la stessa cosa", e non lo sappiamo bene per tutte quelle operazioni che chiamiamo parafrasi, definizione, spiegazione, riformulazione, per non parlare delle pretese sostituzioni sinonimiche. In secondo luogo perché, davanti a un testo da tradurre, non sappiamo quale sia *la cosa*. Infine, in certi casi, è persino dubbio che cosa voglia dire *dire*». E ancora (p. 18): «Anche quando – in linea di diritto – si sostenga l'impossibilità della traduzione, in pratica ci si trova sempre di fronte al paradosso di Achille e della tartaruga: in teoria Achille non dovrebbe mai raggiungere la tartaruga, ma di fatto (come insegna l'esperienza) la supera. Forse la teoria aspira a una purezza di cui l'esperienza può fare a meno, ma il problema interessante è quanto e di che cosa l'esperienza possa fare a meno. Di qui l'idea che la traduzione si fondi su alcuni processi di negoziazione, la negoziazione essendo appunto un processo in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d'altro – e alla fine le parti in gioco dovrebbero uscirne con un senso di ragionevole e reciproca soddisfazione alla luce dell'aureo principio per cui non si può avere tutto».

Un discorso a parte merita la traduzione di autori antichi fatta da poeti o da scrittori moderni, un tema al quale sono stati recentemente dedicati un convegno curato da S. Nicosia nel 1988 e i cui Atti sono

apparso nel 1991⁶³ e l'antologia *Lirici greci tradotti da poeti italiani contemporanei*, edita a Milano a cura di V. Guarracino nello stesso 1991. Soprattutto il volume del convegno, al quale hanno partecipato illustri filologi, ha il merito di una messa a punto delle molteplici questioni connesse con la traduzione, traduzione che, è stato detto, deve essere condotta su una rigorosa conoscenza della lingua e della storia. Ricordo anche il recentissimo volume *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, curata da Eleonora Cavallini e contenente dieci saggi dedicati ad altrettanti autori antichi tradotti da illustri figure della letteratura italiana. La Cavallini opportunamente osserva nell'Introduzione che la «traduzione "letteraria", dettata da finalità estetiche, è una prassi storicamente esercitata da poeti e scrittori e solo occasionalmente da filologi classici, per la maggior parte dei quali l'attività versoria ha per lungo tempo ricoperto un ruolo accessorio e prevalentemente rivolto in *usum scholarum*». La studiosa ricorda l'eccezione dell'"antifilologo" E. Romagnoli, nella cui visione estetica nessuno spazio occupava la filologia tradizionale, ed osserva che solo di recente i classicisti hanno inserito nella loro ricerca l'attività versoria, condotta ovviamente con rigore filologico. Il volume contribuisce in maniera eccellente alla storia della traduzione letteraria di testi classici in Italia. Sull'importanza del ruolo dei filologi classici nel lavoro di traduzione si è di recente soffermata Nina Mindt, secondo la quale «Per facilitare la comprensione del testo, per rendere comprensibili e leggibili i testi antichi, occorre una filologia classica che abbia le competenze per svolgere il suo ruolo così importante in questo ambito. L'atto del tradurre, però, non ha ancora ricevuto il valore e il riconoscimento che merita all'interno della disciplina. Abbiamo invece un forte bisogno che gli studiosi e i ricercatori nell'ambito della filologia classica e delle scienze dell'antichità [...], si occupino della traduzione in modo serio e impegnativo. Difatti, l'atto del tradurre è una delle forme culturali per il tramite della quale un'opera riceve effettivamente lo *status* di classico. Noi filologi siamo chiamati a tramandare i nostri classici come parte di un canone europeo in modo adeguato e congruo sia ai testi stessi, sia ai lettori di oggi e di domani»⁶⁴.

⁶³ S. NICOSIA, *op. cit.*

⁶⁴ N. MINDT, *Tradurre l'antichità: una funzione fondamentale della filologia classica per l'Europa*, «Atene e Roma» Nuova Serie Seconda, XII (2018), p. 347.

Un contributo, in questo senso, certamente viene anche dagli Atti del nostro Congresso.

Università del Salento
mario.capasso@unisalento.it

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'umanità¹.

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:

¹ 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 pregiudicati².

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 liriche³.

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»⁴. E la corrispondenza fra i

² 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. Macri tra «Lirici greci» e «Lirici nuovi»*, in *Per Oreste Macri*, Atti della giornata di studio, Firenze, 9 dicembre 1994, a cura di A. DOLFI, Bulzoni, Roma 1996, pp. 77-103: 89-90.

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

⁴ 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»⁵. 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»⁶. 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.

⁵ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, Epistolario, Quasimodo 1.

⁶ 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 incertezza⁷. 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»⁸. 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.

⁷ 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*.

⁸ 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 solidarietà⁹.

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!¹⁰.

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

⁹ *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.

¹⁰ 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 convenzionale¹¹. 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 vita¹².

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'uomo¹³.

¹¹ 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*.

¹² 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.

¹³ 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»...¹⁴ 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»¹⁵; 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 felice¹⁶.

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

¹⁴ 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).

¹⁵ 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.

¹⁶ 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 polemici», 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»¹⁷. 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»¹⁸. 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 dei¹⁹.

¹⁷ 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.

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

¹⁹ *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 Grecia²⁰.

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).

²⁰ 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»)²¹. 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 eye²².

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 creativo²³.

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»²⁴. Così, entro questo perimetro ideale di ragioni teoriche e di «intenti

²¹ 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).

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

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

²⁴ 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»²⁵.

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 preesistente²⁶.

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?²⁷

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».

²⁵ 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.

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

²⁷ 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 consenso²⁸.

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»²⁹. 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»...³⁰ 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 vicino³¹.

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 viene³².

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

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

³⁰ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 49.

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

³² 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 1935³³. 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 be³⁴.

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.

³³ 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.

³⁴ 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"»³⁵.

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»).

³⁵ 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.

ELVIRA M. GHIRLANDA

LA VERGINE DEL MARE: MITOPOIESI E METAMORFOSI
NEL GIOVANE QUASIMODO

ABSTRACT

In *Parole per Quasimodo* ('Words for Quasimodo', 1974) Salvatore Pugliatti informed us of a notebook where, in 1918, he had transcribed and collected the lyrical works (some of which had already been published in local papers, while others were still undisclosed to the public) composed by his young friend between 1916 and 1917.

This notebook, which represents the sole piece of evidence dating back to those years, is proof of knowledge of the innermost – if primordial – 'Quasimodian' dynamics. Such dynamics indubitably include the mythopoetic urge that would later manifest itself in *Acque e Terre* ('Waters and Earths') and further go on to become – as has been observed – a constant in all of the author's poetic phases.

Starting from young Quasimodo's unpublished *La vergine del mare* ('The virgin of the sea', 10 April 1917), this paper will primarily focus on the link between the author's writing and classical mythology in relation to the act of metamorphosis. The resulting roadmap will allow us to plot coordinates and detect isotopies through the diachronic lens of poetic macro-textual analysis.

Tra le varie categorie attraverso cui viene letta la poesia di Quasimodo persistono solide quelle di "mito" e "realtà", "mito" e "antimito", il classico e il contemporaneo, la Sicilia come memoria e come Storia. Un percorso studiato e delineato approfonditamente¹ che forse andrebbe

¹ Se ne offre qualche titolo: G. BARBERI SQUAROTTI, *Quasimodo fra mito e realtà*, in IDEM, *Poesia e narrativa del Novecento*, Milano 1961, pp. 44-51; G. FINZI, *Il mito e l'antimito*, in IDEM, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano 1972, pp. 142-147; M. TONDO, *Salvatore Quasimodo*, Milano 1976; N. TEDESCO, *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito in Quasimodo*, Firenze 1977; AA.VV., *S. Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di G. FINZI, Roma-Bari 1986; A. GENDRAT, *La scrittura del "nostos" nelle prime raccolte poetiche di Salvatore Quasimodo*, «Versants» 39 (2001), pp. 188-220; AA.VV., *Quasimodo e gli altri. Atti del Convegno Internazionale. Lovanio, 27-28 aprile 2001*, a cura di F. MU-

riconsiderato anche in ragione delle dinamiche gestazionali più intime della scrittura quasimodiana e della sua sensibilità metrica e traduttoria.

Il rapporto tra Quasimodo e il mondo classico sembra instaurare infatti un colloquio di una solidarietà mai tradita, attraverso il quale Quasimodo ricerca il canto poetico che accompagna l'intera sua produzione; questi nessi di apparente antitesi delimitano quindi un campo d'indagine privilegiato; e un'indagine che vada alle origini di questo sodalizio sembra necessaria per l'approdo a una visione completa della sua poetica.

Si sceglie dunque di osservare il mito in Quasimodo – attestarne o meno la presenza, decifrarne i meccanismi narrativi – tra i versi antecedenti la pubblicazione per i tipi di «Solaria» di *Acque e terre* nel 1930.

Tre sono le fonti che riguardano il primissimo Quasimodo: il quadernetto messinese, *Bacia la soglia della tua casa* e *Notturni del re silenzioso*.

1) *Bacia la soglia della tua casa* è un quaderno ritrovato a Messina da Alessandro Quasimodo nel 1970 tra le carte di Luigi Occhipinti (tabaccaio messinese, zio di Giorgio La Pira e amico di Quasimodo). Il manoscritto autografo reca come titolo *Bacia la soglia della tua casa* (ispirato al secondo verso del componimento di apertura della raccolta, *Pregghiera*), è privo di data, ma l'allestimento risale secondo Finzi agli anni '20-'22, considerando che il progetto presenta sia un termine *ante quem* che uno *post quem*, vale a dire rispettivamente il biennio '29/'30 e il '18²: infatti la raccolta è antecedente ai *Notturni del re silenzioso* (la cui composizione è datata tra il '29 e il '30) e al suo interno è presente un componimento (*Zingaro*) già apparso sulla rivista «La Vela» (n. 2-3) il primo dicembre del '18. Inoltre, di alcuni testi si conosce la data di pubblicazione o è possibile comunque risalire al periodo di composizione (collocabile appunto negli anni '20). *Bacia la soglia della tua casa* è costituito da trentasette componimenti divisi in due sezioni, la prima, eponima, ne include venti, la seconda, *Nei giardini della luce*, diciassette. Del manoscritto vi è un'edizione anastatica a cura di Alessandro Quasimodo³, non-

SARRA, B. VAN DEN BOSSCHE e S. VALNVOLSEM, Firenze 2003; G. BARONI, *Salvatore Quasimodo, «Sono miti, le nostre metamorfosi»*, in *Il mito nella Letteratura Italiana*, a cura di P. GIBELLINI, vol. IV, Brescia 2007, pp. 325-341; B. VAN DEN BOSSCHE, *Ulisse e Polifemo: il mito nella poesia di Salvatore Quasimodo*, in IDEM, *Il mito nella Letteratura Italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Firenze 2007.

² Cf. G. FINZI, *Note*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. FINZI, Milano 2005¹⁴, p. 1358.

³ S. QUASIMODO, *Bacia la soglia della tua casa*, a cura di A. QUASIMODO, Siracusa 1981.

ché la pubblicazione intera all'interno della sezione *Manoscritti giovanili* interna all'edizione dei Meridiani Mondadori a cura di G. Finzi⁴.

II) *Notturni del re silenzioso* presenta invece datazione autografa «3 febb. 1929-1 giugno 1930». Il manoscritto è formato da trentotto poesie, di queste quattro sono provenienti da *Bacia la soglia della tua casa* e undici confluiranno in *Acque e terre* («Solaria» 1930) – e di queste ultime soltanto tre verranno accolte in *Ed è subito sera* (Mondadori 1942). Pubblicato anch'esso integralmente da Finzi per la Mondadori, se ne ha anche una edizione anastatica⁵. Il manoscritto è stato rinvenuto tra le carte di Salvatore Pugliatti, emerito giurista e fraterno amico del nostro già dai tempi della prima giovinezza; Pugliatti è infatti il dedicatario del manoscritto: «A Salvatore Pugliatti / dolcissimo fratello».

III) Il quadernetto messinese invece ha una vicenda singolare, che coinvolge nuovamente Pugliatti.

A proposito di questo quadernetto risulta preziosa la prima testimonianza che si ha di esso, quella data da Pugliatti nel volume dedicato al poeta, *Parole per Quasimodo*, in occasione della tredicesima edizione del Premio Vann'Antò. Pugliatti infatti non solo porta alla luce l'esistenza di questi testi, ma rende noto proprio l'esordio poetico di Quasimodo attraverso un aneddoto, secondo il quale questi versi hanno avuto un ruolo determinante nella decisione del giovane Quasimodo di tentare la poesia con un consapevole ritorno, nuovo, a essa e, quindi, di stendere una opera organica, i *Notturni*:

«Frughiamo, dunque, tra le vecchie carte. | Viene fuori, per primo, un mucchietto di fogli di quaderno, l'ultimo dei quali reca, nel verso, un rebus, una formuletta aritmetica e questa annotazione: “2 marzo 1918 copiate S. Pugliatti”. È la unica testimonianza che sia rimasta dei primi passi di Quasimodo nel mondo della poesia: versi e frammenti di prosa lirica, composti tra il 1916 e il 1917, alcuni pubblicati in settimanali locali – voglio ricordare soltanto il “Nuovo giornale letterario”, che pubblicavamo noi ra-

⁴ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit. [sarà questa l'edizione da cui si citeranno in questa sede i testi editi]; sulla raccolta cf. G. FINZI, *Nota ai testi*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. LXXV; IDEM, *Note*, cit., pp. 1357-58; M. TONDO, *Salvatore Quasimodo*, cit.; P.M. SIPALA, *Il quaderno messinese di Salvatore Quasimodo*, in AA.VV., *S. Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, cit., pp. 375-384.

⁵ S. QUASIMODO, *Bacia la soglia della tua casa*, cit.; S. QUASIMODO, *Notturni del re silenzioso*, Messina 1989.

gazzi, allora, a Messina –; altri inediti. Per questi ultimi... l'archivista attingeva ai quaderni del poeta, che suo fratello Ettore, minore di qualche anno, gli metteva a disposizione. || Quasimodo vide questi fogli il 13 gennaio 1929: quasi quindici anni dopo. || Lavorava a Reggio Calabria e quel giorno – una domenica – aveva traversato lo stretto per venire a trovare l'antico compagno di scuola che da qualche anno esercitava la professione d'avvocato e curava la causa di un compagno di lavoro del poeta. || La noia del pomeriggio domenicale che già stagnava in quella stanzuccia, che conosceva fatica e solitudine, fu presto fugata. In poche parole si esaurì l'argomento che aveva dato il pretesto alla visita, e si parlò di poesia. Furono rievocati gli anni della adolescenza e si venne alle confidenze. Dissi delle mie speranze di allora sul conto del poeta che aveva cominciato a cantare, e del mio rammarico per il suo lungo silenzio. Infine svelai il mio segreto, racchiuso in quei foglietti. Glieli feci vedere. Ne fu sorpreso e toccato. Ricordava qualche parola, qualche accento; molto aveva dimenticato; non sospettava che qualcuno avesse potuto raccogliere e conservare. || A sera, quando se ne andò, eravamo tristi entrambi, e pure in qualche modo consolati. || Per giorni non seppi più nulla. Ma poi mi giunse la sua prima lettera, datata 29 gennaio: *Il nostro "ritrovamento" del giorno 13 – scriveva – ha spinto la volontà inerte per le strade tormentate della poesia... Ho frugato tra le mie carte, bruciando e mutilando. Della produzione di dieci anni... ho salvato un centinaio di pagine di poesia. [...]* || La domenica successiva – 3 febbraio – venne a Messina e portò il manoscritto – lo conservo, con i segni a matita di allora»⁶.

Il manoscritto portato da Quasimodo il 3 febbraio è proprio quello dei *Notturni*, la cui nascita è evidentemente legata al «ritrovamento» del quadernetto, anzi ne è dipendente e consequenziale, per quanto tra i due manoscritti non intercorra un legame genealogico in termini filologici; nessun componimento di quel primo progetto viene accolto nei *Notturni*, il quale attinge, invece, come si è precedentemente visto, a *Bacia la soglia della tua casa* – o meglio, a *Bacia la soglia della tua casa* appartengono quattro dei testi⁷ salvati dall'operazione di 'bruciatura' e 'muti-

⁶ S. PUGLIATTI, *Parole per Quasimodo*, Messina 1974, pp. 29-31.

⁷ Si tratta, come indica Finzi (G. FINZI, *Note*, cit., pp. 1359-60), delle poesie *La porta chiusa*, *Il rogo*, *Carnevalesca*, *Serenità*. Le prime tre di esse, fra l'altro, erano già apparse su rivista tra il '19 e il '22, rispettivamente su: «L'Albatro» (24 giugno 1922), «La Piccola Nave» (n. 2, 25 novembre-10 dicembre 1919), «L'Albatro» (3 giugno 1922).

lazione' operata da Quasimodo tra il 13 gennaio e il 29 gennaio del '29, per cui propongo il gennaio del '29 quale specifico termine *ante quem* per la stesura del manoscritto *Bacia la soglia della tua casa*.

E ancora, questa testimonianza colpisce in quanto attesta una singolare operazione di copiatura e recupero del primissimo Quasimodo da parte di Pugliatti (d'ora in poi questo quaderno, dall'iniziale del suo compilatore, sarà indicato come P).

La consultazione del "Fondo Salvatore Quasimodo" presso il complesso archivistico di Pavia permette di riconoscere questi fogli di cui parla Pugliatti in un gruppo di carte raggruppate nel 3° fascicolo del primo della coppia di faldoni che va sotto il titolo di "Materiali Poetici" – insieme a "Poesie disperse" e "Frammenti antologici" – con il nome di "Poesie giovanili dell'archivio Pugliatti": trentaquattro pagine e trentaquattro testi. Se poi si guarda l'ultima pagina, quella a proposito della quale Pugliatti menzionava la presenza di formule matematiche, rebus e la datazione 2 marzo 1918, si trova anche la firma di Quasimodo, aggiunta in un secondo momento, probabilmente a sancire l'originalità dei testi.

Dal complesso di questi trentaquattro componimenti solo undici (tutti già precedentemente editi su rivista)⁸ sono stati accolti da Finzi nella sezione *Poesie disperse e inedite* all'interno dell'edizione dei Meridiani Mondadori. Si riporta l'intero indice di P, evidenziando in grassetto i testi inseriti da Finzi:

- 1) *Orrore guerresco*
- 2) ***Aurora***
- 3) *Canti marini*
- 4) ***Primule***
- 5) ***Sfioritura***
- 6) *Ossessioni*
- 7) ***Canti marini***

⁸ *L'Aurora*, «Humanitas», 13 maggio 1917; *Canti marini*, «Humanitas», 13 maggio 1917; *Primule*, «Nuovo Giornale Letterario», n. 3, giugno 1917; *Sfioritura*, «Nuovo Giornale Letterario», n. 4, luglio 1917; *Sconfnamenti dell'anima*, «Settimana Illustrata», 5 agosto 1917; *Fremiti mattinali*, «Il Nuovo Telefono», 22-23 settembre 1917; *Albore*, «Nuovo Giornale Letterario», n. 5, settembre 1917; *Ritorno*, «Nuovo Giornale Letterario», n. 5, settembre 1917; *Risveglio*, «Nuovo Giornale Letterario», n. 6, ottobre-novembre 1917; *Amori crepuscolari: Cielo*, «Settimana Illustrata», 4 novembre 1917; *Profughi*, «Settimana Illustrata», 16 dicembre 1917 (Cf. G. FINZI, *Note*, cit., pp. 1347-49). Si segnala tra P e i titoli indicati da Finzi una variante: *Aurora* > *L'Aurora*.

- 8) **Sconfinamenti dell'anima**
- 9) *Anima sognante*
- 10) *La vergine del mare*
- 11) *L'ignoto*
- 12) **Albore**
- 13) **Ritorno**
- 14) *Primavera*
- 15) **Fremiti mattinali**
- 16) **Risveglio**
- 17) *Ultima luce*
- 18) *Profanazione*
- 19) **Amori crepuscolari: Cielo**
- 20) **Profughi**
- 21) *Penombra*
- 22) *Voci della notte*
- 23) *Notte infernale*
- 24) *Canto d'allodola*
- 25) *La nave perduta*
- 26) *Sicilia*
- 27) *L'elegia dell'anima*
- 28) *Pianto di bimbo*
- 29) *Ne l'ombra*
- 30) *Macabra*
- 31) *Sprazzo di luce*
- 32) *Fiori*
- 33) *Parola*
- 34) *Il fiore perduto*

Quali siano i criteri di selezione di Finzi e le fonti utilizzate non è specificato. Infatti, a parte le indicazioni relative alla pubblicazione su rivista⁹ – indicazioni peraltro presenti e invariate anche in P – non sono presenti dettagli circa la storia dei documenti, si tratta di «poesie (o brani di poesia) di epoche diverse, inedite e reperite fra le carte del poeta dopo la sua scomparsa, oppure recuperate presso qualche amico, o anche edite ma disperse in pubblicazioni introvabili»¹⁰.

Veniamo, dunque, alle carte.

Si tratta di trentaquattro pagine extravaganti a quadretti e a righe¹¹,

⁹ Cf. 8.

¹⁰ G. FINZI, *Nota ai testi*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. LXXV.

¹¹ Alcune carte sono evidentemente ricavate da fogli a righe tagliati in due metà.

numerate, contenenti trentaquattro componimenti in parte inediti, in parte pubblicati su riviste – soprattutto su «L'amore illustrato» e «Il nuovo giornale letterario». In realtà quelli che si trovano nel fondo di Pavia sono solo fotocopie dei materiali originali conservati invece tra i documenti privati di Salvatore Pugliatti, che ho potuto recentemente consultare, grazie alla gentilissima disponibilità delle eredi Teresa e Paola Pugliatti.

La consultazione del materiale originale consente del resto di distinguere tra inchiostri e strumenti scrittori diversi. Nello specifico risulta evidente l'uso di penne e matite, che denuncia come la trascrizione da parte di Pugliatti sia avvenuta a più riprese. Si deduce ad esempio che, a trascrizione ultimata, Pugliatti ritornò sui testi, assegnando loro una diversa numerazione a matita e aggiungendo in alcuni casi alla data di pubblicazione quella di composizione sul margine¹². Le ragioni di queste modifiche all'ordine dei testi sono solo congetturabili. Pugliatti infatti dichiara che per l'assemblamento di P ha attinto «ai quaderni del poeta, che suo fratello Ettore, minore di qualche anno, gli metteva a disposizione»: un'operazione di copiatura, dunque, casuale (da cui diversi fogli extravaganti). E di conseguenza, una casuale composizione di P, alla quale Pugliatti cerca di ovviare ragionando la scansione dei testi da solo o addirittura con lo stesso Quasimodo dopo avergli “rivelato” il quadernetto. D'altra parte che la seconda numerazione a matita abbia un suo criterio lo indica già la scelta del primo componimento. Se le prime nuove sequenze numeriche infatti fanno pensare alla costruzione di un ordine cronologico, questo salta già all'altezza del quinto testo. Le motivazioni vanno quindi cercate in ragioni stilistiche e tematiche, lasciando i margini per ipotizzare il progetto di una raccolta organica. E in effetti basta osservare il cambio del primo componimento *Voci della notte*, scelto in sostituzione dell'originario *Orrore guerresco*. Infatti *Voci della notte*, posizionato precedentemente come ventunesimo, ha una chiara ispirazione dannunziana: «Odi tu, il sussurrio dell'onda | che dolcemente molce la scogliera | nella placida? [...] | [...] Odi, nell'ombra il ruscello | che mormorando scorre, lo stormir della foglie, l'allegro di un uccello | bisbiglio?» (vv. 18).

Trentatré di questi trentaquattro componimenti resteranno confinati

¹² Si segnalano anche dei tagli a matita trasversali alle pagine 11-18, in cui compaiono i seguenti testi: *Fremiti mattinali*, *Risveglio*, *Ultima luce*, *Profanazione*, *Amori crepuscolari*, *Profughi*, *Penombre*.

in P, fa eccezione solo la poesia intitolata *Profanazione*. Questa infatti sarebbe confluita anche in un altro quadernetto, di pochi anni posteriore, quel quadernetto che nel 1970 fu ritrovato tra le carte di Luigi Occhipinti, privo di data, intitolato *Bacia la soglia della tua casa*. In questo secondo manoscritto *Profanazione* si presenta in una diversa redazione, caratterizzata da varianti e tagli di varia estensione: un insieme di strategie che si muove nella direzione di un abbandono di stilemi estetizzanti in favore delle sfumature crepuscolari. Per limitarci qui a un esempio, vengono eliminate espressioni come «sommese in un lago di oro liquido» e invece mantenuti i versi «solo chi non conobbe il pianto caldo | de l'anima malata, a stilla a stilla, | colare nel dolore».

I due quaderni hanno in comune, infatti, una marginale atmosfera crepuscolare – che in P si esplicita nel componimento *Amori crepuscolari* (edito nella sezione *Poesie disperse e inedite*): «Ora dei mesti ritorni che sanno di cose avvizzite da fiotti | caldi d'un tramonto di brace; ora del rifugio de l'anima | nei chiaroscuri dei sogni»¹³. E, soprattutto, quell'«aderenza al classicismo parnassiano mediato attraverso Pascoli e D'Annunzio»¹⁴, che Sipala attribuiva al poco più tardo *Bacia la soglia della tua casa*, ma che effettivamente sembra germogliare già in questi primi testi. Il che non sorprende, del resto sempre Pugliatti conferma la comune lettura nel loro giovane gruppo di amici¹⁵ dei simbolisti francesi tra il '17 e il '20: «c'era ancora la grande guerra [...] | Si parlava di letteratura, di poesia, di politica. | Leggevamo Dante, Platone, la Bibbia; Tommaso Moro e Tommaso Campanella, Erasmo da Rotterdam, gli scrittori russi [...]. Leggevamo Baudelaire, il primo Mallarmé e Verlaine, che a poco a poco divennero i nostri numi. Intorno a quegli anni [...] a Messina quelli della generazione precedente la nostra, parlavano e scrivevano di codesti poeti»¹⁶. I simbolisti – e i futuristi in seguito – sembrano caratterizzare la cultura messinese di quegli anni – si pensi che la prima rivista simbolista italiana uscì nel 1900, col titolo «Le Parvenze», proprio a Messina¹⁷ – guardando come modello sì ai simbolisti russi e

¹³ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 1002.

¹⁴ P.M. SIPALA, *Il quaderno messinese di Salvatore Quasimodo*, cit., p. 377.

¹⁵ Specialissimi i noti rapporti tra Quasimodo, Pugliatti e La Pira.

¹⁶ S. PUGLIATTI, *Parole per Quasimodo*, cit., pp. 37-39; per un'attenta disamina di questi anni giovanili cf. G. MILIGI, *Il periodo messinese di Quasimodo*, in *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, cit., pp. 171-186.

¹⁷ Cf. *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, a cura di G. VIAZZI e V. SCHEIWILLER, Milano 1972.

francesi, ma anche al Pascoli dei *Poemi Conviviali* e al D'annunzio paradisiaco che il giovane Enrico Cardile definì, come sottolinea Miligi, il «Verlaine italiano»¹⁸ in un articolo apparso proprio sulla rivista «Le Parvenze» (25 marzo 1900, dal titolo *I cavalieri de la Sfinge. Tito Marrone*).

Il tema dominante nella nostra raccolta è, infatti, quello di un'accentuata inquietudine, che spazia da forme di languida malinconia alla percezione violenta della solitudine, in piena coerenza con la sensibilità, le letture e l'età del poeta, ma ponendosi già come preciso innesto di quella «tormentosa asceti», che Giorgio Petrocchi individuerà in *Acque e terre*, quale «esplorazione di una realtà tutta interna» attraverso cui il poeta saggerà e fisserà «il dolore e i presagi dell'uomo solo e inerme di fronte alla natura, al male, al fato»¹⁹:

«Anima vagabonda per strade lavate di sole sofferente, con cuspidi d'ombre spruzzate di macchie giallognole! | Anima vagabonda, per strade fiammeggianti di lingue di sole furente, incipriata dal fiocco vellutato del vento, di polvere densa, battuta da ruote piangenti!...» (*Sconfinamenti dell'anima*); «Ho tutta l'anima incrinata di brividi di stelle» (*Albore*, v. 1); «– O anima sognante nell'ombra delle | notti roride e soavi, o anima stanca, | folle, riposa: – Vano è il tuo sognare, | arcano e vacuo come l'infinito» (*Anima sognante*, vv. 11-14).

Non sorprendano dunque immagini particolarmente cupe, a tratti funeree, che declinano il simbolismo baudeleriano in questi primi tentativi poetici:

«Rutilante il tramonto su la terra | fumante scese. Tacito scorreva | nell'infernal vallata ora il fiume | ma rosse l'acque eran, rosse di sangue» (*Orrore guerresco*, vv. 1-4); «Mi fa male quell'odore strano di cose che agonizzano; penso a | le rose che muoiono nei | silenzi neri dei cimiteri, bianchi di marmi, | gialli di autunno! | [...] | Guardiamo meglio il tramonto che accende le sue fiaccole | di resina, dietro le guglie azzurrognole dei monti» (*Ossessioni*); «La primavera, respirando voluttuosamente l'aria soave, | ha rotte le vene del suo seno turgido» (*Primule*).

¹⁸ G. MILIGI, *Il periodo messinese di Quasimodo*, cit., p. 175.

¹⁹ G. PETROCCHI, *Sul linguaggio poetico di Quasimodo*, in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. FINZI, Milano 1969, p. 249.

Il mondo interiore del giovane si oggettivizza e fonde con il paesaggio esterno, spessissimo in ambientazioni notturne e marine:

«Ho tutta l'anima incrinata di brividi di stelle. | Trillano ancora dei grilli lungo i banchi verderame dei fossati polverosi» (*Albore*, vv. 1-2); «e la casetta tremolar di voci | di rondini piccine, sui tetti rossi | come tramonti estivi» (*Ritorno*, vv. 6-8); «Superbi i fiori | rizzan gli steli. | Tra i bei candori | dei tenui veli | v'è primavera. || Nell'aria dolce | tra piante e fiori | va, canta e molce | i primi amori | la primavera» (*Primavera*, vv. 11-20); «Odi, tu, il sussurro lieve dell'onda, | [...] | Odi, nell'ombra il ruscello | che mormorando scorre, lo stormir | delle foglie» (*Voci della notte*, vv. 1-7); «Nelle tenebre immense del silenzio, è vagata | l'anima mia» (*L'elegia dell'anima*, vv. 1-2); «Fremeva il mare lontano | lungo il solingo lido» (*Penombre*, vv. 1-2).

L'atmosfera suscitata è sospesa e lontana, in consonanza con un immaginario mitologico che va delineandosi e radicandosi già all'altezza del '16-'17 e a diverse profondità. Per risalire a esse e semantizzarle si accoglie la classificazione proposta da Van den Bossche in una disamina del rapporto Quasimodo-mito che attraversa le pubblicazioni del poeta a partire da *Acque e terre*.

Lo studioso riconduce a tre tipologie le manifestazioni del mito; i tre piani individuati dallo studioso sono: il contenuto, l'espressione, l'intertestualità manifesta. Il primo riguarda il mito come «*modo semantico* (l'insieme delle immagini, dei temi, dei motivi, dei contenuti, delle "figure del mondo")»²⁰, quindi il tema della memoria lontana, la distanza vissuta in termini epici. Sul piano dell'espressione, invece, si considera il mito in relazione all'«insieme di strategie espressive (narrative, stilistiche, discorsive)»²¹ che concorrono alla creazione di una tensione mitopoietica nella poesia di Quasimodo. Ed infine osservare il «mito come *intertexto lessicalizzato*» significa individuare «le tracce esplicite di un altro testo culturalmente riconosciuto come "mito" e appartenente ad una più o meno facilmente identificabile area culturale o geografica»²². L'intertexto mitico può lasciare tracce anagrafiche o tracce allusive.

²⁰ B. VAN DEN BOSSCHE, *Quasimodo e il mito*, in AA.VV., *Quasimodo e gli altri. Atti del Convegno Internazionale. Lovanio, 27-28 aprile 2001*, cit., p. 21.

²¹ *Ivi*, p. 22.

²² *Ibid.*

Seguendo questa tripartizione, possiamo notare che il mito come *modo semantico* trova origine nell'eccezionalità del sentire adolescenziale che eleva ogni esperienza a misura mitica ed epica, ma soprattutto nella predilezione di quelle atmosfere isolate dalla contingenza di tempo e di luoghi.

I testi lasciano traccia anche del mito come *intertesto lessicalizzato*, filtrato probabilmente attraverso una cultura e un immaginario condiviso, come attestano i seguenti luoghi:

«Pallida Dea, che fra mille bagliori, | stanchi distendi sul lago i tuoi raggi | dimmi» (*L'Ignoto*, vv. 1-3); «O reconditi canti | quali sogni cullate voi fra l'onde || marine, canti di ninfe e di naiadi, | odoranti di muschi e di licheni | e d'alghes?», «E voi, [...] o ninfe dai marmorei | corpi, sognate forse con i canti | corse sfrenate, verso albe di latte» (*Canti marini*, vv. 11-15, 17-19,); «Il tuo mare è un aroma misterioso | [...] | E l'onde dei tuoi limpidi laghetti | e l'acque fluenti dai nevosi monti | cantano strane melodie d'amore. | I canti allegri e le nenie notturne | dei pastori, son canti di nostalgici | amori: amori remoti e svaniti | lontano come mattutine nebbie» (*Sicilia*, vv. 1-13); «E voi, o nivee onde: gli eroi mi han detto | non muoiono: è vero? E allor perché non torna | nella casetta l'eroe?» (*Pianto di bimbo*, vv. 26-28).

Il ricorso ad atmosfere e personaggi mitici, tuttavia, non è la sola evidenza di P, il quale si fa testimone di una ulteriore connotazione del mito quasimodiano che interessa le modalità espressive dello stesso: vale a dire la tensione mitopoietica²³.

Giorgio Baroni, infatti, rintraccia nell'attitudine mitopoietica, in quel «tempo mitico», una caratteristica dell'esordio poetico di *Acque e terre* destinata a divenire una costante che si svilupperà e modificherà nelle diverse stagioni quasimodiane, permanendovi. Un'operazione che Baroni conduce a partire, però, solo da *Acque e terre* (uscita sì nel '30, ma che accoglie testi stesi tra il '20 e il '29). Questa prima pubblicazione è attraversata, per lo studioso, da «un'azione che si muove in un tempo mitico», grazie allo «scostamento dal presente» e alla «rimozione della quotidianità»²⁴ e alla lontananza nostalgica.

²³ Cf. G. BARONI, *Salvatore Quasimodo, «Sono miti, le nostre metamorfosi»*, cit., p. 325.

²⁴ *Ivi*, p. 326.

Baroni, ancora, attribuisce ad *Acque e terre* la presenza di «riferimenti mitologici, quanto mai appropriati per la terra di Sicilia»²⁵, e cita come esempi dimostrativi il toponimo «Tindari» e l'espressione «nudi iddii pagani» (*Ariete*). I due luoghi, tuttavia, più che dei riferimenti mitologici, sembrano rievocare atmosfere pagane, attestando piuttosto una già presente fascinazione di Quasimodo nei confronti della classicità, largamente riscontrabile nella nostra raccolta. Si ricorda, infatti, che si tratta di componimenti che precedono il trasferimento a Roma del poeta, quindi che precedono la scoperta (in termini di approfondito studio) dei classici greci e latini.

Una specifica tensione mitopoeitica in senso etimologico, quale tendenza a creare miti, si esplicita invece emblematicamente proprio in P, in un componimento intitolato *La vergine del mare*:

La videro una notte al tramontar | di Venere i fantasmi tremolanti
del mare. | Era bianca, era bella; avea cantato | nell'ombra "O mare,
che accogli nel tuo sterminato || seno, sul fluttuar delle tue
chiare onde | i tesori del mondo, o mare che nelle fonde | tenebre
canti nel tuo strano idioma | le più silenti canzoni d'amore; di
Roma || la gloria eterna, canta la brezza | o mare, della mia anima
la cupida tristezza". | E stanca la fanciulla, lungi avea | visto la luna,
sorger dal monte, che pareva || titano nella notte. Dolcemente
| avea abbracciato il vuoto, e poi ancora follemente | dato avea
l'ultimo canto, la divina | la voce. E poi?... E poi, il mare l'aveva
fatta ondina.

Il testo è datato 10 Aprile 1917, è numerato come decimo, in un primo momento, e infine come quattordicesimo ed è costituito da quattro quartine di due distici a rima baciata. In esso convogliano i principali ambienti e temi di questi primi esperimenti (appunto la notte, il mare, l'amore e il tormento) riorganizzati in una narrazione dalla struttura mitica che si declina in diversi aspetti. L'atmosfera è, infatti, distante, leggendaria – si badi al tenore dell'*incipit* o ad esempio anche solo allo all'uso del passato remoto e imperfetto come tempi narrativi –; il personaggio femminile appare già rarefatto, in fusione con l'ambiente circostante e significativamente Quasimodo gli si riferisce solo tramite pronomi relativo, sottolineando e trasmettendo che è famoso, noto, uni-

²⁵ *Ivi*, p. 328.

co e inequivocabile; ma soprattutto, il componimento ha il suo nucleo narrativo nella metamorfosi, nella trasformazione in onda della fanciulla in seguito a un non esplicito, ma più che presumibile, suicidio.

La dinamica della trasformazione della giovane in un elemento naturale è una ripresa evidente del mito come favola, come racconto, attestando non solo l'intendimento di una peculiare forma narrativa, ma anche, già ai primordi, la connessione ed equivalenza tra mito e metamorfosi. In questa sua primissima attestazione l'evento della metamorfosi si definisce così come necessario, in quanto soglia, per l'irruzione del sacro nella mondanità, facendo della *Vergine del mare* il primo passo poetico verso quel filone ieratico che attraversa la produzione di Quasimodo fino a *Erato e Apòllion* (1938).

L'attrazione e l'inclinazione per suggestioni classico-mitologiche, sebbene il poeta sia ancora lontano da specifici studi classici, è dunque da sempre documentato e anzi potrebbe avere origine oltre che negli studi scolastici, nella stessa cultura e nelle tradizioni siciliane²⁶. Del resto, come sottolinea Van den Bossche, «non si può non notare la spiccata predilezione quasimodiana per miti geograficamente circoscritti, tradizionalmente ambientati nella Sicilia orientale, quali il mito di Aci e Galatea, quello di Ciane, e quello di Alfeo e di Aretusa»²⁷. E Van den Bossche si sofferma, infatti, ad analizzare il mito di Polifemo in Quasimodo, segnando come torni significativamente più volte nel macrotesto dell'autore, in: *Sardegna (Erato e Apòllion, 1932-1936)*, *Ai fratelli Cervi, alla loro Italia (Il falso e vero verde, 1949-1955)*, nelle traduzioni quasimodiane dei versi dell'*Odissea* dedicati a Polifemo (IX, vv. 1-566) e in quelle delle *Metamorfosi* di Ovidio, nello specifico i passi riguardanti Aci, Galatea e Polifemo (XIII, vv. 730-897), e, infine, in un libretto d'opera del 1964 dal titolo *L'amore di Galatea. Mito in tre atti*. Qui, ritiene sempre Van den Bossche, Quasimodo opera una sintesi dei brani tradotti su Polifemo, poiché la trama sincretizza il mito di Aci, Galatea e Polifemo, con l'uccisione del Ciclope da parte di Ulisse.

²⁶ «elemento di una mitologia poetica, non troppo dissimile da quello di una nascita a Siracusa, città greca per eccellenza, a riaffermare, con la discendenza dalla nonna Rosa Papandreu, profuga di Patrasso, l'origine magno-greca», C. MAURO, *Salvatore Quasimodo. Oltre gli «Oroscopi lirici»*, «Annali», Università di Napoli "L'Orientale", LI, n. 2 (2009), pp. 743-781: 743.

²⁷ B. VAN DEN BOSSCHE, *Quasimodo e il mito*, cit., p. 27.

Ma si potrebbe approfondire il discorso del critico individuando qualcosa di più di una semplice sincretizzazione. Infatti a questo proposito si osservi come Quasimodo si distanzi dal suo precedente lirico: una serenata musicata da Händel nel 1708 dal titolo *Aci, Galatea e Polifemo* su libretto di Nicola Giuvo, serenata che si attiene, invece unicamente alle *Metamorfosi XIII*, vv. 738-897. Il libretto di Quasimodo si conclude infatti, a seguito della trasformazione di Aci in fiume, sì con la morte di Polifemo per mano di Ulisse, ma con l'immissione di un ulteriore elemento, innovativo rispetto alla tradizione del mito: il suicidio di Galatea che, scopertasi innamorata del Ciclope, si uccide trasformandosi in onda, una metamorfosi che viene più volte enfaticamente richiamata dall'autore: «GALATEA – Polifemo, sono spinta dalla paura e precipito. [...] | Ho paura, e tu dove sei? | Ho paura!», «GALATEA – Non ditemi nulla; | avrò una bara d'acqua | per tornare alla sua terra. | Nella sera sarò un'onda | che batte per voi, care, | come memoria nell'aria dell'isola. | Vieni, morte! Ascolto | l'ultimo rumore del mio sangue. | Il cuore è un riflesso | nell'acqua. | Polifemo! Polifemo!», «Galatea: – Nella sera sarò un'onda | per voi care... (*Muore. Giochi d'acqua e di luci fino alla metamorfosi di Galatea. Un'onda si solleva più volte sugli scogli*)», «Ninfe: – Tremavano sempre | i suoi occhi di felce. | Galatea, nemica di se stessa, | è ancora sola, come | al tempo di Aci, nella sua onda di mare. (*Eruzione dell'Etna. Cupi boati*)» (III atto).

Un complesso di elementi (quali una fanciulla «bianca» e «bella», l'ambientazione notturna, il suicidio e la metamorfosi in onda) accomuna senz'altro i due componimenti, ossia *La vergine del mare* e *L'amore di Galatea*, tuttavia non per questo si può parlare con certezza di un diretto rapporto genetico operato dal poeta consapevolmente. Quello su cui intendendo piuttosto richiamare l'attenzione è la singolare riscrittura di questo mito tutto quasimodiano che ritorna in maniera inequivocabile: *La vergine del mare* rivela infatti il radicamento di una suggestione fin dalla giovane età, quella di un mito che, in termini di riflessione poetica, è metamorfosi che incessantemente «batte [...] come memoria».

Il quadernetto trascritto da Pugliatti si dimostra dunque una miniera che consente di arricchire la conoscenza delle intime, poiché primitive, dinamiche della poesia di Quasimodo, specialmente in merito a quelle isotopie che aiutano a tracciare le coordinate anche in termini diacronici del macrotesto poetico – come in questo caso, dove *La vergine del mare* andrà a contaminare il mito di Galatea – e a enucleare gli elementi strutturali e portanti della sua poetica.

Ancora, dunque, lo specifico studio della *Vergine del mare* afferma

l'approdo al mito in quanto «*categoria espressiva*»²⁸ attraverso la metamorfosi, a una poetica cioè che annuncia l'avvento di un tempo dialetticamente ciclico e non lineare che si conclude per trasformarsi, una dimensione lontana, epica, immaginaria, che però diviene presente e allora già storia perché è innanzitutto metamorfosi. Quest'ultima dunque si individua come necessaria cerniera ermeneutica per il passaggio dal mito all'antimito in Quasimodo, quando cioè «al mito della solitudine e all'epica dell'io si sostituisce come un antimito – o un nuovo mito – il senso universale dell'uomo, un valore morale e civile»²⁹: una poetica che nei versi di *Auschwitz (Il falso e vero verde, 1949-1955)* troverà la sua più efficace enunciazione – «E qui le metamorfosi, qui i miti» (v. 21), «sono i miti, le nostre metamorfosi» (v. 45) – e che in P, a prescindere dagli esiti, è già originaria e folgorante intuizione.

Università di Messina
elvira.ghirlanda@gmail.com

²⁸ B. VAN DEN BOSSCHE, *Ulisse e Polifemo: il mito nella poesia di Salvatore Quasimodo*, in IDEM, *Il mito nella Letteratura Italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, cit., p. 151.

²⁹ G. FINZI, *Il mito e l'antimito*, cit., p. 146.

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 (l'*Iliade* è del 1990 e l'*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 l'*Iliade* vigeva la traduzione del Monti, così per l'*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 ὃν κατὰ θυμόν, ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.	1 5
Ἄλλ' οὐδ' ὣς 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'Iliò 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 criticato 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 traducevole *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 rose 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' ὃ 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 ἔκέλευε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς	
πανσυδίη· νῦν γάρ κεν ἔλοι πόλιν εὐρυάγυιαν	
Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες	
ἄθανατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας	
Ἴρη 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... ἠῦκόμοιο
 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 πόντια 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 πόντια 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.

MARIA CANNATÀ FERA

TRA SIRACUSA E VICENZA.
QUASIMODO CRITICO DEL TEATRO GRECO

ABSTRACT

Between 1948 and 1960, Quasimodo published several theatre reviews (sometimes of plays in which he had been directly involved). This paper examines those related to Greek drama, highlighting their structure and various aspects of interest: descriptions of places (Syracuse theatre in particular), historic and literary comments, stances on cultural issues (the civil value of theatre being vehemently stated; the criticism around “archaeological” productions, “shouted” performances and translations in verses which are far from modern sensitivity); some remarks on linguistic aspects also feature. Finally, his translation of an epigram by Theocritus, which is engraved onto a plaque located in Syracuse (Istituto Nazionale del Dramma Antico), is presented.

Il 31 marzo 1965, in occasione della *Quarta Giornata mondiale del Teatro*, in tutti i teatri del mondo aderenti all’iniziativa fu letto un *Messaggio* di Quasimodo. In esso, il poeta chiariva la sua idea di teatro come impegno civile:

Il teatro, in ogni tempo, è stato il riflesso della vita contemporanea – è inutile ricordare i Greci – e per questo di volta in volta cade nelle riserve della censura.

Oggi la cronaca dell’uomo non interessa soltanto il suo interno, la psicologia o le discordanze della psiche, la incomunicabilità o meno delle deboli ombre del suo pensiero, ma soprattutto l’urto fra i diversi modi di ordinare la vita, quando questa possibilità gli fosse data da una pace ragionata fra i popoli, che metta le sue radici anche nelle divisioni di razza e sui diritti dell’uomo.

Dopo aver affermato che la guerra non era alle spalle, ma «nei nostri gesti quotidiani», egli concludeva

E qui l’uomo va fermato e avvertito: e non nel segno della speranza, ma attraverso la certezza della sua forza spirituale e civile.

Il teatro presume di continuare questo aperto dialogo millenario dell'uno, non contro l'altro, ma per l'altro, vicino o straniero alla sua lingua e al suo costume¹.

Pochi anni prima, nel 1961, Quasimodo aveva pubblicato per Mondadori, con il titolo *Scritti sul teatro*, una scelta di recensioni e note di carattere teatrale apparse sui settimanali *Omnibus* e *Tempo* tra il 1948 e il 1958. Dopo la sua morte, nel 1984, la raccolta fu ampliata nel volume S.Q., *Il poeta a teatro*, a cura di Alessandro Quasimodo (Milano). Il numero dei brani è più che raddoppiato, si passa a quasi trecento pezzi, che arrivano sino al 1960: l'ultima recensione è dedicata a *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo²; in essa trovo interessante fra l'altro la considerazione che «la noia non ha ancora spento la nuova generazione» (p. 402): in quell'anno si pubblicava *La noia* di Moravia, e il poeta era attento alle novità culturali del suo tempo (nel romanzo la noia è definita in termini di 'incomunicabilità', parola che abbiamo appena incontrato nel *Messaggio*, e si diffondeva proprio in quegli anni: dal 1960 al 1962 esce la 'trilogia' di Antonioni).

Le recensioni a rappresentazioni teatrali di drammi greci, che erano sei nella raccolta del 1961, diventano undici in quella più recente. In alcuni casi, le traduzioni erano opera del poeta (il quale già nel 1946 aveva pubblicato la versione dell'*Edipo re* di Sofocle).

Ma di questo non dice nulla Quasimodo, che nei casi del suo coinvolgimento non parla della traduzione, e non dice nulla il curatore del volume *Il poeta a teatro*, che è accompagnato da una introduzione di Roberto De Monticelli e una premessa dell'autore, intitolata *Teatro, specchio di problemi*. Questa pagina, della quale non sappiamo nulla (era stato lo stesso Quasimodo, prima di morire, a organizzare la nuova edizione, per la quale aveva preparato questo breve scritto?), ha una sua importanza. I critici si sono divisi infatti nel giudicare la posizione dell'autore nei confronti del rapporto parola-testo e messa in scena. L'idea di Roberto Rebora, prefatore della raccolta iniziale, era che il poeta rifiutasse «una valutazione della recitazione staccata dalla valutazione di un testo»³; e secondo De Monticelli, Quasimodo non era «un occhio attento alle im-

¹ Per il testo completo: D. RUOCCO, *Salvatore Quasimodo e il teatro*, in *Quasimodo*, a cura di A. QUASIMODO, Milano 1999, pp. 179-180; IDEM, *Salvatore Quasimodo e lo spettacolo: da Giorgio Strehler ad Anita Ekberg*, «Sic. Gymn.» n.s. 56 (2003), pp. 185-186.

² Eduardo nel testo, nel titolo *Edoardo*.

³ *Scritti sul teatro*, 11.

magini», la sua era «una critica soprattutto del testo», le cui ragioni difendeva «anche contro quelle dello spettacolo»⁴. Diversamente Arnaldo Frateili il quale, in una recensione al volume del 1961 pubblicata su «Paese-Sera», afferma che «pochi critici come Quasimodo, pur dando un valore preminente a quel che nel teatro è la parola e quindi alla qualità d'un testo», sono «poi tanto attenti a giudicare questa parola non di per sé ma nel suo valore teatrale, inquadrandola in tutti gli elementi d'uno spettacolo: regia, recitazione, scenografia, e anche musica, e coreografia quand'è il caso»⁵. E Epifanio Ajello, in un articolo su *Quasimodo spettatore di Goldoni*, ricorda come il poeta, nel saggio *L'opera scritta e l'opera rappresentata* del 1951, sottolineasse l'importanza del regista⁶. Più ampiamente il problema è affrontato da Fernando Gioviale, il quale sottolinea come a Quasimodo interessava, «a ben guardare (e perfino oltre le sue stesse parole programmatiche), la viva dialettica che s'instaura tra un testo e quel lettore-critico che per lui è il regista»⁷.

Sapere se la paginetta inserita nel volume del 1984 fosse l'ultima voce del poeta⁸ in proposito chiarirebbe meglio la sua posizione. In essa infatti egli afferma esplicitamente «La mia è sempre stata una critica del testo, cioè della validità letteraria, al di là di ogni concezione teatralmente meccanica affidata all'attore e al regista [...] È chiaro che il teatro esiste come opera che si possa leggere senza le ragioni della scena e della macchina registica». La perentorietà di queste affermazioni induce più che mai a interrogarsi sulla cronologia e sulla destinazione dello scritto.

⁴ *Il poeta a teatro*, p. 9.

⁵ Ora in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. FINZI, Milano 1975², 440. Cf. D. RUOCCO, *Salvatore Quasimodo e il teatro*, cit., p. 175; IDEM, *Quasimodo tra teatro fatto e teatro visto*, in *Salvatore Quasimodo nel vento del Mediterraneo*, Atti del convegno internazionale, Princeton 6-7 aprile 2001, a cura di P. FRASSICA, Novara 2002, p. 79.

⁶ «Riv. di Lett. Ital.» 21 (2003), p. 489 (il saggio del 1951 si legge in S. QUASIMODO, *Il poeta, il politico e altri saggi*, Milano 1960, pp. 171-172). Equilibrata la posizione di G. MUSOLINO nella recensione al volume *Il poeta a teatro* («La Gazzetta del Sud» 4 giugno 1985, p. 3) e di G. AMOROSO (*Quasimodo critico di teatro*, in *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di G. FINZI, Bari 1986, p. 122), il quale osserva come alla commedia *Tre quarti di luna* di Squarzina il poeta rimproverasse «compiacenza di linguaggio letterario "scritto"» (p. 283).

⁷ *Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro*, in *Quasimodo e gli altri*, Atti del Convegno Internazionale Lovanio, 27-28 aprile 2001, a cura di F. MUSARRA, B. VAN DEN BOSSCHE e S. VANVOLSEM, Leuven 2003, pp. 59-69 (qui 65).

⁸ In essa Quasimodo afferma che la sua «esperienza in questo campo viene da dodici anni di critica teatrale» (p. 15: il numero non corrisponde agli 11 anni della prima raccolta, ma neanche ai 13 della seconda).

La serie di recensioni a spettacoli greci si apre con una stroncatura (come del resto il volume nel suo complesso⁹), seppure attenuata nella parte finale, della trilogia eschilea¹⁰ rappresentata a Siracusa nel 1948. Il poeta dice di essere stato spinto «ad affrontare i disagi d'un soggiorno di fortuna, in una città affollata da migliaia e migliaia di siciliani venuti da ogni parte dell'isola» dal nome del traduttore Manara Valgimigli¹¹; altre rappresentazioni egli ricordava «effettuate sotto il segno della retorica romagnoliana¹²», testi tradotti con «gusto vascolare e fossile», su cui il popolo «aveva già, con la sua cordiale risata, picchiato forte» (pp. 34-35). È questo il primo di una serie di attacchi alle traduzioni¹³, e alle messe in scena, di stampo tradizionale.

⁹ Con un pezzo su George Dandin di Molière, rappresentato nel 1948 al teatro Gerolamo di Milano dalla compagnia "Il Circolo dell'Arlecchino" di Maner Lualdi. L'affermazione di Quasimodo «Non esistono [...] finalità teatrali per persuadere un attore come Peppino De Filippo a ficcarsi nei panni di un George Dandin» ignora il fatto che l'attore ci pensava già da tempo: «si dice voglia affrontare *Il bugiardo* e *Georges Dandin*» scriveva nel 1945 Paolo GRASSI (il pezzo si legge ora in *Il coraggio della responsabilità. Scritti per l'«Avanti» 1945-1980*, Milano 2009, p. 123; cf. *Vita è arte. Peppino De Filippo*, a cura di A. OTTAI, Milano-Roma 2003, p. 22: «sogno accarezzato già nel '38»); è dunque possibile che fosse piuttosto Peppino a sollecitare il regista.

¹⁰ Della quale Quasimodo avrebbe pubblicato la traduzione del secondo dramma, *Le coefore*, l'anno successivo per la collana di Bompiani *Pegaso teatrale* (ma vi attendeva da anni: F. CONDELLO, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti: appunti per tre Coefore*, «Dioniso» 4, 2005, p. 84 e n. 6).

¹¹ Sul rapporto di Quasimodo con il grecista, che di lui aveva cominciato a parlare in *Poeti greci e «Lirici nuovi»* su «La Fiera letteraria», 30 maggio 1946 (poi in *Tradurre e altri scritti*, Milano-Napoli 1957), moltissimo si apprende da 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. B., R. GREGGI, A. NUTI, Bologna 2012, pp. 33-86. La loro amicizia è suggellata da poche righe pubblicate dal poeta nel 1961 in occasione di un compleanno, ristampate in S. QUASIMODO, *A colpo omicida e altri scritti*, a cura di G. FINZI, Milano 1977, p. 137: «Gli 85 anni di Manara Valgimigli non vogliono solo l'augurio fisico che altri segni del suo zodiaco si aggiungano nella sua memoria; memoria non di vegliardo e arido studioso ma di poeta che supera il tempo carducciano nella prosa creativa e nei versi dei greci classici e della decadenza. Il suo insegnamento di filologo ha spezzato i limiti della rugosa tradizione scolastica accertando valori di pensiero e di sentimento: dico di filosofia e di lirica universali nella verità della storia poetica».

¹² Ettore Romagnoli, prolifico grecista, fu autore di versione e musica della prima rappresentazione a Siracusa (Eschilo, *Agamennone*, 1914), dove mantenne il monopolio sino al 1927, e sarebbe stato ripreso ancora dopo la morte (1938), negli anni 1950, 1952, 1958. Quasimodo non gli risparmia i suoi strali: cf. *infra*, p. 311.

¹³ Anche al di fuori dell'ambito classico: su una traduzione dell'*Otello*, in margine a

Straordinaria risulta qui la descrizione del pubblico, che arrivava nel teatro sin dalla mattinata, consumava «il pasto e la merenda e qualcuno si sdraiava facendo la siesta sulle pietre cocenti o con la testa appoggiata sui cuscini mercenari», con la considerazione «Forse anche gli antichi aspettavano così l'inizio dello spettacolo, e un lembo della tunica o del peplo serviva per difendere il capo dalla calura». Dopo altri particolari (*a calia* e altri generi di conforto annunciati dai venditori che con le loro vocali acute disturbavano i dormienti, ricevendone «strisci di ben calzati piedi»), la descrizione cede il passo alla storia: «Qui Eschilo, autore, attore e regista, fece conoscere ai greci dell'isola le sue tragedie», per affermare che in quell'occasione invece «né Eschilo, né altri, era il regista della trilogia». La prima tragedia *Agamennone*, una delle più belle dell'antichità, «tagliata e senza Cori è apparsa povera e grottesca. Di chi la colpa?» (p. 36). Quasimodo insiste sul fatto che mancava una regia unica¹⁴: era indicato lo scenografo e costumista, Duilio Cambellotti¹⁵, oltre i responsabili di musiche e coreografie (la regia si sarebbe avuta a partire dalla rappresentazione successiva, nel 1950, mentre in precedenza si parlava di «direzione artistica», che, nel caso di Ettore Romagnoli, coincideva con la traduzione e a volte anche le musiche; il poeta lo sottolinea nella recensione allo spettacolo del 1950, lamentando che «per il passato il movimento scenico era stato sempre diretto collettivamente da filologi, traduttori e tecnici»: p. 98). Il recensore continua con gli attori, che «cominciarono (ahimè, col tono di tanti e tanti anni fa, e a nulla è valsa la traduzione in prosa di Valgimigli) la recitazione urlata dell'*Agamennone*», tanto meno giustificabile in quanto l'acustica di quel teatro, «sorprendente», non ha bisogno di «tutte quelle gole spalancate più del necessario»¹⁶. Pesante è poi la critica alla scenografia («sembrava l'ingresso di un

una resa che non condivideva (i traduttori erano E. Cecchi e S. Cecchi D'Amico), il poeta postillava «filologo», proponendo una sua alternativa (con punto interrogativo); la pagina è riprodotta in *Quasimodo*, p. 165.

¹⁴ Abbiamo visto come nel 1951 Quasimodo avrebbe dedicato un saggio all'importanza del regista (*supra*, p. 305). La mancanza di regia è lamentata anche a proposito de *Il ventaglio* di Goldoni: *Il poeta a teatro*, p. 44.

¹⁵ Attivo a Siracusa sin dalla prima edizione, nel 1914, come scenografo dell'*Agamennone* di Eschilo; in proposito ora M. CENTANNI, *Artista di Dioniso: Duilio Cambellotti e il teatro greco di Siracusa 1914-1948*, Milano 2004.

¹⁶ Quasimodo anticipava queste considerazioni qualche mese prima; recensendo a febbraio *La reina di Scotia* di Federigo Della Valle, dedicava la maggior parte del testo a criticare la recitazione degli attori in Italia, in particolare quelli formati alla scuola d'arte drammatica di Roma. Dopo aver affermato categoricamente «No, gli attori non sanno

pollaio»). Nuovamente è descritto il teatro, affollato «di almeno trentamila persone» per lo spettacolo del secondo giorno, con il movimento dei cappelli di paglia e «ventaglietti agitati da una confusione di mani terribilmente accese», che sembravano dall'alto «spartiti musicali d'uno sterminato coro». Ed era impossibile ottenere il silenzio: gli inviti «al silenzio non facevano che aumentare il mormorio di quella immensa conchiglia». Dopo il ricordo di alcuni attori, il pezzo si conclude con le parole «Eschilo avrebbe pianto di gioia e di rabbia a un simile spettacolo. Io avevo visto il popolo dell'antica Grecia a una festa dionisiaca». È un vero peccato che gli elementi negativi di questa pagina, su cui Quasimodo avrebbe continuato a battere¹⁷, abbiano oscurato l'insieme, che costituisce, ritengo, la testimonianza più bella sul teatro di Siracusa.

Un'inversione di rotta segnava lo spettacolo siracusano del 1950, con *Le Baccanti* di Euripide e *I Persiani* di Eschilo. Quasimodo riconosce che l'Istituto del Drama Antico (INDA), risolti «alcuni problemi oscuri fin dalle origini, pone oggi le rappresentazioni siracusane su un piano valido, cioè dà a quello spazio di pietra millenaria un valore di “teatro”»; egli apprezza la regia, i costumi, gli attori, la scenografia (in negativo: sono stati allontanati interpreti «legati a una morta scuola di recitazione di timbro dannunziano, i retorici e pesanti schemi della scenografia cambellottiana»; ma anche in positivo: tutti gli attori erano «degni di ampio elogio» e «bellissime» le scene); ha però una riserva, definita «la più grave», sulla traduzione, «un linguaggio inventato dai filologi e costruito sulla sintassi greca e latina con parole secche e scricchiolanti come papiri». A essere citati sono passi dei *Persiani* tradotti da Ettore Bignone, mentre a Romagnoli, re-

leggere i versi», aggiungeva «Non so che cosa accadrà quest'anno con l'*Orestiate* al teatro greco di Siracusa, ma consiglio all'amico Valgimigli di portare con sé una sordina per la bocca di qualche attore. Ricordo che gli spettacoli classici sotto l'aperto cielo siciliano cominciavano e finivano con le risate degli spettatori. Sarà stato il testo del traduttore, o il Ninchi o la Clitennestra piangente e tonante, certo è che i siracusani, i catanesi, i palermitani, stretti sulle pietre del cerchio o dell'ellisse, per consolarsi del viaggio o della polvere delle strade che portano sul declivio teatrale, avevano trovato uno *slogan*: “Voi suonate le vostre trombe, ecc.” Non dico quello che qualcuno faceva con le labbra, non certo per imitare le campane» (pp. 25-26).

¹⁷ In una recensione del 1955, parlando delle rappresentazioni di tragedie greche in Italia negli ultimi anni, le giudica ottime, «meno che a Siracusa»; e continua con «i teatri chiusi sono stati i più severi recinti di poesia antica, quando appunto i registi e gli attori non servivano alle sagre estive, dove si commercia la superficiale erudizione specifica e il lusso dei rigattieri filologi». Le coreute del Teatro d'Atene, invece, «vengono da una scuola rigorosa, non sono mercenarie addestrate in dieci, venti giorni (come da noi fanno i registi canicolari e siracusani)» (*Il poeta a teatro*, p. 287).

sponsabile delle *Baccanti*, è riconosciuta qui «mano più delicata» (pp. 97-98).

Al teatro Olimpico di Vicenza fu rappresentata invece nel settembre 1951 *Elettra* di Sofocle dalla Compagnia del Piccolo Teatro di Milano, cui nel maggio 1950 Quasimodo aveva dedicato un pezzo intitolato *Le cose grandi di un piccolo teatro* (ora in *Il poeta a teatro*, pp. 99-100). Dello spettacolo, qui definito uno dei «maggiori di questi ultimi anni», sono lodati il regista Giorgio Strehler, che ha realizzato un coro «finalmente inedito come personaggio, come parte determinante il giudizio nell'azione», e gli attori,



in particolare la protagonista Lilla Brignone: «la grande attrice ha chiarito umanamente i deliri e le ombre di quell'anima "amorosa". Non dimenticheremo più il corpo di Elettra abbandonato a terra e chiuso dal cerchio del Coro (una veste nera e oro e i capelli inariditi: davvero "polvere e nulla"¹⁸), e i suoi lamenti, la sua crudeltà e la sua ansia di affetti. La Brignone non ha lasciato spazi vuoti tra lei e il personaggio» (pp. 146-147). La scheda non era stata inserita nella raccolta del 1961: si potrebbe pensare che l'autore l'avesse esclusa nella consapevolezza del "conflitto di interessi" che si creava per il recensore, responsabile di consulenza scenica oltre che della traduzione¹⁹ (una foto conservata presso l'Archivio del Piccolo Teatro di Milano lo ritrae infatti insieme con il regista e la protagonista dell'*Elettra*²⁰: foto sopra). Ma vedremo che altre recensioni di testi rappresentati nella sua traduzione non erano state escluse.

¹⁸ In questi termini Quasimodo alludeva ai v. 244-5, εἰ γὰρ ὁ μὲν θανάων γὰ τε καὶ οὐδὲν ἄν| κείσεται τάλας (dove in realtà parla Elettra, riferendosi al morto Agamennone).

¹⁹ Che sarebbe stata pubblicata successivamente, nel 1954. Il traduttore è menzionato positivamente nel pezzo di C. Trabucco, «Il popolo», 5 aprile 1952 (D. RUOCCO, *Salvatore Quasimodo e il teatro*, cit., p. 172).

²⁰ *Ivi*, p. 171. A p. 187 la foto, sulla quale il critico richiama ancora l'attenzione in *Quasimodo tra teatro fatto e teatro visto*, cit., pp. 74-75.

Da quella raccolta era assente anche la recensione a *Le Trachinie* di Sofocle, nel 1952 sulla scena dello stesso teatro vicentino, quell'Olimpico dove il tragediografo, afferma il recensore, «ha il suo tempio [...], fra le architetture del Palladio». La traduzione è quella «nobile ed esatta» di Gennaro Perrotta²¹, ma la regia di Alessandro Brissoni «non è riuscita sempre a dare unità allo svolgersi della vicenda». Positive le notazioni sugli attori, in particolare sulla protagonista Elena Zareschi, la cui «voce affettuosa, carica di ansia, ha vinto le ragioni mitiche del testo, ragioni talvolta lontane dalla nostra sensibilità²²». Per il resto, Quasimodo indugia qui sulla trama della tragedia²³, poco conosciuta²⁴: di un «Sofocle minore, forse; o almeno discreto, senza urli o maledizioni solenni» (pp. 186-187). Negli altri casi, il poeta approfitta del fatto che le linee portanti delle vicende sono note per evitarsi «quel pur breve riassunto di fatti che a volte sembra accamparsi nella pagina come elemento legnoso, grigio, estraneo»²⁵.

Medea di Euripide è la tragedia messa in scena al Piccolo Teatro di Milano nel 1953, con la traduzione di Valgimigli e la regia di Luchino Visconti. È entusiastica la recensione di Quasimodo, che parla di «cronaca recitata con forte realismo»; la protagonista è «meno educata ai filtri e alle maledizioni e appare più coerente di quella del mito»; Euripide infatti (il razionalista Euripide), per affrontare il problema femminile nella società del suo tempo e denunciare uno stato di inferiorità, «aveva trascinato una donna straniera in territorio greco, una primitiva nel centro della civiltà». Con la regia di Visconti, «l'araldica delle rappresentazioni siracusane è stata travolta», persino il Coro acquista «leggerezza e realtà» (pp. 204-205).

Mancano dal volume del 1961 *Le Troiane* di Euripide, messe in scena nel 1953 a Siracusa al teatro della Latomia dei Cappuccini dal gruppo

²¹ Nel 1940 il grecista aveva recensito le traduzioni dei *Lirici greci* di Quasimodo, «belle nonostante gli errori» (la recensione è ripubblicata da F. DE MARTINO, «Belfagor» 45, 1990, pp. 69-70).

²² Quasimodo concorda con i critici, che non apprezzavano *Le Trachinie* quanto gli altri drammi sofoclei.

²³ Quando Quasimodo dice che all'arrivo delle prigioniere di guerra, tra cui Iole, nuovo amore di Eracle, «Deianira non si ribella, ma sa che non è possibile attendere l'abbraccio "sotto una sola coltre"», il testo è più comprensibile se si mantiene, dopo «abbraccio», «*in due* sotto una sola coltre» (così il testo greco ai vv. 539-40).

²⁴ Risaliva al 1933 l'unica rappresentazione a Siracusa, dove la tragedia sarebbe ritornata nel 1980.

²⁵ Così lo definisce G. AMOROSO, *Quasimodo critico di teatro*, cit., p. 125.

sperimentale Tommaso Gargallo, per la regia di Renato Randazzo. Dopo una descrizione della sede dello spettacolo, e un cenno alla fortuna dei giovani della compagnia, approdati in Africa con questa tragedia e l'*Alcesti*, il recensore passa al giudizio, favorevole soprattutto per l'impegno civile: «Euripide ha resistito anche all'urto delle parole sdruciole e approssimative di Romagnoli, e ha avuto un movimento teatrale forte di ragioni civili»; le protagoniste del dramma «sono donne di dolori che si ripetono da secoli, ad ogni scontro di eserciti» (pp. 219-220).

Quasimodo ritorna al Piccolo Teatro di Milano con *Edipo re* di Sofocle, rappresentato dalla Compagnia di Vittorio Gassman nel 1955. Anche qui, il poeta non può parlare della traduzione, che è la propria²⁶, e indugia su problemi generali (sulla presenza della tragedia greca nei teatri contemporanei: come risultati poetici addita quelli «severi e intensi di Strehler», gli altri «mediterranei, popolari di Visconti»), ma anche sugli aspetti tecnici, con grande apprezzamento per gli attori, Anna Proclemer in particolare, scenografia e costumi, «severi e sontuosi». Caratterizza poi la figura di Edipo, di cui Gassman ha privilegiato la dimensione umana, pur senza ridurla «a movimenti e affetti realistici»; e trova felice la riduzione del Coro a tre voci, che «ha reso maggiore eco drammatica alla vicenda» (pp. 276-277).

Con l'*Ecuba* di Euripide del 1955, il recensore si sposta a Venezia, nel teatro Verde dell'isola di San Giorgio. La Compagnia del Teatro nazionale greco, con il suo regista Alexis Minotis²⁷, è elogiata per essere rimasta nell'ambito della cultura europea, rinunciando al «peso di millenarie illustri pietre e fantasmi archeologici d'eroi e miti», per le soluzioni tecniche e interpretative. L'*Ecuba* del Teatro d'Atene è vista come una madre «mediterranea, umana e vera anche nella ritorsione vendicativa»; le sue monodie «non sono letteratura del dolore: sono lamenti affettuosi ai morti, che le donne del Sud non ignorano» (pp. 286-287).

Ancora nel 1955, il poeta assiste a Vicenza a *Edipo a Colono*. Egli scrive che la «voce profonda, di saggezza e di invettiva» del tragico è «contaminata da un linguaggio vago, quello del traduttore [...] Una voce di

²⁶ Ma ne cita qualche passo: 873, 1190-1192, 1365 («E se c'è male peggiore del male/ questo fu dato a Edipo»), presenta una divergenza rispetto al testo da lui pubblicato nel 1946, e riproposto nel 1963, dove invece di 'peggiore' c'è 'maggiore', più aderente al greco, ma meno felice sul piano fonico), 1479. Sulla «acuta traduzione di Quasimodo» si soffermava I. RIPAMONTI, «L'Avanti!», 10 marzo 1955, p. 3.

²⁷ Che nel 1964 avrebbe messo in scena all'Olimpico di Vicenza *Edipo re* nella traduzione di Quasimodo.

parola grecista, non greca; che dalla precisione filologica non scende a quella poetica» (è naturalmente ironico questo «scendere» dalla filologia alla poesia). Responsabile della traduzione, di cui Quasimodo non fa il nome, era Giuseppina Lombardo Radice, che aveva reso in versi tutte le tragedie sofoclee per i “Millenni” di Einaudi²⁸. Il recensore dichiara di preferire un testo di «prosa esatta» a uno «trascritto in moduli di metrica, con un linguaggio che non è quello degli antichi, né quello dei moderni»²⁹. È interessante qui l’idea che si tratta di una tragedia «di “riflessione”, costruita di dialoghi severi», ma che «dal fitto dialogo nasce anche l’azione». E lo spettacolo riscuote il plauso per la regia (Enzo Ferrieri) e l’interpretazione (pp. 288-289)³⁰.

A Vicenza l’anno successivo l’*Alceste*, per la regia di Guido Salvini, detta giudizi più pesanti³¹. Il recensore si esprime qui, come altrove, con metafore suggerite dal tema del dramma, il sacrificio della protagonista: «l’esigenza culturale ha scelto il sacrificio di Euripide, e l’immaginazione del regista è servita da macchina lustrale agli accorgimenti poetici del traduttore». È la «filologia scolastica» che «prepara le sue tagliole a brevi intervalli. Qui, a un esperto come G. Della Valle³²; e oltre il limite del grottesco». Quasimodo discute un particolare, nel lamento di Admeto che ritorna nella reggia dopo aver seppellito Alceste, reso dal traduttore con «sudice stanze». L’aggettivo *αὐχμηρὸν* del v. 947, secondo il recensore che non risparmia la sua ironia («Cara Alceste regina, che, morendo, non aveva avuto tempo di pulire la casa all’amato re, per il quale era scesa nell’Ade!»), doveva essere «almeno “squallide”». In realtà, la traduzione di Della Valle rende bene il testo euripideo. Admeto, lamentando la so-

²⁸ *Sofocle. Le tragedie*, a cura di G. LOMBARDO RADICE, Torino 1948. Da qui, *Le Trachinie* e *Filottete* sarebbero state accolte in *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura di C. DIANO, Firenze 1970.

²⁹ Sulla lontananza delle traduzioni di Quasimodo della «terminologia classicheggiante» si veda Rodighiero in questo volume, pp. 300-1.

³⁰ Ma Caterina Vassalini, amica e collaboratrice del poeta, la quale in una lettera datata 1 ottobre 55 commentava la sua «cronaca vicentina», dicendosi d’accordo con lui sulla traduzione, non sul resto, in particolare sulla regia, aggiungeva «e giurerei che è anche il Suo giudizio “vero”» (si legge in E. VILLANOVA, «*Nell’ombra del poeta*». *Quasimodo traduttore dell’Antologia Palatina*, Roma 2019, pp. 85-86).

³¹ La recensione non era compresa in *Scritti sul teatro*.

³² Il nome dello studioso è in realtà Eugenio (come correttamente si legge nell’indice); le sue traduzioni conobbero grande fortuna per decenni: di «monopolio pressoché assoluto» per *Antigone*, *Alceste* e *Il Ciclope* tra il 1937 e il 1961 parla P. ZOBOLI, *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano 2005, p. 15 n. 37.

litudine e il vuoto della casa in cui dovrebbe rientrare, aggiunge «il suolo polveroso sotto il tetto» (così letteralmente; cf. la resa di Carlo Diano «i mucchi della polvere nelle stanze»³³); si tratta di un particolare realistico³⁴ da non eliminare; e si potrebbe anche pensare a un tocco di egoismo che si aggiunge al ritratto del personaggio, capace di accorgersi dell'errore compiuto accettando la morte della moglie anche per motivi 'pratici'. Il pezzo si conclude con una stoccata finale al Coro, «confuso e innocente dei propri errori» (pp. 324-325).

Infine una commedia, il *Misanthropo* di Menandro, ancora al Teatro Olimpico (1959), per la regia di Luigi Squarzina, con la traduzione di Benedetto Marzullo³⁵. Quasimodo mostra di apprezzare il «pungente testo» del grecista (l'aggettivo coglie in pieno lo stile del Marzullo), «studioso noto per altre traduzioni meditate, vive, della Commedia Classica»; pone tuttavia il problema «se sia il caso di attribuire la qualità di "misanthropo" a questo vecchio scorbutico e insofferente che invece di un'angosciosa incapacità di adattamento al vivere sociale³⁶, denuncia un desiderio di urlare di tutto e con tutti». Egli non aveva torto. "Misanthropo" è il titolo alternativo noto dalla didascalia della commedia greca, il titolo più 'legittimo' è Δύσκολος, tradotto felicemente nello stesso anno 1959 da Carlo Gallavotti come *Lo scorbutico domato* (e nel 2001 da Franco Ferrari come *Lo scontroso*)³⁷. Il recensore informa sul ritrovamento della commedia, che era stata appena pubblicata, sul carattere del personaggio principale, «privo di complessità psicologica, ma tanto umano e convincente da riconoscerlo come creazione di un poeta non comune»; di Menandro egli sottolinea anche l'interesse sociale, «che pare però esaurirsi in una lezione di bontà». Superlativo il giudizio sugli attori, in particolare sul protagonista: «Maestro di insofferenza, di acredine, di

³³ Traduzione edita per la prima volta a Vicenza, nel 1968.

³⁴ Così i commentatori, che vi vedono uno degli elementi per cui Euripide si può considerare anticipatore della commedia nuova (sul rapporto, anche M. CANNATÀ FERA, *Metateatro e intertestualità. Lo 'Scudo' di Menandro, 'Elena' e 'Ifigenia Taurica' di Euripide*, in *L'officina ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, a cura di L. BELLONI – L. DE FINIS – G. MORETTI, Trento 2003, pp. 117-129).

³⁵ Anche questo pezzo mancava nella prima raccolta, per motivi cronologici.

³⁶ Il testo presenta qui una virgola, che risulta fuori posto, a meno che non si aggiunga un'altra prima di «invece».

³⁷ La seconda edizione di GALLAVOTTI è Menandro, *Dyscolos*, Roma 1966, la seconda di FERRARI *Menandro e la commedia nuova*, Milano 2007. Mantiene *Il misanthropo* G. PADUANO, Milano 1980.

allarme, di poteri antimalocchio, nel personaggio di Cnemone è stato Tino Buazzelli attore potente e profondo» (pp. 396-398).

Da quanto detto, credo emerga con evidenza l'interesse dell'insieme, non molto considerato all'interno della produzione quasimodiana, sia per la descrizione (esemplare il primo brano, dedicato al teatro di Siracusa) e per le finissime notazioni storico-letterarie, sia anche per le prese di posizione (naturalmente non esclusive di questa sede) su problemi storico-culturali. Con forza è affermato il valore civile del teatro; continua è la polemica antifilologica³⁸. Egli si scaglia contro messe in scena 'archeologiche' e traduzioni (non senza qualche riconoscimento: al suo amico Valgimigli ma anche a Gennato Perrotta). Interessante è il suo schierarsi a favore delle traduzioni in prosa piuttosto che in versi estranei alla sensibilità moderna come a quella antica; notevole il suo indugio su qualche problema linguistico.

Presto nel teatro di Siracusa, nei cui confronti il poeta come abbiamo visto fu spesso critico³⁹, sarebbero state messe in scena le sue traduzioni di tragedie greche: *Ecuba* (1962), *Eracle* (1964), *Edipo re* (1972 e ancora 2000 e 2004. Ulteriore prova, questa ripresa a inizio del nuovo secolo, della modernità del suo lavoro). E il primo giorno del giugno 1964, in occasione del cinquantenario dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, al poeta fu dedicata una serata, con la lettura di sue poesie e una relazione di Carlo Bo⁴⁰. Qualche giorno prima, nel corso di una cerimonia alla quale era presente anche Raffaele Cantarella⁴¹, nell'atrio del-

³⁸ La polemica, solitamente ritenuta dettata dalla necessità di difendersi dalle critiche rivolte alle sue traduzioni (in un articolo del 1945, intitolato *Traduzioni dei classici*, Quasimodo parlava delle parole dei cantori greci ritornati nella sua voce, «come contenuti eterni, dimenticati dai filologi per amore di un'esattezza che non è mai poetica e qualche volta neppure linguistica»: *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., p. 73), è ora intesa piuttosto come «preventiva», e «forzata» (F. CONDELLO, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti*, cit., p. 85 n. 8; G. BENEDETTO, *Tradurre da poesia classica*, cit., pp. 75-76; L. BOSSINA, prefazione a E. VILLANOVA, «*Nell'ombra del poeta*», cit., pp. 8-9).

³⁹ Ancora recensendo *La cameriera brillante* di Goldoni, nel 1956, scriveva che la Sicilia si era «addormentata sugli spettacoli siciliani, sempre gonfi, approssimativi» (*Il poeta a teatro*, p. 345).

⁴⁰ Sarebbe stata pubblicata per la prima volta in S. QUASIMODO, *Leonida di Taranto*. Con un saggio su Quasimodo di Carlo Bo, Presentazione di Antonio Rizzo, Manduria 1969, pp. 15-36.

⁴¹ Cantarella, traduttore dell'*Andromaca* euripidea rappresentata quell'anno, tenne per l'occasione una relazione su Epicarmo (si legge in R. CANTARELLA, *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia 1970, pp. 259-266).

l'edificio era stata apposta una lapide con l'epigramma teocriteo per Epicarmo, la cui traduzione era stata affidata a Salvatore Quasimodo (con queste forme brevi della poesia greca egli si era già cimentato, ma escludendo Teocrito⁴²):

Ἄ τε φωνὰ Δώριος χώνηρ ὁ τὰν κωμωδίαν
 εὐρῶν Ἐπίχαρμος.
 ᾧ Βάκχε, χάλκεόν νιν ἀντ' ἀλαθινοῦ
 τὴν ᾧδ' ἀνέθηκαν
 τοὶ Συρακούσσαις ἐνίδρυνται, πελωρίστᾳ πόλει (Anth. Pal. IX 600, 1-5)⁴³

Ad Epicarmo

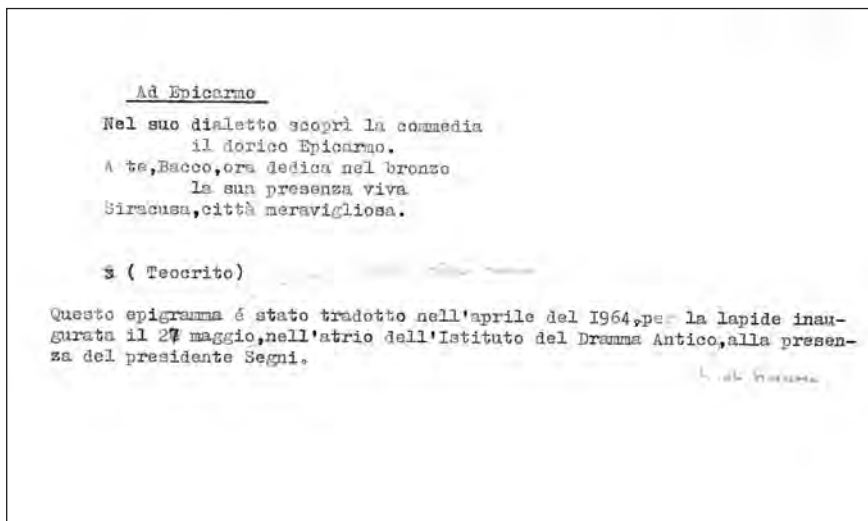
Nel suo dialetto scoprì la commedia
 il dorico Epicarmo.
 A te, Bacco, ora dedica nel bronzo
 la sua presenza viva
 Siracusa, città meravigliosa.

Dell'epigramma sono tralasciati i versi conclusivi (6-10), molto problematici. Ho riportato qui il testo sulla base dell'originale dattiloscritto⁴⁴

⁴² *Fiore dell'Antologia Palatina*, Parma 1958, poi *Dall'Antologia Palatina*, Milano 1968. In proposito, importante ora E. VILLANOVA, «*Nell'ombra del poeta*», cit.

⁴³ Come fa supporre l'apostrofe al dio del teatro di v. 3, l'epigramma sarà stato composto per una statua bronzea del poeta comico, probabilmente collocata nel teatro (vd. *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, Ed. by A.S.F. GOW and D.L. PAGE, Cambridge 1965, II, p. 533; C. GALLAVOTTI, *Epigrammi di Teocrito*, «Boll. dei Class.» 7, 1986, p. 123; O. VOX, *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino 1997, pp. 403-404, nn. 47-48. Diversamente L. ROSSI, *The Epigrams Ascribed to Theocritus. A Method of Approach*, Leuven-Paris 2001, p. 292 n. 26, la quale dubita che l'iscrizione, seppure esisteva, fosse quella trasmessa dall'epigramma).

⁴⁴ Diverge per il diverso incolonnamento e per *ad* dell'intestazione rispetto al testo pubblicato in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. FINZI, Milano 2005, p. 953 (dove si trova *a*). La pubblicazione è ivi data come postuma (p. 1343; così pure in *Salvatore Quasimodo e gli autori classici. Catalogo delle traduzioni di scrittori greci e latini conservati nel fondo manoscritti*, a cura di I. RIZZINI, Roma 2008, p. 299), con riferimento alla ripresa in *Almanacco internazionale dei poeti 1973*, a cura di G. VIGORELLI, Milano 1972. In realtà l'epigramma fu pubblicato inizialmente in una cronaca dell'avvenimento su «*Dioniso*» 38 (1964), p. 263: 28 maggio è la data nella cronaca (riportata anche in «*Atene e Roma*» 9, 1964, p. 188), mentre FINZI e RIZZINI parlano di 27; è così nella nota dell'autore che segue la traduzione: «Questo epigramma è stato tradotto



(Centro per gli Studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell' Università di Pavia, Fondo Quasimodo, cartella n. 14: foto sopra); nella lapide il testo greco, come quello della traduzione, è inciso senza punteggiatura, secondo l'uso epigrafico, e senza rientranze (foto pagina seguente). La disposizione grafica era invece importante per il poeta, la cui metrica riproduce visivamente il testo greco: i tetrametri trocaici catalettici dei vv. 1 e 5 e il trimetro giambico di v. 3 sono resi con endecasillabi, i vv. 2 e 4, più brevi (si tratta di reiziiani), con settenari. Sono notevoli le soluzioni versorie per l'aggettivo Δώριος riferito *apo koinou* al poeta e al suo dialetto, e per χάλκεόν νιν ἀντ' ἀλαθινοῦ di v. 3, dove sembra espressa l'ammirazione per la statua che appare come una «presenza viva»⁴⁵. Quasimodo accentua l'elemento di ammirazione

nell'aprile del 1964, per la lapide inaugurata il 27 maggio, nell'atrio dell'Istituto del Dramma Antico di Siracusa, alla presenza del presidente Segni» (il 27, stando alla Cronaca, alla presenza del Capo dello Stato Antonio Segni, avevano avuto inizio le rappresentazioni con l'*Eracle* nella versione di Quasimodo).

⁴⁵ Nell'edizione delle Belles Lettres (*Anthologie grecque, I, Anthologie Palatine*, t. VIII, Texte établi et traduit par P. WALTZ et G. SOURY, avec le concours de J. IRIGOIN et P. LAURENS, Paris 2002), dove si traduce «O Bacchus, ils te l'ont ici consacré en bronze, ne pouvant te l'offrir en réalité», si annota (p. 107 n. 3): «Je ne crois pas qu'il faille y voir une expression détournée de l'éloge habituel décerné par les épigrammatistes aux œuvres d'art qu'ils décrivent: combien cette statue est vivante!».



anche nella resa dell'aggettivo *πελωρίστα* riferito a Siracusa (che è dovuto forse alle dimensioni della città, già apostrofata da Pindaro come *Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι*, «grande città»: *Pitica* 2, 1). È la città di cui il premio Nobel amava dirsi originario, ricostruendo anche con questo elemento una biografia «mitizzante»⁴⁶.

Università di Messina
mcannata@unime.it

⁴⁶ Così G. FINZI, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. XCI. Quasimodo era nato in realtà a Modica, in provincia di Ragusa.

MARIA ANTONIETTA BARBÀRA

QUASIMODO E IL *VANGELO DI GIOVANNI*. PROBLEMI E SUGGERZIONI*

ABSTRACT

Quasimodo's 1942 translation of John's Gospel raises problems that are difficult to resolve. Alongside those already highlighted by Ravasi, one of which is discussed here, there is another, of great interest for our understanding of how the poet approached the sacred text. The translation shows a personal search for clarification of the relationship between man and God.

La traduzione del *Vangelo secondo Giovanni* composta da Salvatore Quasimodo nel 1942 rappresenta un aspetto affascinante del suo impegno artistico e umano.

Quasimodo, già studente dell'Istituto Tecnico, nel 1923 a Roma era stato iniziato a uno studio sistematico delle lingue classiche, da un sacerdote, monsignore Mariano Rampolla del Tindaro¹. La sua traduzione dei *Lirici greci* suscitò grande interesse²; fu nominato professore di Letteratura italiana al Conservatorio di Milano (1941); le sue poesie, scritte a partire dal '36 in poi, erano state appena pubblicate sotto il titolo *Ed è subito sera*.

La sua formazione culturale era corroborata dalla lettura della Bibbia³.

*Ringrazio Maria Cannatà per avermi donato molti suggerimenti e informazioni.

¹ Presso l'Istituto Tecnico Jaci di Messina frequentato da Quasimodo insegnava italiano Federico Rampolla, fratello di monsignor Mariano e nipote del cardinale Rampolla del Tindaro.

² Un'ampia disanima della critica relativa al volume è ora in 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.

³ Cf. S. PUGLIATTI, *Quasimodo a Messina: i primi passi*, in *Parole per Quasimodo*, XIII premio Vann'Antò, Ragusa 1974, pp. 35-52: 38 s.: «Si parlava di letteratura, di poesia, di politica. Da ragazzi quali eravamo. Quasimódo (divenne Quasimodo quando si trasferì in continente) e i suoi compagni di classe, quelli che erano in regola coi corsi, 16 anni; io ne

Nel 1922 ventenne utilizzava le parole *Lux in tenebris lucet* del *Vangelo di Giovanni* 1,5 (nei termini *lux lucet in tenebris*), per accompagnare l'inizio del poemetto *Il fanciullo canuto* a Gabriele D'Annunzio, il «Maestro», che era tra i modelli dominanti la letteratura nei primi decenni del Novecento; e l'anno seguente le apponeva in epigrafe, in un breve scritto a Giorgio La Pira, recante «Lux in t.»⁴.

Durante la guerra, intensificandosi i bombardamenti su Milano, compose la traduzione del *Vangelo secondo Giovanni* (direttamente dal testo greco, a quanto si afferma)⁵. Conclusosi il conflitto bellico, ricevuto nell'ottobre del 1945 l'*imprimatur* da mons. Domenico Bernareggi, la versione fu pubblicata a Milano dall'editore Gentile con note di Pietro De Ambroggi; lo stesso anno apparve nella rivista «Uomo» di recente fondata da padre Turollo, con la quale collaborava; e fu edita, a partire dal 1946, a più riprese⁶. Le riprese dell'edizione nel duro dopoguerra so-

avevo 14; il più piccolo era Giorgio La Pira tredicenne. Leggevamo Dante, Platone, la Bibbia, T. Moro e Campanella, Erasmo da Rotterdam [...]».

⁴ Cf. A. DI STEFANO, *Un ignoto disperato messaggio di Quasimodo a D'Annunzio*, in *Quasimodo e l'ermetismo*. Atti del 1° Incontro di studio 15-16 febbraio 1984, Palazzo dei Mercedari, Modica, Modica 1986, pp. 95-102: 95 s. e nn. 4-5. Il poemetto fu donato manoscritto nel 1930 a Pugliatti, che espresse il parere di non pubblicarlo: cf. S. PUGLIATTI, *Un poemetto giovanile di Quasimodo*, in *Parole*, cit., pp. 167-181: 170.

⁵ Cf. C. FERRARI, «*Dio del silenzio, apri la solitudine*»: *la fede tormentata di Salvatore Quasimodo*, Milano 2008, p. 116: «Dall'abitazione di via Lecco – rasa al suolo – pochi libri sporchi di terra, e un pastrano rotto e nero come un maleficio [...] Meno male che c'è via De Cristoforis, momentaneamente scampata all'inferno di fuoco che piove dal cielo. E dove si scrive? Dove capita, anche sulle panchine – accucciato come un cane, in mano il misero pane della tessera annonaria. La traduzione del Vangelo giovanneo è nata in gran parte così, fra un allarme e l'altro, sopra i travertini di piazza Leonardo da Vinci. Esce nel 1945, pubblicata dall'editore Gentile [...] L'ha voltata direttamente dal greco [...] senza sussidi. Quasimodo ebbe assai cara questa traduzione».

⁶ S. QUASIMODO, *Traduzione dal Vangelo di Giovanni*, in «Uomo» (Quaderno di letteratura), Milano febbraio 1945, pp. 11-15 (Gv 16-17); *Il Vangelo secondo Giovanni tradotto dal greco da Salvatore Quasimodo*, note di P. DE AMBROGGI, Gentile editore, Milano 1946: cf. p. 8 «Nihil obstat quominus imprimatur Mediolani, 5 X 1945, Can. Carolus Figini Censor Ecc.^{us}. Imprimatur in curia Arch. Mediolani die 16 X 45, + Domenico Bernareggi», e p. 199 «Finito di stampare il 15 febbraio 1946 presso le Arti Grafiche Valsecchi in Milano, Via A. Bertani 12». L'ediz. ha sette tavole in bianco e nero fuori testo di F. TALONE, testo greco a fronte. Lo stesso Quasimodo nella sua edizione indica il testo greco utilizzato: cf. p. 183 «Il testo greco del Vangelo che qui si pubblica è quello curato da Sisto Colombo per la Società Editrice Internazionale», ovvero *Novum Jesu Christi Testamentum graece, Fasciculus IV: Evangelium secundum Ioannem*, recensuit Sixtus Colombo, Torino 1930. Il testo greco curato da S. COLOMBO per la SEI è posto a fronte della versione in *Il*

no segno di una nuova coscienza del presente, concomitante con il generale volgere delle poetiche verso il «realismo»: la lirica, dialogica e diretta a tutti gli uomini, si avvaleva di un linguaggio aperto a una comunicazione ampia; dalle sue forme forti della linfa vitale dell'etica, Quasimodo trasse occasione di chiarire l'uomo come presenza in ogni parola. A tale itinerario, nel clima di irrazionale violenza degli avvenimenti bellici degli anni Quaranta, contribuirono più esperienze: la sua traduzione dei *Lirici greci*; il suo incontro con la filosofia, in particolare con Agostino, autore delle *Confessioni* e attento esegeta del quarto Vangelo; l'amicizia con Giorgio La Pira.

Incontrando la filosofia prevalse in lui, sul «risultato» logico ricercato dal filosofo, il «dubbio»; in una nota sul *Vangelo di Giovanni* nel 1946 il poeta osservava:

«Pochi furono i libri della mia giovinezza: Cartesio, Spinoza, S. Agostino, i Vangeli. Testi precisi e aspri, dove si prova il dissidio del pensiero nell'incontro con la verità. Ma questo incontro è sempre "ricerca" che ogni uomo tenta prima di affidarsi a un segno qualsiasi della vita. Non mi interessava tanto il risultato cartesiano, quanto la posizione del suo dubbio»⁷.

Alla sua formazione spirituale contribuì molto la lettura delle *Confessioni*, soprattutto del decimo libro, non per curiosità di conoscere i pensieri di un intellettuale vescovo del tardoantico, ma per entrare come credente nel suo personale dialogo con la vita, per essergli compagno di viaggio⁸. La meditazione sulle *Confessioni* conferiva ordine ad ogni sua successiva esperienza di pensiero, come egli spiegò:

Vangelo secondo Giovanni tradotto dal greco da Salvatore Quasimodo, Mondadori, Milano 1958²: cf. p. 141.

⁷ S. QUASIMODO, *Una lettura del Vangelo secondo Giovanni*, in *Il Vangelo secondo Giovanni*, Milano 2005, p. 117; G. FINZI, *Itinerario di Salvatore Quasimodo*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. FINZI, Prefazione di C. BO, Milano 1983, pp. XIX-LXIII: p. XXXVIII. Con questa riflessione concorda l'esegesi di *Giovanni* data da D. M. TUROLDO, *Il vangelo di Giovanni. Guida alla comprensione dei testi*, Milano 1988, p. 11: «Il Vangelo di Giovanni è forse un tempio sigillato, lo spazio di Dio ove il cristiano, soprattutto occidentale, non si sente ancora familiare. L'Oriente invece, almeno in parte, si rifà a san Giovanni. Il santo orientale è più fortunato di noi: non ha alle spalle il retroterra del geometrismo cartesiano [...]: l'Oriente è essenzialmente religioso».

⁸ Cf. Aug. *Conf.* 10, 4, 6: «Questo dunque è il frutto delle mie confessioni: non quello che fui, ma quel che sono; e io lo annuncio non solo dinanzi a te [...] ma anche agli orecchi

«Mettevo a confronto un passo della prima *Meditazione* di Descartes con un altro del libro decimo delle *Confessioni* [...] Ma quest'ultima era la voce che in quel tempo ascoltavo più di qualunque altra, perché in essa sentivo forza e dominio di creazione; nella ricerca della verità c'era la verità della poesia. Perdonatemi questi richiami che chiariscono a me stesso una zona della mia formazione spirituale. I Vangeli furono da me avvicinati attraverso la meditazione del libro di S. Agostino»⁹.

L'esegesi agostiniana del quarto Vangelo incentivò la suggestione esercitata su lui dalla natura di Gesù, Parola incarnata, che vuole dagli uomini fedeltà e dona la verità che rende liberi¹⁰.

Quasimodo dunque, come dichiarò in un'intervista, tradusse *Giovanni* per una sua «ricerca personale»:

«perché era il più difficile e mi prometteva di chiarire il rapporto di me, uomo, con il termine "Dio". La stessa ricerca l'avevo fatta prima sui testi di sant'Agostino e su Spinoza. Però avevo sempre seguito sant'Agostino, ma fino al momento in cui egli giunge alla fede. Lì sant'Agostino non scrive più. S'inginocchia e prega. Il suo problema finisce lì, è risolto».

Dell'intervista mi piace riportare i contenuti per richiamare l'attenzione su un intervento di Salvatore Calderone, che si legge nella nuova edizione del *Carteggio* La Pira – Quasimodo curato da Giuseppe Miligi ma rimasto sommerso all'interno della bibliografia quasimodiana¹¹. Il poeta nell'intervista spiegava la robusta formazione negli *studia humanitatis*, che egli insieme con La Pira aveva ricevuto dai professori Federico e Mariano Rampolla del Tindaro:

«La mia formazione è stata quella di tutta la mia generazione: educazione formalmente cristiana e cultura umanistica. Mio compa-

degli uomini credenti, compagni della mia gioia e compartecipi della mia mortalità, miei concittadini e con me pellegrini, miei predecessori, miei successori e compagni nella mia vita» (Sant'AGOSTINO, *Le confessioni*, cura e trad. di D. TESSORE, introd. di V. GROSSI, con testo latino a fronte, Roma 2008, pp. 285-295).

⁹ Cf. S. QUASIMODO, *Una lettura del Vangelo*, cit., p. 117.

¹⁰ Gv 1, 14: il Logos di Dio è uomo, «carne»; 8, 31-32.

¹¹ Cf. G. LA PIRA – S. QUASIMODO, *Carteggio*. Nuova edizione ampliata e annotata a cura di G. MILIGI. *Nota introduttiva* di A. QUASIMODO, Modena 1998, pp. 172-176.

gno d'infanzia è stato Giorgio La Pira. Ho delle sue lettere; mi esorta ad una forma attiva di religione, mi dice "vai a confessarti!". Io ho sempre provato difficoltà; per questo ho scritto anche una poesia che incomincia: "Mi trovi deserto, Signore, nel tuo giorno". Dovevo fare l'ingegnere e ho studiato ingegneria; La Pira è divenuto professore di Diritto Romano, ma da ragazzo studiava ragioneria. Poi siamo stati *afferrati* da due nobili fratelli di Messina, i fratelli Rampolla del Tindaro. Io venni qui a Roma dove monsignor ... Mariano Rampolla, che fu poi presidente di Propaganda Fide, nel suo studio dell'Accademia Pontificia dei nobili ecclesiastici mi accoglieva ogni giorno per insegnarmi greco e latino. La Pira fu invece *afferrato* dal fratello professore a Messina che fece studiare anche a lui latino e greco e lo avviò all'università. Abbiamo avuto tutti e due una formazione lenta, paziente, una maturazione minuto per minuto».

«La critica mi ha rimproverato una ricerca di natura religiosa. Non capisco, d'altra parte, per quale ragione il mio Dio – nominato – non sarebbe il Dio dei cristiani...».

E riguardo alla sua ricerca nel tradurre *Giovanni*, comunicava una sua "scoperta" nel testo latino del v. 19, 5:

«Una ricerca di chiarificazione di questo genere non è solamente filologica, ma la stessa filologia m'ha aiutato in questa verifica interiore che si andava facendo tra me, il testo e quello che poteva esserci al di là del testo. Il *mio* Vangelo ha l'"imprimatur". Ho dovuto discutere coi domenicani; ne ho avuto in casa parecchi: m'hanno fatto delle lunghissime osservazioni teologiche. Ma io mi riferivo al testo greco.

... ho avuto l'"imprimatur" e la traduzione è stata accettata in pieno. Le dirò un particolare sull'episodio dell'"Ecce Homo", quando Pilato si affaccia all'ingresso del pretorio e presenta Cristo dopo la flagellazione, ho scoperto che nel testo latino era stato aggiunto un soggetto: "et Pilatus", come se quelle parole le dicesse lui. Invece in greco c'è "idou anthropos", cioè una espressione pleonastica che vuol dire: eccomi. Non è Pilato che porta fuori Cristo, ma è Cristo stesso che esce con la corona di spine e il manto rosso e dice: eccomi.

M'hanno detto: "lei distrugge così tutta una tradizione iconografica". Ma l'hanno accettata perché il testo greco dice così».

Quasimodo riteneva, dunque, che si trattasse di un'interpolazione della Vulgata:

«Credo che sia stato fatto apposta nella Vulgata, col tentativo di aiutare Pilato a riconoscere in Cristo ridotto a quel modo, l'uomo per eccellenza. Ma la frase, così com'è nel testo greco, ha un significato più potente. Cristo stesso si offre alla vista dei nemici, del giudice iniquo, ed è lui che appare il più forte. Ho avuto l'impressione di una immensa forza spirituale. Certo ci sono forze della natura che sono superiori all'uomo; ma Cristo appare superiore alle forze della natura. Non solo nel contesto umano».

Concludeva:

«Io comunque non sono ateo, credo che questo l'abbia capito; sono un Cristiano e non potrei non esserlo. La mia è l'attesa di sant'Agostino, l'attesa della fede».

D'altra parte Miligi – non trovando traccia dell'interpolazione della Vulgata, indicata da Quasimodo, nell'edizione bilingue del Nuovo Testamento curata da Agostino Merk (1933) – si rivolse per un parere all'amico Salvatore Calderone¹² che inviò le sue considerazioni, pubblicate alla fine del *Carteggio* dal curatore:

«Ogni traduzione è sempre esegesi; e, come dice un *calembour* veritiero, tradimento. In ogni caso, è una pianta che si sviluppa sul tronco del testo. Ma quando l'esegesi-tradimento è opera di un poeta, quella pianta può incantarci con il superbo splendore di un'orchidea.

È il caso dell'«Eccomi», con cui Quasimodo, nel '68, nel corso dell'intervista rilasciata a Claudio Casoli, pensò di poter tradurre le ultime tre parole di Giov 19⁴⁻⁵, attribuendole a Gesù. Ché, certo, questa lettura quasimodiana fornisce alla figura di Gesù dimensioni grandiose di eroe: «alla vista dei nemici, del giudice iniquo è lui che appare il più forte», commentò il poeta; «immensa forza spirituale, superiore alle forze della natura», esprime quell'«Eccomi».

Non intendo dire quanto poco giovannea sia siffatta interpretazione. Il discorso sarebbe lungo. È invece da dire che qui ci si trova

¹² Lo storico antico è troppo noto perché sia necessario parlarne; basti qui rinviare a M. MAZZA, *Salvatore Calderone. Linee di un profilo intellettuale*, in *Hestiasis. Studi di tarda antichità offerti a Salvatore Calderone*, I, Messina 1986, pp. V-XXX.

dinanzi ad un luogo filologicamente un tantino intrigante. Lo si legga nel testo greco, o in quello della traduzione latina (la c.d. *Vulgata*), il problema è identico. Il passo in questione si articola in tre fasi, di cui la prima ha per soggetto Pilato (“E Pilato uscì di nuovo fuori, e dice loro: ecco, io ve lo conduco fuori, perché sappiate che non trovo in lui nessuna colpa;”), la seconda Gesù (“uscì pertanto fuori Gesù, con la corona di spine e il mantello di porpora;”), la terza (“e dice loro: ecco l’uomo.”) non ha soggetto espresso. Orbene: è Gesù il soggetto sottinteso di questa terza (in quanto – si potrebbe pensare – l’antecedente più vicino nel discorso), come ha creduto Quasimodo? o è Pilato, come si intende di solito, e com’è preferibile intendere per varie ragioni, e soprattutto per quel *pertanto* (gr. *oun*, lat. *ergo*), che dà alla seconda frase funzione parentetica, che renda esplicita l’azione implicita nelle parole di Pilato *ve lo conduco fuori* (gr. *ago autòn exo* / lat. *adduco eum foras*) della prima? Va peraltro detto che nessuno ha aggiunto nel testo latino della *Vulgata*, nella terza proposizione, il nome *Pilatus*, come credeva Quasimodo: forse l’avrà trovato in qualche edizione, diciamo, un po’ facilitata (anche la *Bibbia di Gerusalemme*, ed. it. a cura della CEI, si lascia andare a questo filologico ... peccato veniale); nelle edizioni critiche non c’è alcun *Pilatus*.

Se poi si va a guardare più da vicino nell’antica tradizione testuale, si trova che in qualche ramo di essa la terza frase (quella senza soggetto espresso) mancava per intero. Per quanto riguarda il testo greco (che ad esso bisogna fare riferimento in ogni caso, a quello canonico basato su codici, i più antichi dei quali sono però del 4° secolo), questa frase manca in un papiro dell’anno 200 circa (P⁶⁶), che ci ha conservato un lungo brano (da l6₁₀ a 20₂₃) di una più antica redazione del vangelo di Giovanni. Per quanto riguarda le traduzioni, la medesima frase manca nella c.d. *Vetus latina*, o *Itala* (cioè nelle traduzioni latine che circolarono in Occidente prima che vi si diffondesse l’uso della *Vulgata*), e in una traduzione copta del 4° sec.

Stando così le cose, delle due l’una: la frase in questione, o è un’aggiunta – inserita (perché?) nel testo greco originario, all’incirca, tra il 200 e il 4° secolo – o ne è stata eliminata, per qualche motivo su cui resterebbe da indagare, in alcuna delle sue redazioni.

Questa situazione, probabilmente, non era a conoscenza di Quasimodo. Né forse pensava egli al groviglio di ipotesi che vi si possono innestare; non ultime quelle che possono partire dal problema della presenza di una redazione originaria aramaica, e in essa (o quanto meno, in chi ha pur scritto in greco essendo bilingue, ma di lingua-madre aramaica) di un idiotismo mentale aramaico, che ricalcato meccanicamente in greco – come avviene

molto spesso negli scritti del Nuovo Testamento – potrebbe esser divenuto incomprensibile.

Ma, insomma, qualcuno c'è stato pure, che ha scritto quelle parole. E, originarie o aggiunte o fraintese che esse siano, l'assenza del soggetto pone un problema interpretativo. E certamente non da oggi, come appare da antichi commentatori.

Ne ricordo uno solo, ma significativo. Un implicito riconoscimento della difficoltà testuale, che avrebbe sollecitato Quasimodo a superarla con il suo "Eccomi", è quello del commento-parafraresi di Agostino; proprio l'"auctor" dichiarato di Quasimodo, a lui molto caro. Avverte, l'antico maestro di retorica, il sottile analista della parola scritta, l'ambiguità "sintattica" del dettato di 19⁴⁻⁵. E cerca di risolverla. E la risolve. Ma solo sul piano dell'interpretazione. Il testo sacro non si tocca, non si corregge, non si integra (Agostino riporta per intero quello della *Vulgata*); né se ne stravolge il senso, facendo mostra e credendo di rispettarlo. È appunto un rispetto "integrale" del testo che stimola Agostino al colpo d'ala, al balzo d'intelligenza, che ha consegnato al suo commento di questo passo. Ad *et dicit eis: ecce homo* del testo tradito risponde, nel commento agostiniano, *et dicitur eis: ecce homo*, "e vien detto – qualcuno dice loro –: ecco l'uomo". Sembra un niente. Ma la forma impersonale rispetta il testo: alludendo da un lato (cautamente e marginalmente, "tra le righe" si direbbe) ad una eventuale possibile corruttela; estraendo, per altro verso, dal *dicit* senza soggetto espresso il fatto che, comunque, *ecce homo* "è (stato) detto", e mantenendo inalterate l'indeterminatezza contestuale e l'ambiguità della terza frase.

Ma al livello ermeneutico Agostino non ha dubbi: *ecce homo* furono parole pronunziate da Pilato. Esse volevano esprimere, per Agostino commentatore, la speranza di Pilato che i Giudei "si sentissero pienamente sazi di bere gli scherni dei soldati – sia che lui stesso li avesse ordinati, o solo permessi – e non avessero più sete di sangue".

Volevano, quelle parole, dire loro: "se non lo tollerate come re, risparmiatelo ormai che così degradato sta dinanzi ai vostri occhi...; brucia l'insulto, si raffreddi l'odio (*fervet ignominia, frigescat invidia*)"¹³.

¹³ Cf. *ivi*, p. 175 s. Miligi, convenendo che «ha perfettamente ragione Calderone», propose «un'ardita similitudine» per chiarirne il giudizio: «Q, qui dà corso alla stessa operazione dalla quale hanno preso vita autonoma le sue indimenticabili traduzioni dei lirici greci – espressione [...] di un amore – come tutti i suoi, del resto – possessivo»: *ivi*, p. 174.

Il problema è naturalmente da approfondire alla luce di studi più recenti. Ma non si può parlare della posizione di Quasimodo come di ‘errore’¹⁴.

Giovanni era il più giovane dei discepoli di Gesù, «il suo discepolo prediletto», e ricordava «con più fermezza» rispetto agli altri evangelisti il linguaggio di Gesù; quindi la lettura del suo Vangelo può «darci la vita interiore di Gesù» e renderci partecipi delle sue più alte conquiste¹⁵. Il quarto Vangelo ben presto era stato interpretato da Origene di Alessandria, uno degli scrittori più fecondi dell’antichità cristiana, che a partire dagli anni 224-225 ne compose un poderoso Commento in trentadue libri¹⁶; dal IV secolo in poi a Giovanni, l’unico dei quattro evangelisti capace di contemplare la divinità di Cristo, la tradizione aveva assegnato l’aquila, il nobile uccello dominatore dei cieli, che si innalza ad altezze vertiginose più di tutti gli uccelli e sembra arrivare fino al sole, simbolo di Cristo, come Agostino spiegò¹⁷; l’evangelista era chiamato «il Teolo-

¹⁴ L’intervista, rilasciata da Quasimodo a C. CASOLI, fu pubblicata con il titolo *Incontro con Salvatore Quasimodo* in «Ekklesia» del luglio-agosto 1968, poi in «Avvenire» l’8 maggio 2005; fu ripresa da R. G. Capuano (cf. il terzo dei *111 errori di traduzione che hanno cambiato il mondo*, Viterbo 2013), da G. Barison il 13 settembre 2017 (*LEcce homo di Salvatore Quasimodo. Un caso filologico*, parentesistoriche.altervista.org//ecce-homo-quasimodo), dove, ad esempio, non si parla dell’intervento di Salvatore Calderone. Si trova ora anche in G. LA PIRA – S. QUASIMODO, *Carteggio*. Nuova edizione, cit., p. 172 ss.

¹⁵ S. QUASIMODO, *Una lettura del Vangelo*, cit., p. 117 e 119 s. Cf. C. FERRARI, *op. cit.*, p. 119: Quasimodo «intervenendo alla Settimana di Studi della “Pro Civitate Christiana” di Assisi nel ’47 lesse per intero ai presenti – e c’erano, oltre al fondatore, don Primo Mazzolari, Carlo Bo, Giorgio La Pira [...] – l’intero XVI capitolo che si chiude con queste parole: “Nel mondo avrete dolori; ma siate coraggiosi: IO (notare la maiuscola) ho vinto il mondo”». L’accorgimento grafico del maiuscolo in corrispondenza di Gv 16, 33 si è perduto nella stampa della versione (cf. *Il Vangelo secondo Giovanni tradotto*, cit., p. 107); è presente invece in 8, 24, a sottolineare la forza dell’“IO SONO” di Gesù che allude alla rivelazione del nome divino in *Esodo* 3 “Io sono colui che sono” (*ibid.*, p. 59).

¹⁶ Orig. *Comm. in Jo.* I 2, 4 e 15, 85 «Il Vangelo è primizia di tutte le Scritture» e «principio del Vangelo, tutto l’Antico Testamento, è significato dal nome di Giovanni»: cf. *Commento al Vangelo di Giovanni di Origene* a cura di E. CORSINI, Torino 1968, pp. 119 e 140; G. RAVASI, *Quasimodo traduttore del quarto Vangelo*, «Vita e pensiero» 10 (1989), pp. 683-691: 685.

¹⁷ Aug. *Tract. in Joh. Ev.* 36, 5 «L’aquila è Giovanni, che predica dottrine sublimi e contempla con occhi fermi la luce interiore ed eterna. Si dice infatti che i pulcini dell’aquila sono messi alla prova dai genitori: il padre lo tiene sospeso con gli artigli e lo pone di fronte ai raggi del sole; quello che riesce a guardarlo fisso, viene riconosciuto come figlio; se sbatte le palpebre, come fosse bastardo viene lasciato cadere dagli artigli. Vedete dunque quali

go». Il quarto Vangelo, che si snoda con grande potenza, poté attrarre l'interesse di Quasimodo oltre che per il contenuto anche per il suo stile: il moderato, o semplice, lo stesso che Agostino raccomandava per istruire e persuadere gli ascoltatori riguardo ai misteri della Rivelazione usando le conquiste filosofiche con criterio¹⁸, parlando bene pur nell'ignoranza della retorica¹⁹.

Sulla dimensione del «sacro» nell'opera di Quasimodo influì anche il suo rapporto amicale con Giorgio La Pira, il politico, terziario domenicano e francescano, la cui meditazione spirituale e dottrinale era guidata dalla Bibbia e dal pensiero di Tommaso d'Aquino. I sintomi del misticismo religioso emergono chiari in una lettera inviata dal poeta a Salvatore Pugliatti, il 24 luglio 1920, quando già da qualche anno egli con il destinatario e La Pira ed altri del gruppo dell'Istituto Tecnico si riunivano per discutere di letteratura²⁰. Ma l'inizio della formazione spirituale in comune con La Pira si individua nella poesia *Il bimbo povero* composta negli anni giovanili messinesi, nel poemetto *Il fanciullo canuto* che dal dedicatario La Pira fu paragonato alla «predicazione di un santo»²¹; l'accostamento alla fede cristiana, espresso in alcune liriche sparse in *Oboe sommerso* (Genova 1932), fu massimo durante il temporaneo ritorno del poeta a Reggio Calabria negli anni tra il 1925 e il 1930, quando egli fu sollecitato dalle raccomandazioni rivoltegli da La Pira a consolidare la propria formazione teologica, alla quotidiana meditazione sui testi sacri²². Il poeta era esortato a non opporre resistenza alle certezze della

cose sublimi dovette dire chi è stato paragonato all'aquila»: cf. *Commento al Vangelo di Giovanni*, introd. di A. VITA, trad. e note di E. GANDOLFO, Roma 1985², p. 60.

¹⁸ Aug. *Doctr.* 2, 40, 60; cf. Sant'Agostino, *La dottrina cristiana*, testo lat., introd. di M. NALDINI – L. ALICI – A. QUACQUARELLI – P. GRECH, trad. di V. TARULLI, Roma 1992, pp. 130 s.

¹⁹ Cf. *ivi* 4, 3, 5: p. 206 s.

²⁰ Cf. S. PUGLIATTI, *Parole per Quasimodo*, cit., pp. 45-50.

²¹ Cf. *supra*, p. 1; G. BARONE, *Il poeta e il santo: note in margine al carteggio Quasimodo – La Pira*, in *Quasimodo e l'ermetismo*, op. cit., pp. 43-72: 62 s.

²² Cf. G. LA PIRA – S. QUASIMODO, *Carteggio*, cit., pp. 48-50 (il 12 settembre 1927 La Pira esortava Quasimodo: «Ora che la Grazia ti ha fatto definitivamente suo, e Gesù ha baciato, per sanarla, la tua anima, poni a servizio di Dio lo splendore e la potenza della tua parola [...] Il verso, io credo, quando è perfetto [...] è un brano, ma compiuto, dell'eternità. [...] È per questo che la poesia – l'arte in genere – non perisce; ma sta, malgrado le vicende umane. [...] Ti prego, Totò, di curare con la massima cautela il tuo mondo interiore; ama, soprattutto, dopo Gesù, la Vergine Maria»); *ivi*, 58-61 (La Pira il 22 luglio 1928 gli ricordava: «Ripensa all'inferno che ti aveva già posseduto, alle macchie incancel-

fedele, ad accostarsi alla Comunione il più frequentemente possibile: «La poesia è chiamata a cogliere il palpito invisibile delle cose visibili: quelle parole interiori che ogni cosa possiede, quella *forma* che ad ogni cosa imprime come un sigillo ed un'orma della bellezza divina [...]. Tu l'avrai certamente ricevuto nel tuo cuore, pane di vita, il Signore Sacramentato: ebbene, abitua la tua anima ad avere più fame di questo pane: a sempre più dissetarsi a questa fonte d'acqua eterna!»²³. Dopo questa lettera, il poeta scrisse la lirica *Confessione*, edita in *Acque e terre* con il titolo *Si china il giorno*²⁴. Ma la sua conversione alla fede cristiana non fu senza esitazioni, definitiva.

Si rafforzò invece la conversione dalla poetica della parola alla poetica dell'uomo: la novità tragica degli anni fra il 1942 e il 1945 agevolò in Quasimodo la persuasione della nuova responsabilità di rispondere alla storia, di dare attenzione ai generali problemi e destini, all'etica – non più all'estetica – dell'umanità futura. Il 25 aprile 1945, la fine dell'incubo della seconda guerra mondiale, segnò la necessità del «dialogo dei poeti con gli uomini»:

«Nel 1945 s'insinua il silenzio nella scuola ermetica [...] Il poeta è un uomo che s'aggiunge agli altri uomini nel campo della cultura [...] La ricerca d'un nuovo linguaggio coincide, questa volta, con una ricerca impetuosa dell'uomo: in sostanza, la ricostruzione dell'uomo frodato dalla guerra, il "rifare l'uomo" [...] L'esistenza avversa, l'asprezza della sua mente politica, l'opposizione al dolore, hanno avvicinato l'uomo all'uomo, il poeta all'uomo che lo ascolta [...] La guerra ha interrotto una cultura e proposto nuovi valori dell'uomo; e se le armi sono ancora nascoste, il dialogo dei poeti con gli uomini è necessario, più delle scienze e degli accordi tra le nazioni, che possono essere traditi»²⁵.

La «nuova maniera», il passaggio dal vano «culto della parola» all'«obiettività della parola [...] dove la parola crea la cosa», è documen-

labili che avevano distrutto il tuo corpo e la tua anima, e paragona tutto ciò con il manto di purità e di splendore che il Signore ti ha ora porto. Tu non sei più tu, è Cristo in te [...] inginocchiati, fratello mio, ad adorare l'Agnello [...] Tu devi essere il dolce e potente giulare di Dio!»).

²³ La lettera è datata «Pasqua 1930»: cf. *ivi*, p. 68.

²⁴ Riguardo a *Confessione* cf. S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi*, cit., p. 18.

²⁵ S. QUASIMODO, *Discorso sulla poesia*, *ibid.*, pp. 281-291; C. BO, *Prefazione*, *ibid.*, pp. XI-XVIII: XIV.

tata dalla lirica *Alle fronde dei salici*, scritta alla fine dell'inverno 1944 e posta in apertura della Silloge *Giorno dopo giorno*. Il testo si rifà al salmo 136 (137) della Bibbia, riferendosi a una vicenda storica – la situazione di schiavitù ed esilio degli Ebrei deportati da Nabucodonosor a Babilonia nel 587 a.C. – assunta come termine di analogia, simbolo del destino umano; segna la rassegnazione del poeta, i cui versi sono impotenti a risolvere le sorti della guerra, e ne spiega la volontà di non abbandonarsi più al canto fino al ristabilirsi del vivere civile²⁶.

L'interesse per *Giovanni* caratterizzava il mondo della cultura al cospetto della Seconda guerra mondiale, coincidendo con lo stato d'animo dominante presso l'opinione pubblica: la sensazione di una catastrofe imminente si percepiva, ad esempio, attraverso l'introduzione all'*Apocalisse* di Giovanni scritta da Massimo Bontempelli nel 1941²⁷, con buona fortuna editoriale, che favorì la convocazione dello scrittore tra gli studiosi a cui furono affidate le versioni dei Vangeli – di *Giovanni*, a lui – edite nel 1958²⁸.

Traducendo il quarto Vangelo, Quasimodo poteva tener conto, accanto al testo greco, della così detta Vulgata, la versione latina redatta alla fine del IV secolo da Gerolamo, buon conoscitore dell'opera esegetica di Origene. Ma la traduzione del v. 1, 1 può esemplificare che l'opportuna attrezzatura esegetica era assente dalla formazione culturale del poeta²⁹:

Gv 1, 1 «¹Il Verbo era nel principio (Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος), e il Verbo era in Dio (καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν) e Dio era il Verbo (καὶ

²⁶ Cf. A.V. NAZZARO, *L'immagine salmica delle cetre appese ai salici nella poesia italiana*, in *Omaggio a Gilberto Biondi*, «Paideia» 73 (2018), II/III (Pars secunda), pp. 1405-1422: 1417-1420.

²⁷ Cf. *Apocalisse*, 20 litografie originali di G. DE CHIRICO, introd. di M. BONTEMPELLI, a cura di R. CARRIERI, Milano 1941; e *Apocalisse di Giovanni*, trad. e postfazione di M. BONTEMPELLI, Milano, 1987, p. 102; si veda in particolare Apoc 21, 22 e 22, 17. In generale cf. A. SCARSELLA, *Bontempelli e Turolfo, due letture del Vangelo di Giovanni*, in *Gli scrittori italiani e la Bibbia*. Atti del Convegno di Portogruaro, 21-29 ottobre 2009, a cura di T. PIRAS, Trieste 2011, pp. 157-166.

²⁸ Cf. *I Vangeli di Matteo, Marco, Luca, Giovanni* nelle traduzioni di N. LISI, C. ALVARO, D. VALERI, M. BONTEMPELLI, nell'annotazione di Don E. BARTOLETTI e nell'illustrazione dei massimi maestri italiani e stranieri dal Trecento al Seicento, Venezia 1958 (*imprimatur* di A. G. Roncalli, Patriarca di Venezia, 2 ottobre 1958): il *Vangelo di Giovanni* tradotto da BONTEMPELLI è con pagine a colori riprodotte dall'originale del *Libro d'Ore di Carlo VIII di Francia*, Capolavori del Rinascimento. I martiri e i santi della chiesa.

²⁹ Cf. G. RAVASI, *Quasimodo traduttore*, cit., p. 687.

θεὸς ἦν ὁ λόγος)», *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum* (Vulgata)³⁰.

Le tre distinte proposizioni sono subito dopo riassunte in una sola: οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν θεόν (1, 2; *Hoc erat in principio apud Deum: Vulg.*), tradotta da Quasimodo «Questo nel principio era in Dio». La loro esegesi porta a tre riflessioni, fondamentali per definire i rapporti del Logos con il Padre: 1) la distinzione tra il Logos e il «Principio» in cui si trova; 2) l'esistenza ipostatica del Logos «presso Dio»; 3) il carattere divino del Logos. Esse riguardano l'avvento storico di Gesù che svolge un'ampia attività causale di creazione (v. 3), è portatore eterno, divino, di «vita» e di «luce» (vv. 4-5):

«³Ogni cosa fu creata per suo mezzo, e senza di lui nulla fu fatto di ciò che è stato creato. ⁴In lui era la vita, e la vita era la luce degli uomini. ⁵E la luce splende nelle tenebre e le tenebre non la offuscarono (³Πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο, καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν ὃ γέγονεν. ⁴Ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων. ⁵Καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ; οὐ κατέλαβεν)», ³*Omnia per ipsum facta sunt: et sine ipso factum est nihil, quod factum est. ⁴In ipso vita erat, et vita erat lux hominum: ⁵et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt* (Vulg.).

Nel tradurre il v. 1,1 il poeta ha alterato la posizione iniziale di «nel principio», che è in parallelo facilmente riconoscibile con *Genesi* 1,1 «In principio Dio creò il cielo e la terra», Ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν, *In principio creavit Deus caelum et terram* (Vulgata). Sebbene ἀρχή in Gv 1, 1 non significhi come in Gen 1, 1 il principio della creazione, questo è comunque evocato da *Giovanni* nel v. 1, 3. L'uso di ἀρχή in Gv 1, 1 è funzionale alla comprensione dell'intera pericope, secondo la versione di Raymond E. Brown edita dalla Cittadella di Assisi, «¹In principio la Parola era; la Parola era alla presenza di Dio, e la Parola era Dio. ²Essa era presente con Dio in principio. ³Per mezzo di lui ebbero origine tutte le cose e senza la sua presenza nessuna

³⁰ Cf. *Il Vangelo secondo Giovanni tradotto dal greco da Salvatore Quasimodo*, cit., del 1946: il cap. I, p. 10 s. Riguardo al testo latino cf. l'ediz. critica della *Biblia Sacra Vulgata* curata da R. GRYSOON – R. WEBER, Stuttgart 1994, e già le edizioni della c.d. Vulgata promossa dal papa Sisto V e dal papa Clemente VIII.

cosa ebbe origine. ⁴Ciò che aveva avuto origine in lei era vita, e questa era la luce degli uomini. ⁵La luce risplende nelle tenebre, perché le tenebre non la vinsero»: ovvero, ἀρχή è il Principio di tutto, il Verbo “persistente” alla creazione «in cui» Dio fece tutto il mondo visibile, il cielo e la terra e tutte le cose, il Signore e Salvatore di tutti³¹. E Bontempelli traduce: «Nel principio era la Parola e la Parola stava accanto a Dio e la Parola era Dio; era lei, da principio, con Dio; tutte le cose per lei furono fatte, senza lei niente è sorto. Quanto mai sorse era in lei vita, e la vita era la luce degli uomini, e la luce splende nella tenebra e la tenebra non l’ha sopraffatta»³². Anche negli endecasillabi di Sauro Albisani, che abbinava l’attività poetica all’esercizio di traduttore di *Giovanni*, è chiaro il significato dell’inizio del prologo: «In principio era il Verbo, presso Dio / era il Verbo, e il Verbo era Dio. / E esso era in principio presso Dio. / Tutto fu generato per suo tramite; / di ciò che esiste, nulla, senza di lui. / In lui era la vita, la vita era / la luce degli uomini, e la luce /risplende nelle tenebre, e le tenebre / non l’hanno intesa»³³.

³¹ Cf. R. E. BROWN, *Giovanni, Commento al Vangelo spirituale*, capp. 1-2, Assisi 1979, pp. CLXIX e 3.

³² La traduzione è «da *Novum Testamentum graece et latine* di Eberhard NESTLE, Stuttgart, II ed.», come è precisato in M. BONTEMPELLI, *Traduzioni dalla Bibbia*, Vicenza 1971, pp. 140-197: 140. L’interpunzione che divide lo stico 3 dallo stico 4 nel testo greco seguito da Quasimodo, con il punto dopo ὁ γέγονεν, è tradizionale, seguita dalla Vulgata e mantenuta nella prima ediz. del *Novum Testamentum graece* a cura di Eberhard NESTLE, Stuttgart 1898, p. 230. Nell’edizione utilizzata da Bontempelli l’interpunzione è prima di ὁ γέγονεν, così collegato allo stico 4; fu corrente nell’antichità cristiana: cf. K. ALAND, *Über die Bedeutung eines Punktes: eine Untersuchung zu Joh 1, 3/4*, in *Neutestamentliche Entwürfe*, München 1979, pp. 351-391; *Novum Testamentum Graece* post Eberhard NESTLE et Erwin NESTLE communiter ediderunt K. ALAND, M. BLACK, C. M. MARTINI, B. M. METZGER, A. WIKGREN, Stuttgart 1981²⁶, p. 247 in appar., recens. K. ALAND e B. ALAND.

³³ Cf. *Vangelo secondo Giovanni: versione in endecasillabi* di S. ALBISANI, Firenze 1994, con testo della Vulgata a fronte, p. 6 s. Nello stico 1,5 la traduzione di Quasimodo «non offuscarono» fa intravedere il significato di «comprendere», «accogliere» (cf. *Dizionario esegetico del Nuovo Testamento*, a cura di H. BALZ – G. SCHNEIDER, ediz. italiana a cura di O. SOFFRITTI, I, Brescia 1995 [Stuttgart 1980]) individuato da Gerolamo; invece la versione di Bontempelli segue l’interpretazione della maggioranza dei Padri greci che riconobbero nel verbo καταλαμβάνειν il fallito tentativo delle tenebre di «afferrare», sopraffare, la luce (cf., ad es., Orig. *Comm. in Jo. II 27,22,168: Commento al Vangelo di Giovanni di Origene, op. cit.*, p. 253 s.). Ampia disamina in R.E. BROWN, *op. cit.*, p. 7 s., riguardo alla punteggiatura di Gv 1, 3b.4a e alle diverse tendenze di versione di καταλαμβάνειν fra i traduttori. Cf. G. RAVASI, *Quasimodo traduttore*, cit., p. 689 s.: «Quando [...] il poeta della *Terra impareggiabile* si trova di fronte a Giovanni sembra quasi rivestirsi di panni monacali, la sua versione, come si è detto, diventa prevalentemente castigata e accurata [...] E i ri-

Lo spostamento di «nel principio» nell'avvio del IV Vangelo, secondo la versione di Quasimodo, sminuisce il significato di ἀρχή come «primato» temporale o locale e, in questo secondo caso, anche di grado cioè di superiorità³⁴.

Il termine ἀρχή, per i suoi vari significati, aveva sollecitato più riflessioni, che furono esposte da Origene di Alessandria all'inizio del suo *Commento a Giovanni* e probabilmente anche all'inizio del suo contemporaneo *Commento a Genesi* oggi perduto: il parallelismo di *Giovanni* 1,1 con *Genesi* 1, 1 risulta perché «Principio» si può intendere nel senso di «origine (γένεσις), come si può desumere dalle parole “In principio Dio creò il cielo e la terra”»³⁵; questo parallelismo è il fondamento della dottrina trinitaria, specificando il significato di ἀρχή «origine» di un cammino, «delle vie di Dio»: il Logos è causa esemplare della realtà, Sapienza³⁶. Il concetto è trasmesso anche nel primo dei numerosi fram-

sultati positivi emergono subito in pagine di rara misura e compattezza [...] Altre volte sono le intuizioni a rendere perfetta o suggestiva la versione. Così, il discusso *katélaben* del prologo (1,5) è reso sulla scia simbolica della luce: “le tenebre non l’offuscarono”. Certo, è più probabile il senso “non l’accolsero” o “compresero”, ma la forza del verbo greco si stempera».

³⁴ Cf. G. DELING, ἀρχή, GLNT 1 (1965), cc. 1273-1282.

³⁵ Cf. Orig. *Comm. in Jo.* I 17, 95.101, con riferimento anche a *Giobbe* 40,19 «Questo è il principio della creazione materiale del Signore»; e 19, 118, con le parole della Sapienza secondo *Proverbi* 8, 22 «Dio mi creò principio delle sue vie, in vista delle sue opere», perché «di tutti gli aspetti, per cui si applicano vari nomi a colui che è il primogenito di ogni creatura, il primo in ordine di tempo è quello di Sapienza» (*Commento al Vangelo*, cit., pp. 143-209). L'esegesi origeniana di Gv 1,1 si sviluppa per tutto il primo libro del *Commento* e 3 capitoli del secondo, compresi l'*excursus* sul significato di ἀρχή (*Comm. in Jo.* I 16, 90-20, 124) e la discussione del termine *logos* (*ibid.*, I 125-288); è espressa sinteticamente in una sola frase – «Cristo, in quanto è Logos, si dovrà pensare come avente il suo esistere “nel principio”, cioè nella Sapienza» (*ivi*, I 39, 292) – che si congiunge con il portato conclusivo del libro 32.

³⁶ Cf. *ibid.*, I 19, 116: in Gv 1,1 e in Gen 1,1 ἀρχή si riferisce alla natura e all'esistenza del Verbo “prima (al di fuori) di tutti i tempi”; in Apoc 3,14 Cristo è designato ἀρχή τῆς κτίσεως, «origine prima del tempo»; in Apoc 22, 13 – dove il Principio degli esseri è il Figlio di Dio che dice: «Io sono il principio e la fine, l'Alfa e l'Omega, il primo e l'ultimo» – ἀρχή segna la distinzione tra il Verbo e il «Principio» in cui il Verbo si trova. Cf. P. MERLO, *Alcune note sui primi versetti della Genesi (Gen 1, 1-3) e la loro ricezione nel prologo giovanneo*, in *Nuovo Testamento: teologie in dialogo culturale. Scritti in onore di Romano Penna nel suo 70° compleanno*, a cura di N. CIOLA – G. PULCINELLI, Bologna 2008, pp. 73-84: 82; G. LETTIERI, *L'allegoria di «caelum et terra in Principio»*, *ricapitolazione del sistema mistico-speculativo di Origene, «Adamantius»* 23 (2017), pp. 45-84: 54 s. (le intelligenze, i νόες, radicati nel Principio, nel Figlio, prima del tempo); D. PAZZINI, *Creazione, nomi-*

menti pervenuti dell'attività esegetica di Origene su *Giovanni*: il Teologo «proprio all'inizio della sua opera scrive: "In principio era il Logos". Anche Mosè, narrando la creazione del mondo, aveva detto: "In principio Dio creò il cielo e la terra"»; l'estratto è accompagnato da un'importante precisazione, diretta a coloro che scivolano nell'errore ritenendo che il Figlio di Dio, il Logos, esista soltanto «da quando, fatto uomo, è venuto fuori dalla Vergine»: il Teologo «con estrema esattezza scrive contro costoro "In principio era"», e con il verbo «era» (ἦν), perfettamente appropriato, volle «sottolineare l'esistenza [precedente] del Logos, distinguendola nettamente dall'incarnazione ["si fece", ἐγένετο] avvenuta a un certo momento del tempo»³⁷.

Quasimodo si scostò dal testo greco anche nel tradurre la seconda proposizione, il Verbo era «in» Dio: l'espressione di Giovanni contiene una sfumatura di relazione tra il Logos e Dio Padre, πρὸς significando «con» Dio, oppure «sempre accanto a» Dio³⁸, l'esistenza ipostatica del Logos «presso Dio».

La terza proposizione del testo evangelico θεὸς ἦν ὁ λόγος specifica in che modo «il Logos era presso Dio», indicando il Logos come Dio, la divinità di cui il Logos partecipa. Lungo tutto il *Vangelo di Giovanni* il termine «Dio» preceduto da articolo, ὁ θεός, è nome personale, della prima persona divina, significando Dio in senso assoluto, il Dio dell'universo; invece, senza articolo (θεός) e posto enfaticamente in inizio di frase, è apposizione, indica la natura del Logos, significa Dio per cataresi, secondo una distinzione già documentata nel *De somniis* di Filone di Alessandria il contemporaneo di Gesù che tentò di combinare giudaismo e pensiero greco: non ci sono due Dei, il Padre è Dio-in-sé (ὁ αὐτόθεος)³⁹. La traduzione esatta di θεὸς ἦν ὁ λόγος sarebbe stata «il Verbo era Dio».

nazione, linguaggio: Genesis 1-2 in Filone, Origene, Walter Benjamin, ivi, 24 (2018), pp. 325-333: 326 s.

³⁷ Cf. *Commento al Vangelo di Giovanni di Origene, op. cit.*, p. 814. I frammenti origeniani su Gv provenienti dalle Catene greche furono editi da E. PREUSCHEN, *Origenes, Der Johanneskommentar*, Leipzig-Berlin 1903, p. 483 ss. Il concetto di Logos ἐν ἀρχῇ è espresso anche nella Prima Lettera di Giovanni 1, 1: il Logos precede nel tempo, è impossibile attribuirgli espressioni temporali; secondo il concetto cristiano, è preesistente (cf. G. DELING, *art. cit.*, c. 1282 e n. 21).

³⁸ Cf. R.E. BROWN, *op. cit.*, p. 5: πρὸς con l'accusativo, indicante solitamente moto, può significare compagnia nel greco ellenistico, per il generale indebolimento della distinzione tra preposizioni di moto e di stato in luogo.

³⁹ Cf. F.M. ABEL, *Grammaire du grec biblique, suivie d'un choix de Papyrus*, Paris 1927,

Il significato di *Giovanni* 1, 1-2 godette di una certa notorietà. Infatti il *Commento* di Origene è l'archetipo dei commenti del quarto Vangelo di età patristica, sia greci che latini – oltre che di Cirillo di Alessandria, di Teodoro di Mopsuestia, anche di Agostino – e delle Omelie di Giovanni Crisostomo⁴⁰. In particolare, Agostino nel suo *Commento al Vangelo di Giovanni*, dove seguì il testo della Vulgata, recepì l'accostamento di *Giovanni* 1, 1 a *Genesi* 1, 1 individuato da Origene e diede rilievo al significato di ἀρχή «primato», spiegando «In principio era il Verbo». Se “era” vuol dire che non è stato fatto e che, invece, tutte queste cose furono fatte per mezzo di lui e niente senza di lui». Anche la sua esegesi rispondeva ad eretici: nel IV secolo i numerosi seguaci di Ario, che per la loro rapida e ampia diffusione in tutto l'Oriente avevano determinato una grave crisi del cristianesimo, negavano la consustanzialità di Padre e Figlio e affermavano la natura non pienamente divina di Cristo⁴¹.

La traduzione di *Giovanni* 1,1 secondo la Vulgata ebbe risonanza: con Gerolamo, con Crisostomo ed Origene, Agostino fu il maestro incontestato dell'interpretazione del Nuovo Testamento, lungo tutto il Medio Evo. E la spiegazione di Origene rimase ben nota anche in seguito: ad esempio, si legge nella Catena greca sul *Vangelo di Giovanni* pubblicata, con testo greco e traduzione latina a fronte, da Balthasar Corderius nel Seicento⁴², un'epoca di arretratezza teorica negli studi dei problemi ecdotici ma di evidente successo editoriale di opere rappresentanti la rimediazione dell'esegesi patristica; e con questa catena trova corrispon-

p. 123; M. POHLENZ, *Der Prolog des Johannesevangelium*, «ZNTW» 42 (1949), pp. 98-101. Riguardo al concetto di Logos, attinto alla letteratura sapienziale dell'Antico Testamento sia da Filone sia da Giovanni, cf. R. E. BROWN, *op. cit.*, p. LXV s.

⁴⁰ Cf. D. PAZZINI, *Giovanni Ev. (scritti esegetici su)*, in *Origene, Dizionario, la cultura, le opere*, a cura di A. MONACI CASTAGNO, Roma 2000, pp. 197-200.

⁴¹ Cf. Aug. *Tract. in Joh. Ev.* 1, 1.11: *Commento al Vangelo di Giovanni, op. cit.*, pp. 2 *In principio erat Verbum* [...] e 12-15 «Venga fuori adesso un qualsiasi infedele ariano a dire che il Verbo di Dio è stato fatto. Come è possibile che il Verbo di Dio sia stato fatto, se Dio ha fatto ogni cosa per mezzo del Verbo? [...] Credi, dunque, all'evangelista. Egli avrebbe potuto esprimersi così: In principio Dio fece il Verbo, allo stesso modo che Mosè disse *In principio Dio fece il cielo e la terra* (Gen 1,1), ed enumera le opere della creazione così: “Dio disse: sia, e fu fatto”. Chi è che disse? Certamente Dio. E che cosa è stato fatto? Una creatura. Ora, tra Dio che disse e la creatura che è stata, che cosa c'era di mezzo se non il Verbo, per mezzo del quale essa è stata fatta?». L'esegesi è probabilmente del dicembre 406: cf. A. M. LA BONNARDIÈRE, *Recherches de chronologie augustinienne*, Paris 1965, p. 65.

⁴² Antwerpiae 1630.

denza la traduzione che nel XIII secolo Tommaso d'Aquino aveva approntato nella sua *Catena aurea super Ioannem* composta con l'ausilio di autorità patristiche⁴³: vi è riportata, su ἐν ἀρχῇ di Gv 1, 1, l'unica possibile versione e interpretazione, che si diffuse perché risalente a Origene, ben nota ad Agostino, e perché a partire dal XV secolo la sua *Catena aurea* ebbe crescente successo.

Quasimodo non poteva cogliere la trama di connotazioni teologiche che è in Gv 1, 1. Ma tradusse bene ἀρχή le altre sette volte in cui il termine ricorre nel quarto Vangelo: ad esempio, ἐξ ἀρχῆς (6,64), il cui senso, in effetti controverso, opportunamente fu lasciato in sospenso; l'avverbiale τὴν ἀρχὴν (Gv 8, 25), che indica il primato temporale; l'espressione ἀπ' ἀρχῆς (Gv 8, 44), riferita all'agire del διάβολος considerato peccatore, prima del mondo e al di sopra di esso⁴⁴.

La versione quasimodea del quarto Vangelo è certamente sobria⁴⁵. Le parole sono ridotte nell'ambito di una frase ridotta al minimo ma convincente per i «contenuti» umani, sì che i ventuno capitoli del testo evangelico di *Giovanni* sono divenuti nella sua versione cinquantotto pericopi⁴⁶.

Tradurre fu per il poeta un motivo di approfondimento⁴⁷. La versione

⁴³ Tommaso utilizzò una catena greca che si era fatta tradurre: C.G. CONTICELLO, *San Tommaso ed i Padri: la Catena aurea super Ioannem*, «AHMA» 65 (1990), Paris 1991, pp. 31-92: 55-79.

⁴⁴ Cf. Gv 6, 64 «[...] tra voi vi sono alcuni che non credono». Infatti, già dal principio Gesù sapeva (ἦδει γὰρ ἐξ ἀρχῆς ὁ Ἰησοῦς) chi erano coloro che non credevano e chi era colui che lo avrebbe tradito», che può riferirsi al momento dell'elezione di ogni discepolo, o all'inizio dell'attività di Gesù, oppure a una conoscenza primordiale di Gesù; 8, 25: «Gli dissero allora: "Tu chi sei?" Gesù rispose: "Eppure è dal principio (τὴν ἀρχὴν) che ve lo dico"»; 8, 44: «egli (il diavolo) fu omicida fin dal principio (ἀπ' ἀρχῆς) e si allontanò dalla verità». Cf. *Il Vangelo secondo Giovanni tradotto dal greco*, cit., pp. 58 s., 72-75, 76 s.

⁴⁵ Diversamente che nelle altre versioni «lo scrittore appare qui sobrio, cauto, pieno di rispetto»: cf. G. RAVASI, *art. cit.*, p. 685.

⁴⁶ Cf. *ibid.*; Quasimodo, *Uomo del mio tempo* (in *Giorno dopo giorno*, con una introd. di C. BO, Milano 1947); G. FINZI, *Itinerario*, cit., pp. LXXI e 146. In *La terra impareggiabile*, cit. «il linguaggio ha subito contemporaneamente un processo di semplificazione e di decantazione prosastica...»: cf. *ibid.*, p. LXII. Traducendo Ovidio a conclusione dell'iter di versioni dal latino, il poeta, che ha già elaborato la necessità di migliorare eticamente l'uomo attraverso il proprio «impegno civile», è «ossequioso» al testo latino: cf. E. SILVESTRINI, *Le traduzioni poetiche di Quasimodo dalle Metamorfosi di Ovidio*, «Vichiana» 10, 1 (2008), pp. 91-111: 92 e 98.

⁴⁷ «Tradurre gli dava il senso del diverso, del più consistente, del vero concreto»: C. BO, *Prefazione*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi*, cit., p. XVI.

di *Giovanni* è testimone indiretto del travaglio spirituale di ogni uomo, in sottile continua oscillazione esistenziale fra razionale ed emozionale; contribuisce a documentare i sofferti tentativi di Quasimodo di ricostruire il cammino interiore individuale e sociale, attraverso «la poesia della Verità, vita dei testi sacri, delle pagine dei Padri».

Università di Messina
mabarbara@unime.it

ANITA DI STEFANO

SALVATORE QUASIMODO
E IL PROGETTO DELL'ANTOLOGIA DI AUTORI LATINI

ABSTRACT

The paper focuses on Quasimodo's publishing project regarding an *Anthology* of Latin authors which Quasimodo started in 1942 but that was never published. The anthological *corpus* is kept in the modern authors section of the Fondo manoscritti at the University of Pavia, and it consists of over 400 typewritten pages and presents numerous editorial corrections made by the author. The *auctores* section addresses the classical authors that are most studied in schools (Caesar, Cicero, Catullus, Virgil, Ovid) while also extending on Late Antiquity literature (Augustine, Eutropius) and uniquely opening to modern authors (Petrarch, Poliziano, Pontano). The introduction, text and mainly grammatical footnotes make it clear that the Anthology is school-oriented, while also highlighting its possible analogies and peculiarities compared to other anthologies and stories about Latin literature that were written in the first fifty years of the 1900s. At the end of the study, we discover a unique and so far little-known aspect of Quasimodo's relationship with the classics.

In una lettera del 3 giugno 1942 così Salvatore Quasimodo scriveva a Maria Cumani:

«[...] Bemporad mi ha risposto; ma al solito vuole da me una proposta precisa. Spero, però, che questa volta non sarà difficile giungere ad un accordo. L'Antologia latina dovrebbe essere costituita almeno di 350 pagine fitte di note»¹.

Il progetto editoriale annunciato dal poeta siciliano, com'è noto, non ebbe esito e un faldone di 403 fogli sciolti, conservato presso il Fondo

¹ S. QUASIMODO, *Lettere d'amore a Maria Cumani (1936-1959)*, Milano 1973, p. 169. La lettera, insieme con una rapida notizia dell'*Antologia*, è citata in L.E. ARRIGONI, *Il carne 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di «Vento a Tindari»*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di M. GIOSEFFI, Milano 2010, pp. 357-386: 363 e n. 26. Sull'editore Bemporad: P. TENTORI, *Bemporad, Enrico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VIII, Roma 1966, pp. 154-155.

manoscritti degli autori moderni dell'Università di Pavia, è ciò che oggi rimane dell'*Antologia di poeti e prosatori latini*²: il titolo è trascritto a matita sulla custodia cartonata dell'opera, che si presenta sostanzialmente come una serie di singole sezioni, per autore, alcune delle quali recano traccia di una spillatura laterale. Un insieme, nel complesso, di pagine dattiloscritte sul recto, alcune ridotte a spezzoni incollati su fogli di supporto, con cancellature e numerosi interventi, per lo più in interlinea, a penna o anch'essi dattiloscritti; a una numerazione continua dei fogli, a matita, verosimilmente riconducibile alla fase di archiviazione dei materiali più che a quella di montaggio del volume³, si affianca, in genere all'angolo superiore destro, una seconda numerazione che procede per blocchi, corrispondenti alle sezioni di ciascun autore: un numero arabo segna la pagina o le pagine in cui è collocato il testo latino; lo stesso numero, seguito dalle letterine a, b, c, etc. contrassegna le pagine che accolgono le note; nel caso di brani che si estendono per più fogli, il commento è disposto tra l'uno e l'altro, quasi ad accompagnare il testo. Tutti i brani, sia in prosa che in poesia, sono numerati per righe o versi a 5 a 5, secondo il sistema consueto di rinvio all'apparato esegetico. I lemmi del commento sono in maiuscola; tutti i termini latini, così come in genere i titoli di opere, sono sottolineati: l'intero assetto del *corpus* antologico, elementi specifici quali appunto la sottolineatura di parole a indicarne probabilmente un passaggio al corsivo in fase di stampa, le correzioni sia nei titoli dei brani, sia nel corpo dei testi, il sistema di connessione (numeri e lettere) tra pagine dei testi e pagine delle note di commento inducono a ritenere i materiali una stesura di lavoro, una sorta di bozza domestica revisionata.

Del progetto Quasimodo dà ancora notizie alla Cumani nei mesi successivi e qualche altro cenno è stato finora possibile rintracciare in lettere a Luciano Anceschi e a Giuseppe Susini. Queste le testimonianze, che dispongo in ordine cronologico:

² D'ora in poi *ant.* Dopo una breve descrizione dell'*Antologia* in C. MARTIGNONI, *Quasimodo: i ripensamenti della poesia*, in *Quasimodo*, a cura di A. QUASIMODO, Milano 1999, 99-165: 153 (vi accenna anche Marta Corti nella prefazione allo stesso volume, p. 17), l'insieme dei materiali è stato dettagliatamente regestato da I. RIZZINI, *Salvatore Quasimodo e gli autori classici. Catalogo delle traduzioni di scrittori greci e latini conservate nel fondo manoscritti*, Roma 2008, pp. 311-339.

³ Ancora lontano, come sembra desumersi da questa analisi, da una fase finale di stampa (*infra*).

4 giugno 1942, a Maria Cumani: «[...] mi ha scritto ancora Bottai e vuole per il 15 luglio uno scritto sul Petrarca. Pensa che sarà la sesta lettera che ricevo, e questa più insistente e categorica delle altre. Può darsi che scriverò, ma ho bisogno di ritrovare il poeta e ci vorrà del tempo. E ora ho l'assillo dell'Antologia latina che finirò col fare per motivi puramente pratici»⁴;

23 luglio 1942, a Luciano Anceschi: «Mi scrive Carlo Bo chiedendomi la bibliografia supplementare al libro di *Primi piani*. Io non ho elementi per ricostruirla, e poi non ho alcuna voglia di ricercare sui giornali e le riviste letterarie, proprio ora che ho incominciato l'*antologia latina* che mi farà stare di cattivo umore per qualche mese»⁵;

12 agosto 1942, ancora ad Anceschi: «[...] Lavori a Mozzo? Qui non riesco a far nulla. Leggo S. Agostino, ma non solo per l'*Antologia latina*»⁶;

10 settembre 1942, a Maria Cumani «[...] Qui infuria ancora la canicola. Io lavoro 8-10 ore al giorno sulla vita di Annibale. È fatica durissima. Le note si aggiungono alle note, mentre le pagine del testo latino diminuiscono lentissimamente. Forse coi poeti sarà un contatto più mansueto»⁷;

13 settembre 1942, sempre alla Cumani: «[...] Continuo il mio lavoro: ho lasciato un po' da parte Cornelio Nepote e ho incominciato Fedro. Anche da Fedro la poesia è lontanissima. Non capisco questa insistenza su un favolista che riesce appena a superare la banalità. Altro è Esopo. Intanto il tempo passa (e tu mi ricordi Virgilio e il suo bellissimo verso) e ho appena scritto le note di dieci pagine latine. E qualche notte già si prolunga fino all'alba per me: e pensa che lavoro anche di mattina (incredibile dictu!) e nel pomeriggio. «Bisogna» però che l'antologia sia terminata entro ottobre: a qualunque costo. E troveremo anche il tempo per amarci, per dimenticare questa fatica che mi toglie la poesia»⁸;

⁴ S. QUASIMODO, *Lettere d'amore...*, cit., p. 170.

⁵ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, Epistolario, Quasimodo, 7.

⁶ *Ivi*, p. 8.

⁷ S. QUASIMODO, *Lettere d'amore...*, cit., p. 172.

⁸ *Ivi*, p. 173.

15 settembre 1942, ancora alla donna amata⁹: «[...] Il mio tempo, come ti scrissi, è limitatissimo. [...] Io non ho più visto che libri di latino. So che non posso consumare dieci minuti per altre letture. Alla fine di novembre riprenderò a «vivere», e forse anche la poesia mi chiamerà; («A me più care d'ogni cosa mi accolgano le Muse»¹⁰);

22 ottobre 1942, a Giuseppe Susini: «Carissimo, da alcuni mesi lavoro a un'Antologia latina per le scuole che dovrò consegnare ai primi di dicembre»¹¹.

È dunque nell'arco dell'estate-inverno del '42 che si snoda la vicenda. A emergere dalle lettere è l'immagine di un Quasimodo affaticato e stretto dalla scadenza, per la consegna di un lavoro evidentemente poco consona alle sue corde: «assillo», «cattivo umore», «fatica durissima» sono espressioni che la dicono lunga sullo stato d'animo dello scrittore nei confronti di un'iniziativa che gli toglie il tempo per l'amore e per la poesia e dalla cui conclusione dipende, enfaticamente, il ritorno alla vita; un'antologia destinata alle scuole, come precisato nella lettera a Susini, la cui organizzazione sembra dettata, in fin dei conti, da «motivi puramente pratici». Un testo in definitiva lontano sia dall'attività poetica e versoria di Quasimodo, sia dai suoi indugi critici, la cui analisi tuttavia, proprio per la diversità di organizzazione e funzione del *corpus* rispetto al resto della produzione quasimodiana, consente ora di aggiungere un significativo tassello alla fisionomia culturale del Siciliano, in particolare sul versante del suo personalissimo rapporto con i classici¹².

Gli autori accolti nel *corpus* antologico sono tra i più significativi della letteratura latina, esemplari di diversi generi letterari e validi *speci-*

⁹ *Ivi*, p. 174.

¹⁰ Si tratta di una traduzione da Virgilio (*georg.* 2, 475-477: *Me vero primum dulces ante omnia Musae [...] accipiant [...]*), che ritorna, con una lieve variante («A me care più d'ogni cosa») in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. FINZI, Milano 1971, 1996², p. 726.

¹¹ S. QUASIMODO, *I poeti devono soffrire. Lettere a Giuseppe Susini (1934-1950)*, a cura di G. MUSOLINO, Rovereto 2003, p. 71.

¹² Per Quasimodo e i classici: G. FINZI, *Quasimodo traduttore di classici*, in QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit.; A. GENDRAT, *Quasimodo e i classici: il filtro dell'antichità*, in *Quasimodo e gli altri*. Atti del Convegno Internazionale (Lovanio, 27-28 aprile 2001), a cura di F. MUSARRA, B. VAN DEN BOSSCHE e S. VANVOLSEM, Leuven 2003, pp. 33-43; A. COZZOLINO, *Quasimodo e la poesia antica*, Napoli 2012.

mina, sul piano didattico, della lingua: in ordine di successione la raccolta propone *excerpta* da Giulio Cesare, con passi tratti dal *De bello Gallico*; dai Vangeli, con la prevalenza di brani da Matteo; una trentina di favole di Fedro; la I e la III elegia del I libro di Tibullo; l'elegia III 2 dei *Tristia* e passi dalle *Metamorfosi* di Ovidio (il mito delle Eliadi; Narciso; Cadmo e Armonia; le storie di Proserpina, di Ciane, di Giacinto); numerosi passi da Cornelio Nepote (vita di Annibale, vita di Catone); alcune epistole *ad familiares* e *ad Atticum* di Cicerone; qualche carme di Catullo; Virgilio con due passi delle *Georgiche*; Eutropio; Agostino, con tre brani delle *Confessiones*. L'allestimento quasimodiano si estende ad abbracciare, in chiusura, alcuni rappresentanti del latino 'moderno': Petrarca, del quale sono riportati stralci dalle *Familiares* e dalle *Epistole metriche*; Giovanni Pontano, con testi dal *De tumultis*, dal *De amore coniugali* e dall'*Hendecasyllaborum liber*; Poliziano, con i versi in morte di Lorenzo de' Medici (*Monodia in Laurentium Medicem*)¹³.

L'allestimento dell'antologia risulta nel complesso omogeneo e il susseguirsi dei testi sembra rispondere anzitutto alla funzione didattica dei brani, che appaiono disposti in ordine di difficoltà, piuttosto che cronologico, anche se rimane da accertare la paternità e contemporaneità della numerazione continua: così l'*ouverture* cesariana può essere spiegata con la esemplarità linguistica di un testo quale il *De bello Gallico*, mentre la successione immediata dei passi evangelici è probabilmente dovuta a una maggiore semplicità linguistica e grammaticale rispetto a Cornelio Nepote e a Cicerone, messa in rilievo, come si vedrà, dallo stesso Quasimodo¹⁴. Ogni sezione si apre con la biografia dell'autore¹⁵, cui seguono la trascrizione dei passi latini e l'apparato di commento, brano per brano, introdotto da un riassunto del contenuto di ogni singolo testo. Ritengo utile soffermarmi su alcune sezioni dell'antologia¹⁶, con l'obiettivo di fornire alcuni *specimina* sia delle rassegne biografiche, sia delle proposte di testo e note di commento, rinviando, ove significativo, a peculiari riflessioni da parte di studiosi, contemporanei del Siciliano, come Mar-

¹³ Per l'indicazione dei singoli passi rinvio a I. RIZZINI, *Salvatore Quasimodo e gli autori classici*, cit., p. 329.

¹⁴ *Infra*.

¹⁵ Nel caso dei Vangeli l'antologista premette a un breve inquadramento biografico dei quattro evangelisti la storia del testo, fino alla *Vulgata* di Girolamo.

¹⁶ Nella citazione dei testi mantengo, ove non segnalato diversamente, le caratteristiche dell'originale (maiuscole, sottolineate); segnalo in nota le più significative correzioni effettuate dall'autore sul dattiloscritto.

chesi, Marmorale, Terzaghi, Rostagni, sui quali è sembrato talora opportuno commisurare i sia pur rapidi e asistematici giudizi critici di Quasimodo.

La figura di Giulio Cesare, cui sono dedicati i primi 65 fogli del dattiloscritto, apre, come si è detto, stando almeno all'assetto odierno, il volume:

CESARE¹⁷

C. Iulius Caesar nacque il 13 luglio dell'anno 100 a.C. (654 di Roma) da antichissima famiglia che apparteneva alla gente Giulia che vantava di avere origine da Iulo, figlio di Enea e nipote di Venere. Fu educato dalla madre Aurelia, ed ebbe per maestro il grammatico Marco Antonio Grifone. Sposò giovanissimo Cornelia, figlia di C [sic] Cinna. Fu bandito da Silla (Cesare era nipote di Mario), si recò in Asia dove combatté all'assedio di Mitilene. Tornato a Roma, nel 78 a.C., iniziò la sua carriera politica. Coprì varie cariche pubbliche: fu questore nel 67 a.C., edile nel 65 e pretore nel 62. Nel 61 (693 di Roma) ottenne il governo della Spagna ulteriore con la carica di propretore. L'anno dopo, tornato in patria, formò un'alleanza segreta con Pompeo e Crasso, il così detto "primo triumvirato". Nel 59 a.C. C., nonostante l'opposizione del partito aristocratico, fu eletto console insieme con Marco Alpornio [sic] Pisone. Durante il consolato Cesare, partigiano della democrazia, fece promuovere varie leggi a favore del popolo. Dopo il consolato ottenne il governo della Gallia Cisalpina e dell'Ilirico per la durata di cinque anni; ma trascorso questo periodo, fu confermato ancora come proconsole della Gallia. E Cesare in nove anni di vittoriose imprese militari, condusse a termine la conquista della Gallia Transalpina. Durante le dure campagne nelle Gallie, per due volte si spinse nel territorio dei Germani, e per due volte, superata la Manica, sbarcò nelle isole Britanniche, non per desiderio di conquista, ma per impedire che da queste regioni venissero degli aiuti agli eserciti tenaci dei Galli,¹⁸ che soltanto dopo la presa di Alesia, nel 51 a.C. (703 di Roma) furono sbaragliati. Il Senato, timoroso per le vittorie militari di Cesare e per la popolarità sempre crescente del condottiero, impose al vincitore delle Gallie di deporre il comando; ma questi, passato il Rubicone, il piccolo fiume che divideva la Gallia Cisalpina dalla repubblica romana, marciò su Roma.

¹⁷ *ant.* 1-65.

¹⁸ La virgola è mia, nel dattiloscritto, probabilmente per una svista, la pausa è segnata da un punto fermo.

Pompeo, avverso al partito democratico, assunse la difesa del Senato. Cesare condusse con estremo vigore una serie di campagne che terminarono con la sconfitta di Pompeo a Farsaglia¹⁹ (48 a.C.) Finito così il primo periodo della guerra civile, Cesare acclamato dittatore perpetuo, si accinse con una serie di vaste riforme sociali e politiche a governare l'impero, ma una congiura con a capo Bruto e Cassio, troncò la sua attività di uomo di stato e di grande condottiero. Il 15 marzo dell'anno 44 (710 di Roma), Cesare cadde colpito da ventitre pugnalate, nella curia di Pompeo. La grandezza di Cesare non fu soltanto limitata al campo politico e militare, perché la storia letteraria di Roma lo ricorda fra i più alti²⁰ prosatori della latinità. Cicerone e Quintiliano lo designano come grande oratore e Varrone ci parla di un lavoro grammaticale in due libri intitolato²¹ "*De analogia*". E pare che Cesare abbia scritto in versi una tragedia e tre poemetti, opere che non sono giunte fino a noi. Ma bastano da soli i "*Commentari*" per giudicare Cesare storico e sommo scrittore. I "*Commentarii de bello Gallico*"²², narrano in sette libri le imprese di Cesare per la conquista delle Gallie, cioè, gli avvenimenti militari svoltisi dal 58 (inizio del proconsolato di Cesare nelle Gallie), fino al 52 a.C.

I "*Commentarii de bello civili*", narrano in tre libri la guerra civile fra Cesare e Pompeo, dal 1° gennaio del 50 (passaggio del Rubicone), fino al 48 a.C. (battaglia di Farsaglia).

Si tratta, come è possibile cogliere anche da una rapida lettura, di una biografia scarna, volta a dare le notizie principali della vita e delle opere di Cesare in funzione di lettori che si stanno accostando, probabilmente per la prima volta, al grande personaggio e autore²³. A colpire, però, sono

¹⁹ Qui e a conclusione della biografia Quasimodo usa *Farsaglia* per il toponimo Farsalo, forse per una inconsapevole sovrapposizione con il titolo vulgato del poema di Lucano sulla guerra civile.

²⁰ L'aggettivo "alti" è a penna su un precedente "grandi", probabilmente per evitare la ripetizione con "grande oratore", che si legge poco oltre.

²¹ Quasimodo corregge "intitolato" su "scritti".

²² In un primo momento Quasimodo aveva scritto "Nei sette libri", poi cancellato.

²³ La presentazione della vicenda biografica di Cesare è tutto sommato in linea con quella fornita dalle contemporanee storie della letteratura latina: si vedano, a titolo esemplificativo, V. MARMORALE, *Storia della letteratura latina dalle origini al VI secolo*, Napoli 1937, pp. 128-129; N. TERZAGHI, *Storia della letteratura latina*, I, Torino (Paravia) 1937, pp. 269-277; A. ROSTAGNI, *La letteratura di Roma repubblicana e augustea*, Bologna 1939, pp. 253-256. Più orientata sul versante letterario che storico la ricostruzione in C. MARCHESI, *Storia della Letteratura latina*, Messina 1925-27 (8a ed. 1957-58, rist. 1984), I, pp. 321-348.

single espressioni, spia, a mio avviso, del tragico momento storico che Quasimodo vive: Cesare, indicato nei primi anni dell'attività politica come «partigiano» della democrazia, con l'uso di un sostantivo legato all'idea moderna di resistenza armata, diventa successivamente protagonista di un evento («marciò su Roma») che appare quasi triste modello di una realtà ben più vicina alla memoria del compilatore. Analogamente, nella sezione successiva, all'interno della lunga introduzione storica ai Vangeli, nel cenno alla distruzione di Gerusalemme da parte di Tito sembra riecheggiare il dramma delle contemporanee persecuzioni contro gli Ebrei:

Gli innumerevoli tentativi di ribellione per spezzare la severa dominazione romana finiranno quando l'esercito di Tito, figlio dell'imperatore Vespasiano, nel 70 d.C. distrugge Gerusalemme. Dalle rovine della loro patria²⁴ gli Ebrei saranno cacciati per sempre e dispersi per tutte le terre.

D'altronde, la possibile influenza del momento contingente sulla stesura dell'antologia viene confermata da un dettaglio tecnico, che amplia la nota esegetica all'espressione cesariana *procurrerunt ut spatium [...] non daretur*²⁵ con un rinvio chiarificatore alla contemporanea prassi bellica: «[...] Il combattimento vero e proprio cominciava dopo il lancio dei giavellotti, e quando questo veniva impedito, l'attaccante era privato di un prezioso ausilio paragonabile a quello attuale delle artiglierie»²⁶.

²⁴ La specificazione *della loro patria*, aggiunta a penna su una forte cancellatura, richiama suggestivamente alla mente il celebre coro del *Nabucco*, al quale di lì a un paio di anni il poeta, traendo ispirazione, come lo stesso Verdi, dal *Salmo* 137, avrebbe alluso nella poesia *Alle fronde dei salici*, pubblicata nel 1944 nella rivista «Uomo» e inserita poi nella raccolta *Giorno dopo giorno* (Milano 1947).

²⁵ *Caes. Gall.* I 52.

²⁶ Atteggiamenti analoghi si colgono in diverse pagine della di poco precedente letteratura latina di Concetto Marchesi; si consideri, tra le tante osservazioni proiettate verso il presente, la riflessione sulle persecuzioni contro i cristiani: «La persecuzione è in potenza sempre, se non sempre in atto: ora sparisce, ora affiora, ora esplose con quella mutabilità che è propria del potere politico persecutore. È incerta, accidentale, varia: ora tenue, ora rabbiosa: fondata non su una legge stabile, ma su provvedimenti – si direbbe oggi – di polizia [...] La persecuzione legale contro il delitto comune non può subire arresti o intervalli. La legge che colpisce l'assassino, il ladro, il falsario non può decadere perché la convivenza sociale non lo comporterebbe. La persecuzione contro i delinquenti politici può non solo arrestarsi, ma anche convertirsi per le ragioni che il delinquente politico di oggi può divenire il dominatore politico di domani. Lo Stato romano perseguitava i cristiani come as-

Alla biografia di Cesare segue una selezione di passi tratti dal *de bello Gallico*, ciascuno preceduto da una breve introduzione; così ad esempio per i capitoli 51-53 del primo libro²⁷:

SCONFITTA DI ARIOVISTO

In questi tre capitoli Cesare descrive gli episodi finali della guerra contro Ariovisto re dei Germani che si era stabilito nel territorio dei Sequani, popolo della Gallia. La guerra si era iniziata dopo vani tentativi del condottiero romano di giungere ad un accordo con Ariovisto, uomo barbaro, iracundo e temerario. Occupata Vesonzione (Besançon), la capitale dei Sequani, dopo sette giorni di marcia, l'esercito romano si schiera di fronte ai Germani. Cesare costringe Ariovisto ad accettare la battaglia e lo sconfigge. I Germani in fuga riescono in parte ad attraversare il Reno e tra questi Ariovisto. Cesare, terminate in una sola estate due grandi guerre (quelle contro gli Elvezi e questa contro i Germani) conduce i suoi eserciti nei quartieri d'inverno e parte per la Gallia Citeriore.

Alla trascrizione del cap. 51 segue l'apparato di note²⁸:

1) POSTRIDIE EIUS DIEI: “il giorno dopo”. *Eius diei*; pleonasma comunissimo nella prosa di Cesare. *UTRISQUE CASTRIS*: “ai due accampamenti”; dativo di finale²⁹.

sociati di una setta sovversiva e malefica. Tutte le persecuzioni di tale natura mettono i perseguitati fuori legge: e il giudizio è quasi sempre un giudizio ostile di rappresaglia. Nelle persecuzioni politiche il giudice o il magistrato è sempre lo strumento di un potere che teme e che odia» (C. MARCHESI, *Storia della Letteratura...*, cit., II, pp. 345-346).

²⁷ *ant.*, pp. 5-7.

²⁸ I numeri rinviano alle righe del dattiloscritto. Riporto qui di seguito, per un più agevole riscontro, il testo di Cesare: *Postridie eius diei Caesar praesidio utrisque castris quod satis esse visum est reliquit, alarios omnes in conspectu hostium pro castris minoribus constituit, quod minus multitudine militum legionariorum pro hostium numero valebat, ut ad speciem alariis uteretur; ipse triplici instructa acie usque ad castra hostium accessit. Tum demum necessario Germani suas copias castris eduxerunt generatimque constituerunt paribus intervallis, Harudes, Marcomanos, Tribocos, Vangiones, Nemetes, Sedusios, Suebos, omnemque aciem suam raedis et carris circumdederunt, ne qua spes in fuga relinqueretur. Eo mulieres imposuerunt, quae ad proelium proficiscentes milites passis manibus flentes implorabant ne se in servitutem Romanis traderent.*

²⁹ Così Quasimodo spiega, piuttosto rapidamente, la costruzione del doppio dativo

2) ALARIOS: Truppe di rincalzo, che combattevano alle ali dello schieramento.

3-4) QUOD MINUS...VALEBAT: costr: quod (Caesar) minus valebat multitudine legionariorum pro numero hostium. Pro = "in confronto" [*sic*]. AD SPECIEM: "per comparsa".

5) INSTRUCTA ACIE: "schierato l'esercito"; abl. ass.

6-7) NECESSARIO: "costretti". EDUXERUNT CASTRIS "a far uscire dagli accampamenti" GENERATIM CONSTITUERUNT: "ordinarono (l'esercito) per nazioni".

8-9) HARUDES, MARCOMANNOS, TRIBOCES, VENGIONES...SUEBOS: Gruppi etnici dei Germani che abitavano i territori nei pressi dell'Elba, del Meno e del Reno. RAEDIS; Parola gallica che indicava un veicolo da trasporto a quattro ruote.

10) QUA: = aliqua. EO: "colà", cioè, "sui carri".

11-12) QUAE IN PROELIUM...IMPLORABANT: costr: quae flentes implorabant passis manibus proficiscentes in proelium. Passis manibus: "con le mani aperte", da pando, is, pandi, passum, pandere.

La medesima struttura si estende agli altri prosatori. La lettura, impegnativa, di Cornelio Nepote³⁰ sfocia in una lunga biografia, conclusa da un giudizio sullo scrittore da cui traspare il disinteresse, se non la noia, di Quasimodo:

[...] Ma Cornelio non è un grande storico, e forse nemmeno uno storico. La sua opera è fitta di errori di date e perfino gli avvenimenti tratti da fonti autorevoli e sicure vengono da lui narrati in modo approssimativo; e non è raro il caso che un personaggio venga confuso con un altro vissuto in diversa epoca. Ma un merito di imparzialità va riconosciuto³¹ a Cornelio quando scrive le biografie dei condottieri stranieri, imparzialità non di storico, ma di uomo della civiltà romana che sa riconoscere anche nei nemici il valore delle armi e l'amore per la patria. I pregi dello scrittore, per quanto la sua lingua non possa paragonarsi a quella dei suoi illustri amici, sono molti e vari. Notevole è la sua chiarezza e i risultati anche di stile in alcune pagine delle sue "Vite"³².

richiesta dal verbo *relinquo* (*Caesar praesidio utrisque castris quod satis esse visum est reliquit*).

³⁰ Cf. la lettera alla Cumani del 10 settembre (*supra*).

³¹ Prima di "va riconosciuto" Quasimodo aveva scritto "spetta".

³² Si considerino a titolo comparativo le ben più ampie e profonde osservazioni di

Che la selezione dei testi abbia come immediato obiettivo l'apprendimento delle basilari strutture grammaticali del latino e un primo approccio alla lettura di *auctores* significativi della storia e della civiltà di Roma emerge chiaramente anche dall'inserimento nell'antologia di molti passi di Eutropio, del quale tuttavia Quasimodo consegna una valutazione poco generosa³³; ancora più significativa la lunga sezione allestita

Concetto Marchesi sul biografo romano, volte da un lato a evidenziare l'obiettività con cui egli giudicava il nemico Annibale: «[...] Cornelio compose l'opera sua in un tempo non ancora tutto preso da quella febbre di esaltazione romana che accende gli scrittori dell'età augustea: allorché Annibale è il *perfidus hostis* che vince con la slealtà: tale è per Orazio, tale per Livio. Nelle poche pagine di Cornelio egli apparisce invece in una costante linea di grandezza eroica: è il *vir fortissimus* ed è anche il *vir omnium callidissimus*: il più forte e il più avveduto: che combatte e vince anche con l'inganno (*dolo*), che è accorgimento (*consilio*), allorché le armi non bastano. Cornelio riconosce subito la mirabile natura di questo condottiero, "invictus" finché rimase in Italia, che mise Roma in pericolo di morte [...]» (C. MARCHESI, *Storia della letteratura latina*, I, cit., p. 352); dall'altro a valutare in una prospettiva più ampia i limiti dello scrittore: «Le biografie di Cornelio non arrivano davvero alla compiutezza viva e drammatica delle vite di Plutarco [...] - salvo qualche eccezione - sono aride, limitate, superficiali; quali le ha ideate l'autore che non intendeva ricostruire una vita, ma lumeggiare brevemente i fatti più ammirevoli dei suoi personaggi. Si è certamente esagerato nel negare a Cornelio ogni senso storico, ogni criterio di ricerca e precisione storica, e nel revocare interamente la sua autorità ammessa dagli antichi. Si è osservato che più di una volta egli non rispetta l'ordine cronologico dei fatti, che incorre talora in giudizi contraddittori, in errori di date e persino in confusione di personaggi, che trascura avvenimenti di capitale importanza, che non consulta con la dovuta diligenza le fonti greche. Le censure mosse a Cornelio non bastano a rivelare la sistematica imprecisione dello scrittore, né ci assicurano ch'egli solitamente abbia fatto uso poco coscienzioso delle sue fonti [...] Cornelio non ebbe la mente dello storico. Egli mancava di idee generali e considerava la storiografia come ricerca non delle cause, ma degli episodi e talora delle minuzie aneddotiche: come una curiosità più che come un'indagine [...] Il suo linguaggio povero e scolorito rivela la debole costituzione dello scrittore che non ha né il dominio del lessico né il dominio del periodo, ma che pure ama talora le novità lessicali e sintattiche, e aggiunge a vocaboli nuovamente conati altri impuri ed impropri; a costrutti sintattici nuovi altri antiquati. Egli ebbe certamente il modesto proposito di essere semplice e preciso: e quando non vuole oltrepassare i limiti della mediocrità gli avviene pure di essere scrittore non privo di garbo e di facilità (*ivi*, pp. 356-357)». Più in linea con la rapida scheda quasimodiana le ricostruzioni, tra gli altri, di V. MARMORALE, *Storia della letteratura...*, cit., pp. 134-135; di N. TERZAGHI, *Storia della letteratura...*, I, cit., pp. 253-256; di A. ROSTAGNI, *La letteratura di Roma repubblicana...*, cit., pp. 165-166.

³³ «[...] Nella esposizione sono frequenti gli errori «cronologici; ma la sua opera, più di cronista che di storico, ottenne una vasta risonanza proprio per il suo stile conciso e chiaro. Il "Breviarium" fu tradotto in greco e accresciuto da molti storici. Nel Medio Evo

per Fedro, alle cui favole, infatti, messe evidentemente da parte le perplessità sorte durante la lettura³⁴, Quasimodo attribuisce un indiscutibile valore morale e didattico, in linea con le principali letterature del tempo:

[...] Ma quell'autonomia di stile nel rappresentare gli animali, che egli raggiunge nella maturità, se non è sufficiente a farlo considerare un grande poeta, vale, però, a dargli nitido rilievo fra i minori classici latini. E sebbene le sue favole comincino a divulgarsi, dopo secoli di oblio, nel tardo Medio Evo (quando già avevano subito ogni sorta di contaminazione, ed erano state più volte confuse con quelle di Esopo), il nome di Fedro ha raggiunto quella fama che il poeta da vivo aveva invano sognata a Roma. Le favole non servono, come Fedro sperava, all'educazione della gioventù romana in quel difficile tempo dell'Impero che vide più sangue civile che gloria militare; ma esse sono ora, e da molto tempo, un testo prezioso per chi inizia lo studio della lingua latina.

Le note al testo delle favole confermano l'impostazione strettamente linguistica dell'operazione. Così, ad esempio, per l'apologo del lupo e l'agnello³⁵:

IL LUPO E L'AGNELLO – Questa favola, una delle più belle e note di Fedro, insegna come, purtroppo, la forza prevalga quasi sempre sul diritto. Il più forte e il più prepotente³⁶ (il lupo) riesce spesso ad opprimere il debole (l'agnello) e a giustificare con vari pretesti il proprio modo di agire.

2) SITI: Ablativo di causa. COMPULSI: da compello = “spinti”, “stimolati dalla sete”. SUPERIOR: Aggettivo in forma di avverbio: “più in sù” [*sic*], (cioè, più vicino alla sorgente).

il “Breviarium” era considerato addirittura, per le molteplici sovrapposizioni e aggiunte, l'Historia miscella. Eutropio come tutti gli storici, non è sempre imparziale, e spesso tace su avvenimenti di grande importanza: così del Cristianesimo e dei suoi martiri, delle persecuzioni avvenute mentre dominavano imperatori da lui trattati con cautela nei capitoletti della sua cronaca, non si trovano che veloci accenni. Il “Breviarium” si chiude, come abbiamo detto, con gli avvenimenti che riguardano il suo tempo; ma Eutropio non parla degli imperatori Valente e Valentiniano. La fortuna di Eutropio come autore scolastico continua nei secoli» (*ant.*, p. 338), da confrontare con C. MARCHESI, *Storia della letteratura...*, II, cit., p. 409; V. MARMORALE, *Storia della letteratura...*, cit., p. 284; N. TERZAGHI, *Storia della letteratura...*, II, cit., pp. 214-215.

³⁴ Cf. la lettera alla Cumani del 13 settembre, *supra*.

³⁵ *ant.*, pp. 125-127.

³⁶ La caratterizzazione “e il più prepotente” è aggiunta, dattiloscritta, soprilinea.

- 3) LONGEQUE INFERIOR: Longe: avverbio che seguito dal comparativo (*inferior*) prende il significato di “molto”. FAUCE IMPROBA: Ablativo di agente: “dalla gola insaziabile”.
- 4) CAUSAM ATTULIT: “addusse un pretesto”.
- 6) BIBENTI: Concorda con mihī: “a me che bevevo”. LANIGER: “l’agnello”.
- 7) QUI: = quomodo: “come”. QUAESO: “di grazia”. QUOD QUERERIS QUOD: = id quod quereris: da queror, eris, questus sum, queri = “ciò di cui ti lamenti”.
- 8) DECURRIT: “scorre giù”. AD MEOS HAUSTUS: “ai miei sorsi” = “al luogo dove io bevo”. LIQUOR: per aqua.
- 9) REPULSUS: “respinto”, “vinto”. VIRIBUS: Traduci al singolare.
- 10) ANTE HOS SEX MENSES: “sei mesi fa”. MALE DIXISTI MIHI: Male dico regge il dativo.
- 11) EQUIDEM: “veramente”.
- 12) HERCLE: “per Ercole”.
- 13) CORREPTUM LACERAT: Traduci: “l’afferra e lo sbrana”.
- INIUSTA NECE: Complemento di modo.
- 15) FICTIS CAUSIS: “con pretesti”.

Non sfugge, qui, come per il resto dell’antologia, il livello di base delle osservazioni, che forniscono anzitutto la traduzione di buona parte del passo e qualche nota sui verbi e sui complementi fondamentali, mentre non emergono affondi più consistenti nella sintassi: nello specifico, Quasimodo risulta poco preciso sul valore di predicativo del soggetto di *superior*, che spiega frettolosamente come «aggettivo in forma di avverbio», e rapido nella trattazione del rafforzamento del comparativo (*longeque inferior*), mentre nessun chiarimento, al di là della traduzione, è dato sull’uso dei participi appositivo (*bibenti*) e congiunto (*correptum*). Ancora a un criterio di semplicità dei testi risponde la selezione, per quanto riguarda Cicerone, di poche lettere; nell’epistolario, tuttavia, Quasimodo coglie anche il lato umano del grande oratore, di nuovo allineandosi a un giudizio comune³⁷:

[...] In queste 900 lettere sono comprese anche le risposte dirette a Cicerone. Il valore³⁸ storico e umano dell’epistolario è evidente:

³⁷ *ant.*, p. 288.

³⁸ Corretto su “L’importanza”.

da questi scritti appare la natura incostante di Cicerone, la sua timida condiscendenza verso i potenti nel momento del pericolo, la sua ambizione, la sua *cupiditas laudis*, di quest'uomo che visse nel periodo più torbido della storia di Roma³⁹;

In parte diverso l'approccio a poeti come Catullo, Virgilio, Tibullo, Ovidio, se non sul piano dell'impostazione grammaticale del volume⁴⁰,

³⁹ La relativa "che [...] Roma" sostituisce la precedente "che vide intorno a sé agitarsi". Si confronti il giudizio di Quasimodo con quello di alcuni studiosi. Così C. MARCHESI, *Storia della letteratura...*, I, cit., p. 312: «Le epistole ad Attico sono fra i documenti più sinceri e per ciò appunto compromettenti della vita di Cicerone, dove noi troviamo più abbandono e intimità di spirito [...]. Si dice che dalle lettere la figura di Cicerone esce diminuita, per la debolezza, le incoerenze, gli ondeggiamenti continui dell'animo; e dell'animo suo esse sono veramente uno specchio fedele [...]; V. MARMORALE, *Storia della letteratura...*, cit., pp. 121-122.: «Nella raccolta delle lettere di Cicerone tutto un mondo politico e privato scorre sotto i nostri occhi e suscita il nostro interesse, la nostra curiosità e spesso anche la nostra commozione [...] È parte non trascurabile, questa, di tutta l'attività dell'Arpinate, specialmente per chi voglia conoscere la sua anima, i suoi dubbi, i suoi propositi, le sue speranze e le sue apprensioni. Vi sono sfiorati tutti i toni, dal gaio al triste, dal malinconico al sentimentale: i detrattori di Cicerone potrebbero da questo epistolario ricavare ragioni di umana e doverosa simpatia verso un grande che visse in tempi travagliati»; N. TERZAGHI, *Storia della letteratura...*, I, cit., p. 234: «Di nessun antico noi siamo in grado di ricostruire non solo le vicende esterne, ma anche il corso dei pensieri come di Cicerone, in grazia del suo voluminoso epistolario. Sono, compreso un centinaio dirette a lui da altri, un po' meno di novecento lettere, nelle quali occorre distinguere due gruppi fondamentali: quelle, che lo scrittore stesso desiderava fossero conosciute ed hanno attinenza con la politica e con la vita pubblica, e quelle intime, dove mostra tutto l'animo suo e dà sfogo alle sue dubbiezze, alle sue titubanze, alle piccole cose, di cui anche la vita di un grande è composta»; A. ROSTAGNI, *La letteratura di Roma repubblicana...*, cit., pp. 235-236: «Ma il quadro della sua personalità, e della sua attività, non apparirebbe completo, se non volgessimo lo sguardo anche alla estesissima corrispondenza epistolare, ch'egli andò dettando durante le varie fasi di una vita così intensa, così rappresentativa, così ricca di amicizie e di inimicizie e di relazioni comunque importanti [...] Sono superstiti circa ottocento epistole, distribuite in quattro raccolte [...]. In complesso queste lettere, scritte giorno per giorno, senza intendimento letterario, sotto l'impressione di avvenimenti d'ogni sorta, grandi e piccini, pubblici e privati, contribuiscono a rivelarci lo scrittore nei suoi tratti intimi e più propriamente umani. Egli è il primo fra gli antichi che ci si presenti così, con ricchissima documentazione biografica e psicologica, quasi in aspetto di uomo moderno».

⁴⁰ Le note ai testi poetici seguono il medesimo impianto linguistico-esegetico già visto per i prosatori. Si consideri, ad esempio, l'apparato a supporto di Tib. I 1, 1-66 (*ant.*, pp. 178-185; il numero fa riferimento al verso dell'elegia secondo l'edizione consultata da Quasimodo): «[...] 2) TENEAT...SOLI: "possegga molti iugeri di terreno coltivato". Iu-gera: misura agricola di superficie. Iugerum corrisponde a circa 2500 mq. ed era la super-

nella limpida adesione sentimentale a testi che almeno in parte Quasimodo certo già frequentava e che rappresentavano, sia pure stretti nelle maglie di un lavoro scolastico, un rifugio nella poesia così vagheggiata in quei mesi del '42⁴¹. La selezione dei brani di Catullo e Virgilio è molto ridotta: l'esiguo numero di carmi catulliani e di passi dalle *Georgiche*⁴² lascia ipotizzare forse un minore indugio su autori alle cui traduzioni Quasimodo avrebbe dedicato specifiche edizioni⁴³; ai testi selezionati per

ficie di terreno che poteva arare in un giorno una coppia di buoi. 4) MARTIA: "di guerra". CLASSICA PULSA: "vibranti squilli"; classicum significa tanto (corregge su "è nello stesso tempo") il segnale della tromba di guerra quanto (corregge su "e la tromba") la tromba stessa. 5) VITA TRADUCAT INERTIS: "possa farmi trascorrere una vita tranquilla"; Traducat: cong. con valore ottativo. [...] 9) CANIS AESTIVOS ORTUS: "il sorgere estivo della canicola", cioè "gli estivi calori della canicola". Canis, è la costellazione del Cane (20 luglio). Nota il plurale che sta ad indicare un fenomeno che si ripete ogni anno. VITARE: dipende da possim. [...] 11-12) PUDEAT: sott. me; cong. esortativo: "che io non mi vergogni". Puoi tradurlo anche col futuro. TENUISSE: come increpuisse che segue, è infinito passato alla greca, frequente nell'uso poetico. Traduci col presente [...] 21.22) VENEROR SEU STIPES....SERTA LAPIS: Costr: seu stipes desertus in agris, seu vetus lapis in trivio habet florea sarta, (eos) veneror. Le divinità campestri, e specialmente il dio Termine, protettore dei confini, venivano raffigurate con simulacri di legno (stipes) o di pietra (lapis) posti nei campi o lungo i crocicchi delle strade, a segnare i confini delle proprietà. In onore al dio Termine, il 23 febbraio si celebravano i Terminalia. Nei giorni di festa, stipites e lapides (corregge su "queste rozze immagini, stipes"), venivano onorate con serti di fiori [...] 27) POMOSIS: "ricchi di frutta". RUBER CUSTOS: appos. di Priapus del verso seguente: "il rosso custode". Priapo, dio dei campi e dei greggi. Veniva rappresentato armato di falce, col viso dipinto di rosso. Sue immagini (corregge su "statue") venivano poste negli orti e nei campi, come spaventapasseri. [...] 38) DONA NEC....FICTILIBUS: Costr: nec spernite dona e puris fictilibus: "né disprezzate i doni offerti (scritto di seguito a 'le offerte', che poi cancella) in puri vasi di argilla". Puris: nel significato di puri, dato che nelle cerimonie religiose i vasi di argilla erano considerati puri, oppure nel significato di semplice perché umili, nel confronto del vasellame d'argento adoperato dai ricchi. [...] 52) TE BELLARE DECET: "a te conviene combattere". Messalla: Marco Valerio Messalla Corvino era stato inviato da Ottaviano una prima volta nella Gallia per reprimere la sollevazione degli Aquitani e una seconda volta in Oriente. Tibullo era al seguito del suo amico e protettore quando si ammalò gravemente a Corcira. Dalla Grecia ritornò a Roma, e guarito riprese la sua vita vicino alla donna amata [...].

⁴¹ *Supra*.

⁴² Di Catullo sono inseriti i carmi 3; 31; 101; i brani virgiliani sono *georg.* I 350-392 (*ant.*, p. 330: «Segni del temporale») e *georg.* II 323-345 (*ant.*, p. 333: «La primavera»).

⁴³ Il *Fiore delle Georgiche* viene pubblicato nello stesso 1942; i *Carmi di Catullo* del 1945 erano stati preceduti dalle traduzioni del *carm.* 31 e del *carm.* 65 nella rivista "Corrente" del 1939, ripubblicate nel '42 in appendice alla raccolta *Ed è subito sera*: cf. L.E. ARRIGONI, *Il carme 31 di Catullo...*, cit., p. 357 e n.2.

l'antologia vanno però aggiunti altri brani dei due autori che il Siciliano inserisce con traduzione all'interno delle rispettive biografie⁴⁴ e, nel caso di Virgilio, recupera anche nella sezione petrarchesca, per indicarlo come modello del poeta toscano⁴⁵. Per quanto riguarda Catullo, la funzione linguistica assegnata ai testi emerge chiaramente nella lontananza delle traduzioni qui proposte rispetto alle edizioni del Veronese curate da Quasimodo; qualche segnale di una resa ancora *ad verbum* si evince già dall'apparato esegetico al *carm.* 31, del quale riporto le osservazioni più significative:

1) SIRMIO: Sirmione, penisola del lago di Garda unita alla terra ferma da una sottile striscia di terra che è quasi sempre sommersa. Per questa ragione Sirmione ha anche l'apparenza di un'isola⁴⁶.

2) OCELLE: lett. "piccolo occhio". Traduci: "diletta". IN LIQUENTIBUS STAGNIS: "nei limpidi laghi".

3) FERT: "domina"; da *fero*. UTERQUE NEPTUNUS: "l'uno e l'altro Nettuno". Forse il poeta si riferisce al Nettuno lacustre e a quello marino.

[...] 8-9) [...] LAREM AD NOSTRUM: "nella nostra patria"⁴⁷.

[...] 13) LYDIAE: "Lidie". Molto probabilmente perché il territorio del Garda fu abitato nell'antichità dagli Etruschi, ritenuti discendenti dei Lidii.

14) RIDETE...CACHINNORUM: "ridete tutta la gioia che c'è nella mia casa".

Un confronto dei segmenti versori inseriti nel commento con le traduzioni del carme, precedenti e successive⁴⁸, se conferma il mantenimento dell'aggettivo "diletta" per rendere *ocelle*, consente di cogliere una fase di forte legame col testo latino nella piana resa di *in liquentibus stagnis* con "nei limpidi laghi", a fronte di "su acque chiare di laghi" delle successive edizioni; *uterque Neptunus* mantiene nella storia reda-

⁴⁴ Per Catullo si tratta dei vv. 1-6 del *carm.* 76 e i vv. 5-11 del *carm.* 65 (inseriti, direttamente in traduzione, nella breve premessa al carme 101); nella biografia virgiliana è inserita la chiusa delle *Georgiche* (IV 559-566: *infra*).

⁴⁵ Si tratta di *georg.* 2, 136-174, che Quasimodo, intitolando «Elogio dell'Italia», indica come brano ispiratore dell'*Epyst.* III 24 del Petrarca (*infra*).

⁴⁶ Corretto su "appare anche come un'isola".

⁴⁷ Aggiunge di seguito a penna 'nella nostra casa'.

⁴⁸ Per le diverse stesure della traduzione quasimodiana si veda L.E. ARRIGONI, *Il carme 31 di Catullo...*, cit., pp. 363-365.

zionale della poesia la traduzione “l’uno e l’altro Nettuno”, mentre l’oscillazione in *ant.* tra “patria” e “casa” per *Larem* (v.9) replica quella tra il “torniamo in patria” del 1939 e il “ritornando/a casa” del 1955; infine, la resa dell’ultimo verso, “ridete tutta la gioia che c’è nella mia casa” appare, con il singolare uso di “ridere” transitivo, una sorta di mediazione tra “esprimete al moto/ tutta la gioia che allieta la mia casa” del ’39⁴⁹ e “echeggiate/gridi ridenti di gioia nella casa” del ’55⁵⁰. Ancora più evidente, rispetto all’edizione catulliana del ’45, la distanza della traslazione in prosa, per una funzione chiaramente di servizio alla comprensione dei versi, degli *excerpta* dei carmi 65 e 76, inseriti nella sezione biografica, come è possibile cogliere dal confronto qui di seguito proposto:

Cat. 65, 5-11⁵¹:

“...da molto tempo – l’acqua che scorre dal vortice di Lete – bagna il piede pallido pallido – del fratello mio, che, strappato ai nostri occhi, – nella terra di Troia, sotto il lido Reteo – è calpestato. Mai più parlerò con te; – mai più udrò le tue parole, non più, - fratello più caro della mia vita; – ti potrò rivedere. Ma sempre ti amerò...”

Cat. 65, 5-11 (ed. 1945)

[...] da poco la lenta
acqua del Lete bagna il piede pallido
pallido del fratello mio, che nella
terra di Troia, sotto il lido Retèo,
strappato dai miei occhi, si dissolve.
E mai più parlerò con te, mai più

⁴⁹ Modificato in “ridite nel dolce/ moto, che ora è più lieta la mia casa” nell’edizione del ’42: cf. L.E. ARRIGONI, *Il carme 31 di Catullo...*, cit., p. 365.

⁵⁰ Per una complessiva analisi delle traduzioni quasimodiane si vedano, oltre al già citato Arrigoni, G. SAVOCA, *Per Quasimodo traduttore di Catullo: il carme LXV*, in *Tra testo e fantasma*, Roma 1985, pp. 67-87; M.C. ALBONICO, *Catullo e Quasimodo*, «Rivista di Letteratura italiana» 1 (2004), pp. 103-133; A. COZZOLINO, *Quasimodo e la poesia antica*, cit., 47-54; E. SILVESTRINI, *Catullo letto da Quasimodo*, «Vichiana» 15/1 (2013), pp. 52-69; A.M. MORELLI, *Catullo, o il lepos ‘impossibile’ del secondo Novecento italiano (Quasimodo e gli altri)*, in «Un compito infinito. Testi classici e traduzioni d’autore nel Novecento italiano», a cura di F. CONDELLO e A. RODIGHIERO, Bologna 2015, pp. 153-177.

⁵¹ *ant.*, p. 325.

ti udrò parlare, mai più ti potrò
rivedere, fratello, a me più caro
della vita! E sempre ti amerò [...].

Cat. 76, 1-6⁵²

“Se c’è conforto per chi ricorda il bene che ha fatto, quando ripensa di essere stato virtuoso, di non avere mancato alla parola data, né di aver abusato con giuramenti, degli Dei, per ingannare gli uomini, molte gioie proverai⁵³, o Catullo, quando sarai avanti negli anni, per questo amore ingrato⁵⁴”.

Cat. 76, 1-6 (ed.1945)

Se il bene compiuto dà qualche gioia nel ricordo,
quando pensiamo d’essere stati giusti,
di non aver mancato fede alle promesse,
né giurato, in nome degli dèi, per stringere
un patto con inganno, dovessi tu vivere a lungo,
molta gioia, Catullo, troverai nel ricordo
del tuo amore tradito [...].

Sul fronte virgiliano, nella selezione dei passi si conferma l’attenzione esclusiva per il poema delle *Georgiche*, che Quasimodo ritiene la più sincera espressione dell’*animus* idillico del Mantovano, rispetto a un’*Eneide* che tocca «altissima poesia» solo quando «l’epica cede alla lirica»:

Ma la fama di Virgilio fu sempre legata presso i posteri al nome dell’ “*Aeneis*”, l’epopea di Roma e della sua gente. [...] Molte sono nell’ “*Eneide*” le imitazioni dell’*Iliade*, ma è anche vero che un poeta di natura idillica come Virgilio, difficilmente poteva accostarsi all’*epos* greco ma senza tenere presente il grande modello. Ma se il poema mancò nella rappresentazione dei personaggi, vivi di altissima poesia sono gli episodi nei quali l’epica cede alla lirica⁵⁵.

⁵² *ant.*, p. 320.

⁵³ In precedenza Quasimodo aveva tradotto “ti saranno concesse”.

⁵⁴ L’aggettivo sostituisce una relativa rimasta incompleta: “dal quale non hai avuto”.

⁵⁵ *ant.*, p. 329.

I brani confluiti nell'antologia corrispondono quasi tutti, con lo scarto di pochi versi, a quelli editi proprio tra il '41 e il '42 e oggetto dunque in quegli anni di specifiche cure da parte del poeta siciliano⁵⁶; significativa, in particolare, la perfetta sovrapposizione del cosiddetto «Elogio dell'Italia»⁵⁷, proposto all'interno della sezione petrarchesca come modello di confronto per i versi alla patria composti dal poeta toscano⁵⁸, alla traduzione pubblicata nell'edizione del '42 de *Il fiore delle Georgiche* e qui presentati quasi in forma anonima:

Questi esametri⁵⁹ sono di evidente ispirazione virgiliana. Ricordano infatti l'«Elogio dell'Italia» del Libro II delle *Georgiche* (vv. 136-174), versi che studierai⁶⁰ più tardi nel testo latino e che ora puoi leggere qui in una traduzione poetica moderna [...]

Sembra invece un *unicum* la traduzione di *georg.* IV 559-566, inserita all'interno della biografia virgiliana:

Della perfezione delle «Georgiche» e della loro certa durata nel tempo, non dubita nemmeno Virgilio. Negli ultimi versi così parla della sua opera di poeta in contrasto a quella di Augusto:

Haec super arborum cultu pecorumque canebam
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum
fulminat Euphratem bello victorque volentes
per populos dat iura viamque adfectat Olympo.
Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

⁵⁶ Sulle traduzioni virgiliane di Quasimodo E. SILVESTRINI, *L'aggettivazione nelle traduzioni poetiche di Quasimodo dalle Georgiche*, «Vichiana» 4/2 (2002), pp. 345-354; EAD., *Poesia e tecnica nella traduzione di Salvatore Quasimodo dal IV canto delle Georgiche*, «Vichiana» 8/2 (2006), pp. 237-254; A. COZZOLINO, *Quasimodo e la poesia...*, cit., pp. 23-46; per una ricostruzione storica e filologica delle traduzioni quasimodiane dalle *Georgiche* rinvio al lavoro, in corso di stampa, di Francesco Galatà.

⁵⁷ Verg. *georg.* II 136-174, in *ant.*, p. 390.

⁵⁸ Petr. *Epyst.* III 24.

⁵⁹ Quelli del Petrarca.

⁶⁰ Corregge su «leggerai».

“Io cantavo queste cose intorno al modo di curare i campi, il bestiame e gli alberi, mentre il grande Cesare fulminava con la guerra le terre dell’alto corso dell’Eufrate e, vincitore, dettava leggi tra i popoli che le accoglievano, e si preparava la via dell’Olimpo. In quel tempo la dolce Partenope ospitava me, Virgilio, che mi compiacevo negli studi in una quiete senza gloria, ma che scrissi per gioco canzoni pastorali, e, forte di giovinezza, cantai te, o Titiro, sotto l’ampia chioma d’un faggio.”)

È solo diversi anni dopo, invece, che Quasimodo si dedicherà in maniera più consistente alla poesia ovidiana, con la pubblicazione, nel 1959, di passi delle *Metamorfosi* relativi a miti siciliani (Deucalione e Pirra⁶¹, Proserpina e Ciane, Aretusa, Alfeo, Ciparisso, Galatea, Aci, Polifemo)⁶². Tuttavia, già dal *corpus* antologico si evince una particolare sintonia con il Sulmonese, apprezzato soprattutto per gli struggenti versi dell’esilio:

Ovidio, classificato a torto fra i “minori”, è uno dei più grandi poeti latini dell’antichità. Nelle sue numerosissime opere, se qualche volta lo stile non raggiunge la forza di rappresentazione che troviamo in Virgilio e in Catullo, non di meno nessuno come lui ha saputo nelle elegie parlare di sé e del suo dolore di uomo in senso universale. Nella I° elegia dei “Tristia”, che è un’introduzione del primo libro, il poeta scriverà parole di alta malinconia per la sorte delle sue opere scritte non più nella serenità degli ozi romani, ma fra la gente barbara, in un paese inospitale: “ut peragas mandata liber culpabere forsan – Ingeniique minor laude ferere mei. – Iudicis officium est ut res ita tempora rerum – Quaerere: quaesito tempore totus eris. – Carmina proveniunt animo deducta sereno: - Nubila sunt subitis tempora nostra malis. – Carmina secessum scribentis et otia quaerunt: - Me mare, me venti, me fera iactat hiems. – Carminibus metus omnis obest: ego perditus ense – Haesurum iugulo iam puto iamque meo”. (“Affinchè tu possa adempiere il tuo dovere, o mio libro, ti toccherà forse di essere stimato inferiore alla fama delle altre opere del mio ingegno. Obbligo di chi è giudice è di esaminare i fatti e le circostanze dei fatti: tenuto conto di queste, tu puoi essere sicuro che non riceverai alcuna condanna. La poesia nasce solo dall’animo

⁶¹ Il mito era secondo alcune versioni ambientato sull’Etna (cf. Hyg. *fab.* 153).

⁶² Su Quasimodo traduttore delle *Metamorfosi* si veda E. SILVESTRI, *Le traduzioni poetiche di Quasimodo dalle Metamorfosi di Ovidio*, «Vichiana» 10/1 (2008), pp. 91-111.

sereno: mentre la mia vita si è ora oscurata per improvvise sventure. La poesia vuole⁶³ che il poeta viva nella quiete e nella solitudine: io invece sono in agitazione per il mare, per i venti e per l'aspro inverno. Ogni motivo di timore nuoce alla poesia: ed io, infelice, sono in continuo pericolo di avere alla gola una spada")⁶⁴.

Non è difficile immaginare che nelle sventure del poeta augusteo, relegato lontano dalla patria e vittima delle avversità politiche, il Siciliano potesse scorgere il riflesso di una sua personale condizione, nelle peregrinazioni attraverso l'Italia, e del suo tempo, stretto nel gelo della guerra: senza dubbio, il binomio simbiotico di poesia e serenità prospettato dall'antico poeta doveva colpire in particolare Quasimodo, che nello stesso torno di anni avrebbe dolorosamente dichiarato, in *Alle fronde dei salici*⁶⁵, la cessazione della poesia di fronte agli orrori perpetrati dall'uomo.

Anche le *Metamorfosi* entrano comunque nel progetto antologico, con la scelta di miti che in parte coincidono con quelli poi inseriti nell'edizione del '59: le Eliadi, Narciso, Proserpina, Ciane, Cipariso, Giacinto. E se le note esegetiche e linguistiche rispondono anche per Ovidio a una funzione squisitamente strumentale, sono le introduzioni ai singoli

⁶³ Corretto su "richiede".

⁶⁴ *ant.*, pp. 197-198. Più distante dalla posizione di Quasimodo la linea maestra della critica, in particolare proprio nei confronti del poeta dell'esilio, disprezzato per lo più per le lunghe e retoriche querimonie, come è possibile rilevare dalle pagine, ad esempio, di Marchesi (*Storia della letteratura...*, I, cit., pp. 553-554): «Quest'uomo (Ovidio) che aveva apertamente negata la rituale ammirazione per la "rude semplicità primitiva", che si era dichiarato "felice" di vivere in mezzo agli splendori dell'aurea Roma, ch'era vissuto tra le sorridenti piacevolezze dell'alta società, passava ora, a cinquant'anni, dalla mondanità sfarzosa della Capitale all'esilio remoto e selvaggio. Senza più conforti domestici, senza più svaghi mondani, privato delle cose consuete e dilette che nutrivano la sua fantasia, fu preso da una vertigine di desolazione e alimentò di un continuo lamento la sua vana speranza. Comincia ora la lugubre poesia dell'esilio, l'ultimo monotono ciclo della sua musa elegiaca [...] negli ultimi tre libri [dei *Tristia*] il poeta effonde le smanie, le debolezze e le torture di una pena che non riesce a sopportare; fa vedere in una cupa e triste monotonia la esistenza dell'esule, sempre amara e sconsolata in quei luoghi barbari dove gli anni sono di una spaventosa lunghezza. Sono lamenti, sempre; egli stesso sa che son troppi: ma quella è la voce della sua sfortuna: *nec mea sunt, fati verba sed ista mei* [*trist.* 5, 1, 38] [...]»; ancora, a proposito delle *Epistulae ex Ponto*: «Erano le stesse cose: ricordi del passato, desolazione presente, preghiere, discolpe, raccomandazioni: la stessa materia dei *Tristia* con una più prolissa consuetudine di animo supplicante e con minor forza di talento poetico».

⁶⁵ Vd. *supra*.

brani che sembrano confermare una certa empatia del compilatore con vicende del mito che gli appaiono paradigmatiche di sentimenti umani senza tempo. Così, ad esempio, sono presentate le storie di Ciparisso⁶⁶:

Come nacque il cipresso

Al suono della cetra di Orfeo, moltissimi alberi si mossero incontro al cantore; e fra questi apparve anche il cipresso, albero ora, ma, un tempo, giovane molto amato da Apollo. Un cervo di straordinaria grandezza, adorno di preziosi monili, frequentava senza timore le case degli uomini e gradiva le loro carezze. Soprattutto era caro a Ciparisso, il più bello fra gli abitanti di Ceo. Egli lo conduceva al pascolo e alle sorgenti, e talvolta lo cavalcava con dolcezza. Ma un giorno di forte calura, mentre l'animale, stanco, si riposava all'ombra di un albero, Ciparisso, senza volerlo, lo uccise con un dardo. In preda alla disperazione, il giovane prega allora gli Dei che gli sia concesso di piangere per sempre la perdita del cervo adorato. E così Ciparisso viene mutato da Febo in cipresso, nell'albero "adatto ai dolenti";

di Narciso⁶⁷:

Narciso nacque dal fiume Cefiso e dalla ninfa Liriope. L'indovino Tiresia aveva predetto alla madre che Narciso sarebbe vissuto fino a quando non avesse visto sé stesso. Molte fanciulle avevano sospirato invano per il bellissimo adolescente. Anche Eco, la ninfa che rimanda la voce, avendo visto un giorno Narciso che spingeva i cervi nelle reti, se ne era invaghita. Ma dolente per l'amore respinto si nascose negli antri solitari, e la sua pena senza quiete consumò il suo corpo fino a che non rimase di Eco che la voce e le ossa. Avendo Narciso deluso e le creature della terra e le ninfe dei boschi e delle acque, la Nemese per vendicarle, volle serbare a Narciso la stessa sorte, cioè che egli si consumasse per amore senza mai riuscire a possedere l'essere amato. Ed ecco che Narciso fermatosi a⁶⁸ bere a una limpida fonte, scorge il suo volto riflesso nell'acqua. E da quel giorno comincia ad amare senza speranza se stesso in⁶⁹ una pura parvenza. E lo vide ancora Eco, quando

⁶⁶ *ant.*, p. 230. Questo e i testi successivi relativi a Narciso e Giacinto sono tutti sottolineati.

⁶⁷ *ant.*, p. 208.

⁶⁸ "a" corretto su "un giorno per".

⁶⁹ Aggiunge "se stesso in".

Narciso era ormai sfiorito, e la sua bellezza divenuta un'ombra. E lo salutò per l'ultima volta, mentre egli posava il capo stanco sulla verde erba intorno alla fontana. Anche morto, Narciso, continuò a specchiarsi nelle acque dello Stige. Le Naiadi e le Driadi, mentre Eco rispondeva ai loro pianti, deposero sul corpo del fratello⁷⁰ le loro chiome recise. Ma quando si accinsero a preparare il rogo, invece del corpo di Narciso, trovarono al suo posto un fiore giallo d'oro nel mezzo, con bianchi petali intorno;

di Giacinto⁷¹:

Orfeo, seduto sull'erba d'un colle, dopo aver radunato intorno a sé al suono della cetra alberi d'ogni sorta per farsi ombra, comincia a cantare, ascoltato da fiere e da uccelli, la metamorfosi di Giacinto. E narra che un meriggio di estate, il giovinetto Giacinto, caro più d'ogni cosa ad Apollo, durante una gara di lancio del disco, viene ucciso per fatalità dal Dio. Dal sangue di Giacinto sparso sul verde prato, Apollo fa germogliare un fiore di colore rosso scuro, che porta inciso sui petali le sillabe dalle quali venne la comune esclamazione di dolore.

Morti premature, queste cantate da Ovidio, che generano dolore negli uomini come negli dei, la cui presentazione, per quanto costretta nella rapida misura di segmenti introduttivi, ben lontani dalle successive prove versorie, sembra qua e là, nell'immagine di Ciparisso tramutato in albero «adatto ai dolenti»⁷², o di Narciso, «ormai sfiorito», che poggia «il capo stanco sulla verde erba intorno alla fontana», o nell'indugio su tratti cromatici mutuati dall'originale, sollecitare la vena poetica di Quasimodo.

Il *corpus*, come già anticipato, si apre, in maniera singolare rispetto a coeve antologie⁷³, a rappresentanti del latino umanistico, Petrarca, Pontano, Poliziano. L'esigua selezione dei passi, corredati della consueta introduzione biografica e di un apparato esegetico-grammaticale analogo a quanto organizzato per gli autori antichi, si inquadra nella predilezione per una dimensione intimista, con la scelta di testi relativi agli affetti fa-

⁷⁰ Dopo "fratello" cancella "morto".

⁷¹ *ant.*, p. 234.

⁷² Quasi traduzione della conclusione del mito per bocca di Apollo: *aderisque dolentibus* (Ov. *Met.* X 142).

⁷³ *Infra*.

miliari (Pontano), alla morte di persone care (Pontano, Poliziano), al legame con luoghi significativi della propria esistenza (Petrarca), mentre alla prospettiva classicista e normativa del latino può ricondursi l'assenza di mirate valutazioni stilistiche sul fronte di Pontano⁷⁴ e Poliziano⁷⁵ e, ancora di più, il giudizio sostanzialmente incerto sulla produzione latina di Petrarca:

È appena necessario di ricordare che il nome del Petrarca vive nei secoli per il “Canzoniere” (il titolo primitivo è “Rerum vulgarium fragmenta”); ma in un'antologia latina trova degno posto tra i minori cultori della lingua di Roma⁷⁶.

Il Petrarca nella sua cospicua produzione latina non giunse mai a possedere uno “stile”, sebbene la lingua da lui adoperata – che in verità non manca di errori molteplici – sia ricca di eleganti movimenti⁷⁷ sintattici⁷⁸.

Un Petrarca che pure è nelle corde dell'antologista per la descrizione dei luoghi amati, di quel fiume Sorga, “il più dolce dei fiumi”⁷⁹, cui il poeta toscano aveva dedicato una celebre pagina in *Fam.* VI 3, inserita nell'antologia tra i *testimonia* del latino petrarchesco:

⁷⁴ Solo qualche valutazione sulla statura letteraria del Pontano e su alcune opere: «Grande umanista, il Pontano non scrisse che in latino. Tra la sua vasta produzione poetica e filologica, ricorderemo: [...] 5) dialoghi, la migliore opera in prosa del Pontano; [...] 7) “Urania sive de stellis”, poema in 5 libri di soggetto astronomico: notevole nel I libro il Lamento per la morte di Adone e nel V, quello per la morte della figlia; [...] 15) “Hendecasyllabi, sive Baiac”, due libri di liriche: una delle migliori opere poetiche del Pontano» (*ant.* 393).

⁷⁵ «Il Poliziano occupa un posto notevole nella letteratura del Quattrocento, e benchè la sua fama sia legata principalmente alle opere in volgare, quali le Liriche, le Lettere, “La favola di Orfeo” e “Le Stanze”, non minore importanza hanno [corretto su “occupano”] nella produzione dell'Umanista, gli scritti in latino e in greco» (*ant.* 400); negativo il giudizio sulla traduzione latina da Omero: «“Iliadis Homericæ libri IV”, traduzione giovanile di quattro libri dell'Iliade, di scarso valore letterario» (*ibid.*).

⁷⁶ *ant.*, p. 379.

⁷⁷ Sostituisce “movimenti” a “elementi”.

⁷⁸ *ant.*, p. 379. In una nota alla *Familiare* IV 8 di Petrarca, sull'incoronazione a Napoli, Quasimodo rileva: “IUNCTA SINT: La consecutio temporum non sempre è rispettata dal Petrarca: esatto sarebbe stato: iuncta essent” (*ant.*, p. 387).

⁷⁹ Così Quasimodo traduce l'aggettivo petrarchesco *placidissimus* (*ant.*, p. 381).

Il poeta, dalle rive del Sorga, scrive una lettera a⁸⁰ Giovanni Colonna invitandolo a venire in Valchiusa. Dopo avergli indicato l'itinerario più agevole da seguire per raggiungerlo in terra di Francia, elogia i luoghi, dove scorre il fiume prediletto, e la sua casa, e la solitudine della sua vita⁸¹.

Più avanti, a proposito dell'espressione *et lympharum murmure* così annota Quasimodo:

ET LYMPHARUM MURMURE: Tutto ciò che in questa prosa epistolare è appena una nomenclatura di luoghi, di vaghezze vegetali, di oscuri moti dell'anima, diventa numero e canto nel sonetto XXXV del "Canzoniere". La poesia nasce sempre nel cuore dell'uomo come memoria, mai come cronaca e storia:

Solo e pensoso i più deserti campi
Vo mesurando a passi tardi e lenti;
E gli occhi porto, per fuggire intenti,
Dove vestigio uman l'arena stampi.
Altro schermo non trovo che mi scampi
Dal manifesto accorger delle genti;
Perché negli atti d'allegrezza spenti
Di fuor si legge com'io dentro avvampi:
Sì ch'io mi credo omai che monti e piagge
E fiumi e selve sappian di che tempre
Sia la mia vita, ch'è celata altrui.
Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
Cercar non so, ch'Amor non venga sempre
Ragionando con meco, ed io con lui⁸².

E mentre il rinvio dal latino dell'epistola al volgare del sonetto conferma la preferenza di Quasimodo poeta per il versante italiano della produzione petrarchesca, non è da escludere che proprio nelle riflessioni sorte a margine dell'allestimento antologico sia da rinvenire l'embrione del saggio *Petrarca e il sentimento della solitudine*, pubblicato tre anni dopo⁸³.

⁸⁰ Con la preposizione semplice sostituisce 'all'amico', cancellato a penna.

⁸¹ *ant.*, p. 381. Il testo è sottolineato.

⁸² *ant.*, p. 382.

⁸³ S. QUASIMODO, *Petrarca e il sentimento della solitudine*, Milano, Garotto, 1945.

Con le pagine dedicate ai tre umanisti si chiude l'antologia quasimodiana: la mancanza di elementi paratestuali, quali una prefazione o introduzione e degli indici, induce a pensare che il progetto non avesse ancora raggiunto un assetto compiuto sul fronte della strutturazione a volume, anche se, a giudicare dai 403 fogli conservati, più o meno corrispondenti alle 350 pagine preannunciate alla Cumani, sembra improbabile che esso fosse destinato ad accogliere altre voci della letteratura latina; e mentre non è possibile ad oggi chiarire se furono motivi esterni, quali l'infuriare della guerra, o una precisa scelta del poeta a causare l'abbandono dell'impresa, un accertamento su alcune antologie della letteratura latina del primo cinquantennio del '900⁸⁴ evidenzia una dimensione contenuta del materiale quasimodiano: a fronte di compilazioni che estendono l'arco temporale dagli autori di età arcaica (Livio Andronico, Plauto, Ennio) a quelli di età imperiale (Seneca, Petronio, Stazio, Marziale, Giovenale, i due Plini, Tacito, Apuleio) e della tarda latinità (Claudiano, Ammiano Marcellino, Rutilio Namaziano), con corposa presenza della componente cristiana (Tertulliano, Arnobio, Agostino, Ambrogio, Lattanzio, Girolamo, Prudenzio), il faldone pavese presenta, come si è visto, autori della piena età repubblicana e augustea, non accoglie autori arcaici e di tutta la lunga fase imperiale, salvo che Fedro, Eutropio e Agostino, ma amplia la selezione ad autori dell'umanesimo, optando per testi semplici⁸⁵, per una destinazione, con ogni probabilità, agli studenti del ginnasio, nel quadro della vigente riforma Gentile. L'organizzazione dei brani conservati nel *corpus* pavese sembra invece in parte coerente con l'impostazione delle altre raccolte, che, pur accogliendo talvolta la traduzione a fronte, omessa da Quasimodo, non ne fanno un elemento costante e risultano affini alla nostra antologia nella tipologia delle note (grammaticali, esegetiche, storico-letterarie)⁸⁶. Ma dietro l'esperimento quasimodiano sembra anche possibile rintracciare, almeno per certi aspetti, il modello introdotto da Pascoli con *Lyra*⁸⁷:

⁸⁴ G. CORTINI – D. GERACI, *Antologia della Letteratura Latina*, Milano 1939; C. MARCHESI – G. CAMPAGNA, *Scrittori latini. Antologia della letteratura latina*, Milano 1952³; I. CAZZANIGA – A. GRILLI, *Antologia della Letteratura Latina*, Milano 1964.

⁸⁵ Significativa, in tale prospettiva, la già menzionata presenza di Cicerone solo con alcune lettere o la dimensione biografica, narrativa, dei passi agostiniani.

⁸⁶ Non è in genere contemplata la biografia dell'autore e solo in alcune i testi sono introdotti da rapide presentazioni.

⁸⁷ Sull'antologia pascoliana: M. BELPONER, *Per una storia di Lyra*, «Rivista pascoliana» 20 (2008), pp. 49-62 e la bibliografia ivi citata.

si pensi, sul fronte della struttura, alla sequenza biografia dell'autore/testo introdotto da riassunto/note, nonché all'inserimento, nella sezione biografica, di passi dell'autore stesso a chiarirne e illuminarne momenti e stati d'animo; ancora, l'adesione a tratti sentimentale di Quasimodo alle vicende soprattutto di poeti (Catullo, Ovidio) può essere assimilata a quella tendenza a 'vivificare l'antico', a 'sentire' la vita del poeta antico e a trasmetterne la percezione ai lettori, che più volte trapela dalle pagine dell'antologia pascoliana⁸⁸. E quasi a conferma di una sia pure sporadica sintonia dell'animo con gli *auctores*, in un quadro sostanzialmente tecnico, di manuale scolastico, sono alcuni guizzi, annidati nelle pieghe delle note di commento, a lumeggiare, suggerendo che la vena poetica del Siciliano continua a scorrere sotterranea, come ad allontanarlo, di tanto in tanto, dai criteri imposti dalla *facies* antologica: è il caso dell'astratta espressione ciceroniana *societas paene aegritudinis*, che diventa «quasi compagno nel dolore»⁸⁹, o del catulliano *Ridete, quicquid est domi cachinnorum!*, reso con «ridete tutta la gioia che c'è nella mia casa»⁹⁰; Omero *dulcissime vanus* di Agostino è «dolcissimamente inverosimile» per Quasimodo⁹¹ e, ancora da Agostino, *ubi fulget animae meae, quod non capit locus*, diventa «dove splende alla mia anima ciò che luogo non contiene»⁹². E anche l'umanista Pontano finiva per sollecitare la corda del poeta, che a *medio lucida sole micat*⁹³ rispondeva con «luminosa risplendi nel sole» e quasi inavvertitamente addolciva un'arida nota grammaticale con un'immagine di suggestiva tenerezza:

FOVEAS: "accarezza"; cong. esortativo di *foveo*. Ma puoi tradurre anche "riscalda", pensando che la leggera aura passi sul bambino dormente col tepore del fiato materno⁹⁴.

Università di Messina
adistefano@unime.it

⁸⁸ Cf. M. BELPONER, *Per una storia...*, cit. Sul ricorso a *Lyra* da parte di Quasimodo per l'edizione catulliana cf. L.E. ARRIGONI, *Il carme 31 di Catullo...*, cit., p. 362 e n. 24.

⁸⁹ *ant.*, p. 290.

⁹⁰ *ant.*, p. 324.

⁹¹ *ant.*, p. 374.

⁹² *ant.*, p. 377.

⁹³ Pont. *Tum.* I 2 (*ant.* 395).

⁹⁴ *ant.* 397. La nota è a Pont. *am. coniug.* II 12, *Naenia V ad somnum inducendum*, per il figlio Lucio.

CATERINA MALTA

L'IMPRESA DEL PASCOLI LATINO:
VALGIMIGLI, QUASIMODO
E LA QUESTIONE DEI MODI DEL TRADURRE

ABSTRACT

The essay analyses Quasimodo's translation of *Veianius*, the poem by Giovanni Pascoli, gold medal winner in 1891 at the *Certamen hoeyffianum*. The translation was commissioned by Manara Valgimigli in view of the project for a new edition of Pascoli's *Carmina*, launched in 1940 for the Mondadori series «I classici contemporanei italiani». On the basis of largely unpublished epistolary material, preserved in the Castelvechio Pascoli Archive, the genesis of the publishing operation and the criteria that inspired the editors are retraced in the context of the twentieth-century debate on translation techniques and in general on the translatability of poetry.

«Nessun problema è tanto intimamente connesso alla letteratura e al suo modesto mistero quanto quello posto dalla traduzione». Questa ben nota affermazione di Borges¹ – assunta da Georg Steiner fra gli esergo di *Dopo Babele*, a rivendicare all'attività traduttiva un più ampio valore epistemologico – rende adeguatamente lo spettro di implicazioni estetiche, tecniche e culturali che anima l'incontro, negli anni Quaranta del Novecento, tra Quasimodo e la poesia latina di Pascoli. Incontro favorito dal suo coinvolgimento, a opera di Manara Valgimigli, nel nuovo progetto di edizione dei *Carmina* del poeta romagnolo. Per la collana «I classici contemporanei italiani» di Mondadori, il testo curato per Zanichelli nel 1930 da Adolfo Gandiglio doveva essere riproposto con un corredo di traduzioni e di poche annotazioni di commento. Il volume, che vedeva finalmente la luce nel 1951, dopo un decennale impegno funestato e rallentato dalle vicende belliche, era destinato a costituire fino ai giorni nostri la vulgata del Pascoli latino, con un merito di straordinario valore storico, quello di spianarne le vie di penetrazione nella cultura italiana, creando le condizioni per apprezzare, fuori dal limitato

¹ J.-L. BORGES, *Las versiones Homéricas*, in *Obras completas*, I, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 239.

contesto dei classicisti, la qualità del suo bilinguismo e la profonda interazione tra i due sistemi poetici da lui frequentati.

L'Avvertenza premessa all'edizione ricostruisce sommariamente tempi e criteri che ne avevano informato l'allestimento. Così ricorda Valgimigli:

Da principio, cioè nel 1940, la cura dei *Carmina* fu dall'Editore Mondadori affidata a me e al prof. Alberto Mocchino. Insieme risolvemmo più cose. Anzi tutto che le traduzioni fossero in prosa, persuasi che traduzioni in prosa, col proposito precipuo, o unico, di aiutare la lettura del testo, anche avrebbero avuto meno spicco, meno distinzione l'una dall'altra, e tutto il volume ne avrebbe acquistato un tono più coerente. Eccezioni a questa norma: i due Inni a Roma e a Torino e l'ode a re Vittorio (in *Poemata et Epigrammata* VII), dove italiano e latino sono del Pascoli stesso; l'ode alla Regina Margherita (*P. E.* VIII) che il Pascoli tradusse da una ode di Alfredo Baccelli, e l'odicina *O domus* (*P. E.* XXV) tradotta da una poesia di Adolfo de Bosis. Scegliemmo quindi i collaboratori².

L'elenco dei traduttori, premesso all'edizione, contempla nomi di filologi, come Quintino Cataudella, Giorgio Pasquali, Ugo Enrico Paoli, e anche poeti come Diego Valeri, e meriterebbe uno studio mirato. Sappiamo comunque per certo che le scelte non furono immediate né prive di modifiche, dovute forse a defezioni o ad autonomi ripensamenti da parte dei curatori³: ce lo testimonia l'indice dei poemetti nell'edizione

² I. PASCOLI *Carmina*, recognoscenda curavit Maria soror. G. PASCOLI, *Poesie latine*, a cura di M. VALGIMIGLI, Milano 1951, p. XL.

³ Nella biblioteca Classense di Ravenna, Fondo Valgimigli, Carteggio Alberto Mocchino, sopravvivono lettere dell'aprile 1941 in cui si documenta l'esistenza di un elenco che contempla nomi rimasti poi fuori dal progetto definitivo, come quello di Dario Arfelli (si veda la lettera di Moschino a Valgimigli del 6 aprile 1941: «ho ricevuto anch'io l'elenco dei possibili traduttori. Molti nomi in apparenza, che in realtà si ridurranno ad assai meno. Qualcuno, se non mi lascio vincere da preconcetti che tu – se mai – farai presto a dissipare, mi sembra inadatto. Adatto invece, per tanti motivi, mi sembra Arfelli: al quale preferirei parlare dopo che tu abbia, almeno di massima, ripartito i poemetti tra i vari traduttori»); e altri, entrati nella possibile rosa, su suggerimento di Giorgio Pasquali, come apprendiamo dalle parole dello stesso Mocchino: «ho parlato ieri con Pasquali [...] La proposta di tradurre i *Sosii Fratres* l'ha accolta, m'è parso, con piacere [...]. Quanto al nostro elenco di traduttori, gli è sembrato ottimo, almeno per quelli che lui conosce, che sono poi parecchi; di alcuni non saprebbe invece dare giudizio. Egli tuttavia proporrebbe di assegnare un poemetto a Riccardo Bacchelli (sarebbe un nome di grande spicco) e possibilmente uno a Trompeo [Pietro Paolo Trompeo, accolto poi nella lista finale], di cui egli ha grande stima.

zanichelliana, a cura di Adolfo Gandiglio, posseduta da Valgimigli, il quale, utilizzandola evidentemente come copia di lavoro per l'allestimento del suo progetto, annotava in margine ai titoli i possibili traduttori⁴. Tuttavia le ragioni dichiarate della scelta, insieme ad altre informazioni che fanno da utile controcanto privato a quanto esposto nell'Avvertenza sopra citata, emergono dal carteggio che Valgimigli intrecciava con la sorella del poeta, messa minutamente a parte dell'inizio e dei progressi del lavoro. In una lettera da Padova, del 5 giugno 1941, conservata nell'Archivio di Castelvecchio Pascoli, così la informava:

Le rendo conto di quello che io e Mocchino s'è cominciato a fare per la nuova edizione dei Carmina. I criteri che ci conducono sono già da Mondadori che ebbero la sua approvazione. Abbiamo spedito un certo numero di lettere (gliene metto qui una copia) alle persone da noi reputate le meglio adatte a tradurre in prosa pacata e modesta e sopra tutto le più devote al Pascoli e alla sua poesia. Naturalmente tutte le traduzioni saranno rivedute da noi con ogni cura. Unica eccezione in versi sarebbero i due inni a Roma e a Torino, per i quali preferiremmo riprodurre, accanto al testo latino, la traduzione del Pascoli stesso. Traduzioni in prosa del Pascoli ce ne sono? Sarebbe una fortuna averle. Che se poi volesse anche Lei, cara signorina, tradurre qualche cosa, certamente dalle pagine sue il volume acquisterebbe un singolarissimo pregio (M.39.2.2)⁵.

Esigenze di uniformità tonale, di immediatezza comunicativa che stemperasse in una piana intelleggibilità le ardite soluzioni stilistiche di

Ha qualche dubbio sulle conoscenze di latino del Fossi, che, dice, è giunto alle lettere dall'ingegneria [Pier Filippo Fossi, 1898-1975]. Infine propone, come riserva, il nome di un giovane già suo scolaro e ora professore di latino e greco a Pistoia, Olobardo [non identificato]» (Bologna, 28 aprile 1941).

⁴ L'esistenza di questo indice annotato da Valgimigli è stata segnalata da R. GREGGI, *Il 'filologo' Quasimodo e l'ermetico' Valgimigli*, 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, p. 90. Vd. *infra*, p. 369.

⁵ E ancora, il 16 giugno 1941: «[...] Le traduzioni dei Carmina, se non si voleva indugiare troppo nella pubblicazione del volume, bisognava farle fare a più persone. E ne faremo alcune anche io (io tradurrò il *Centurio*) e Mocchino. Abbiamo ricorso a studiosi del Pascoli; p. es. il Pietrobono ci traduce il *Paedagogium* e il Fanum Apollinis; e speriamo che le traduzioni siano buone. In ogni modo io farò del mio meglio per rivederle e per coordinare i toni e i modi del tradurre» (M.26.1.22, 2-3).

un latino a volte raffinatamente ‘oscuro’⁶ sembrano essere alla base di una radicale opzione per la prosa, che trova d’accordo Mondadori, come leggiamo in una lettera a Maria dell’11 giugno 1940, con cui le comunicava l’intenzione di avviare il progetto editoriale, riportando esattamente gli intenti dei curatori:

Gentilissima Signorina Maria,
 [...] desidero informarVi che Manara Valgimigli ed Alberto Mocchino sarebbero disposti a curare l’edizione dei Carmina, alla quale da tempo stiamo pensando. Essi ci scrivono – a conclusione di precedenti passi da noi fatti – quanto segue: “Il problema del testo non presenta gravi difficoltà: si tratterà in sostanza di riprodurre la edizione Gandiglio con qualche raffronto sulla edizione Pistelli; se nascerà qualche dubbio, potremo vedere gli originali e la signorina Maria non ci negherà il suo aiuto. Maggiori difficoltà presenta il problema delle traduzioni. Noi lo risolveremo così. Traduzioni in prosa: ne faremmo alcune io e Mocchino; le più daremmo da fare ad altri, ma da noi rivedute ciascuna. Di carattere esclusivamente interpretativo; aderenti il più possibile al testo; da servire insomma alla lettura spedita del testo; salvi sempre, s’intende, il garbo e il decoro dello stile italiano [...]”. Io penso che la forma di edizioni che quei due studiosi vagheggiano sia indubbiamente fra le più rispondenti alle necessità del lettore: cioè avviarlo alla comprensione del testo pascoliano, senza affiancare ai versi latini di Pascoli⁷ dei versi italiani di traduttori moderni (M.39.2.1).

Opzione per la prosa che viene ribadita nel modulo in bianco di incarico per i traduttori di cui si conserva copia nell’Archivio di Castelvecchio, nel quale si evidenzia la convergenza su questa decisione da parte della sorella del poeta:

⁶ Secondo la valutazione dello stesso Valgimigli, che, soffermandosi sul ruolo di Gandiglio negli studi pascoliani e riconoscendogli una efficace capacità esegetica, così si esprimeva: «La seconda edizione dei *Carmina* latina, che uscì l’anno passato (1930) in aprile, per finezza e acutezza, e cautela e industria e diligenza somme di critico e di editore, è cosa salda e definitiva, e annulla la edizione prima, ancorché ottima, di Ermenegildo Pistelli. E la traduzione e illustrazione dei poemetti latini di argomento virgiliano e oraziano, di cui venne fuori, rinnovata e arricchita, la seconda edizione tre mesi fa, rimarrà tuttavia lungo tempo il libro maestro a chi voglia avvicinare con intelligenza e con informazione sicura una poesia per sé stessa non facile, più di una volta irretita e oscura [...]» (M. VALGIMIGLI, *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze 1965, p. 325).

⁷ La sottolineatura vuole evidentemente rimarcare – non senza una forma di omaggio nel rivolgersi a Maria – l’idea sottesa della ineguagliabilità della poesia pascoliana.

La Casa Editrice A. Mondadori [...] intende pubblicare in nuova edizione anche i *CARMINA*, accompagnati dalla traduzione in lingua italiana. La traduzione sarà affidata a un gruppo di letterati e di studiosi. E poiché una traduzione in versi renderebbe inevitabile un distacco eccessivo di stile e di tono fra una traduzione e l'altra, si è deliberato, in pieno accordo con la sorella del Poeta, Maria Pascoli, di ricorrere a versioni in prosa, le quali si propongano come fine essenziale di aiutare i lettori alla esatta intelligenza del testo latino e siano perciò fedeli e modeste, senza la pretesa di sovrapporsi o contrapporsi alla poesia dell'originale, pur rispettando le naturali esigenze di decoro.

Vi saremo grati se vorrete accettare l'incarico di tradurre.....
 e se vorrete inoltre indicarci quali e quanti fra i *POEMATIA* e gli *EPIGRAMMATA* (raccolti sotto il titolo di *LYRA ROMANA* nella edizione Pistelli) Voi sareste disposto a tradurre [...]. La traduzione dovrà essere inviata entro il mese di novembre 1941 [...] (A.1.4.16).

L'adesione di Maria al progetto era stata dichiarata nella risposta del 12 giugno 1941 alla lettera del Valgimigli sopra citata, con qualche interrogativo velato di una certa apprensione:

Sono molto contenta che Mondadori abbia affidato a Lei e al prof. Mocchino l'edizione dei poemi latini con la versione in prosa. Chi saranno questi prosatori? Certo se potesse farle Lei le traduzioni sarebbe un gran bel servizio che renderebbe a Giovannino! Ci vuole una prosa fedele e che non perda la sua natura poetica. I due inni a Roma e a Torino tradotti in versi da Lui, sì, ho piacere che restino. Sono per modo di dire traduzioni: si potrebbero considerare quasi concepiti a dirittura in italiano. Ma lui, le cose sue, poteva manovrarle come gli piaceva. Altre traduzioni non ci sono: si riserbava di farle nella vecchiaia, poverino!⁸

⁸ Conservata a Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Valgimigli-Corrispondenti, si legge in *Lirici greci e lirici nuovi...*, cit., p. 90. Quanto al tentativo da parte di Valgimigli di rendere la stessa Maria partecipe in prima persona del piano di traduzioni, una lettera del 29 giugno 1941 sottopone alla sua accettazione uno specifico elenco di testi che erano stati a lei dal fratello dedicati: «Padova, 29.VI.41 / Cara Signorina Maria, / Ormai si è definita anche la assegnazione delle poesie minori, *Poematia et Epigrammata*. Ma queste di cui Le aggiungo qui a parte l'elenco, così poche e brevi, e così sue, almeno queste vorremmo fossero tradotte da Lei. Non ci dica di no. E ha tutto il tempo, perché basta ci mandi queste traduzioni in ottobre. Anzi, in ottobre, verrò a prenderle io stesso. Vuole avere la

Quasimodo viene implicato nell'operazione in seconda battuta. L'indice dei poemetti dell'edizione Gandiglio, su cui Valgimigli avviava il lavoro preparatorio, appuntando, come si è detto, i nomi dei traduttori, mostra la preistoria delle scelte e custodisce ripensamenti e soluzioni provvisorie⁹:

	LIBER DE POETIS (1891-1910)	pag. 1	
1	CATULLOCALVOS - SATURA (1897)	3	Monthon
2	MORETUM (1900)	21	Maria Pascoli
3	ECLOGA XI SIVE OVIS PECULIARIS (1908)	33	Scolor
4	CENA IN CAUDIANO NERVAE (1895)	43	Ammonata Arnoldi
5	FANUM VACUNAE - SATURA (1910)	51	Quasimodo Monthon
6	SENEX CORYCIUS (1902)	73	Ammonata Arnoldi
7	SOSII FRATRES BIBLIOPOLAE (1899)	83	Pascoli
8	VEIANIUS (1891)	93	Gabriele Monti
9	PHIDYLE (1893)	99	Valer
10	REDITUS AUGUSTI (1896)	109	Carlo Gappabian
11	ULTIMA LINEA (1906)	119	Park
	RES ROMANAE (1892-1906)	127	
12	LAUREOLUS (1893)	129	Anna Jolly
13	IUGURTHA (1896)	137	Macedonia Monti
14	GLADIATORES (1892)	147	Pisera
15	CHELIDONISMOS (1897)	169	Quasimodo Tranquari
16	VETERANI CALIGULAE (1894)	177	Castiglioni
17	RUFUS CRISPINUS (1906)	183	Castiglioni
	ADNOTATIONES	191	
	APPENDIX CRITICA ADOLPHI GANDIGLIO	197	

cortesia di rispondermi un rigo di accettazione? E diriga, La prego, a Castelrotto, prov. di Bolzano, dove sarò domani. Cordialmente e devotamente / M. Valgimigli». Segue un foglio con l'elenco dei testi che si intendeva assegnare a Maria: «(Maria Pascoli) / XVIII – Precatio / XXVI – ad Mariam sororem / XXVII – ad Mariam sororem de grammatica graeca / XXXII – ad divinum Puerum / XXXIII – Mariae sorori Iohannes / LXVII – ad Mariam sororem / i numeri sono dell'edizione Gandiglio-M. Pascoli» (M.25.3.56, 1-3). Tranne il XXVI e XXVII, tradotti da Alberto Mocchino, dei rimanenti si occupò poi lo stesso Valgimigli; il LXVII, che Gandiglio aveva pubblicato nell'*Appendix*, perché «nec cur nec quando compositum sit [...] Maria ipsa nunc meminerit» (p. 225), fu da Valgimigli mantenuto fuori dalla silloge e compare solo nell'*Appendix critica* gandigliana che veniva riproposta senza modifiche (p. 718), mentre la traduzione, a opera di Ettore Bolisani, veniva pubblicata nell'*Aggiunta* che accompagna l'edizione Mondadori (p. 741).

⁹ L'edizione è conservata nel Fondo Valgimigli della Biblioteca Classense di Ravenna, alla segnatura VALG. 11.3.4: ringrazio la dott.ssa Daniela Poggiali per avermi fornito la riproduzione.

Quasimodo fa una prima apparizione accanto al poemetto *Fanum Vacunae*, altro carme di matrice oraziana, premiato ad Amsterdam nel 1910: una *satura* costituita da XX componimenti, nella quale la sperimentazione metrica, che ripropone la polimetria del Venosino («Omnia Horati metra in hac satira eodem ordine occurrunt quo in eius libris aut primum aut semel leguntur [...]», come precisa lo stesso poeta), si fa veicolo raffinato dei più peculiari dispositivi della poesia pascoliana. L'ispirazione ingloba schegge strutturali di taglio myriceo e convoglia in un filo narrativo unitario – quello della ricapitolazione esistenziale dell'Orazio/Pascoli – partiture che vivono di una autonoma energia lirica, animate da un certo gusto del frammento¹⁰. In questo senso il poemetto poteva forse incontrare una più immediata sintonia sul piano estetico con l'universo quasimodiano. Valgimigli cassa però il suo nome e si orienta su Alberto Mocchino, latinista, suo collaboratore, come abbiamo visto, nel progetto editoriale dei *Carmina*, e autore per Mondadori di un commento a *Odi ed Epodi* di grande successo nelle scuole: in lui Valgimigli ravvisa la capacità di accostarsi al latino di Pascoli con «tocchi veramente felici; e dentro una coerenza e misura e armonia di toni veramente finissimi e delicati»¹¹.

¹⁰ Sul poemetto, edito con commento da Traina (G. PASCOLI, *Saturae. Catullo localvos, Fanum Vacunae*, a cura di A. TRAINA, Firenze 1968), si veda C.F. GOFFIS, *Pascoli antico e nuovo*, Brescia 1979, pp. 243-257.

¹¹ M. VALGIMIGLI, *Pascoli*, Firenze 1956, p. 84. Il lavoro sulla traduzione, scontrandosi con gli impegni militari di Mocchino, dovette però trascinarsi per qualche anno; la consegna avvenne solo nel '45, dopo che già nel marzo 1943 egli aveva comunicato a Mondadori la decisione di non affiancare più Valgimigli nell'allestimento dei *Carmina* pascoliani. Nella lettera da Roma del 27 novembre 1945 (Biblioteca Classense, Fondo Valgimigli, Carteggio Alberto Mocchino), dà i primi ragguagli sul testo compiuto, con qualche suggerimento tipografico: «Carissimo Valgimigli, ho finito! De Luca, che deve essere partito di qui domenica, ti avrà già portato il Contrasto di Catullo e Calvo; ora è pronto anche il Tempio di Vacuna, nonché quei quattro o cinque epigrammi che mi avevi assegnato [...]. Della mia traduzione continuo a essere contento. Tu mi dirai il tuo parere. Io ti raccomando ancora di serbare la divisione in strofe e – se è possibile – di stampare in genere le traduzioni di fianco al testo [...]. Domattina faccio un'ultima corsa in biblioteca per qualche frase più riottosa; poi ti spedisco. E tu mi perdonerai la lunga attesa». Lo scambio continua a scandire i tempi di realizzazione di quello che Valgimigli nell'Avvertenza avrebbe definito «laboriosissimo e faticosissimo libro», come nella seguente lettera da Trieste, del 24 novembre 1948, dove Mocchino scrive: «Sono lieto per il Pascoli latino, e speriamo che sia la volta buona. La traduzione mia, bisognerà che la ritocchi qua e là sulle bozze; perché facendo l'anno passato il mio corso sul Pascoli latino (era tanto che avevo in mente di farlo!), parecchie cose mi si sono illuminate diversamente». E da Roma, il 25 febbraio

Solo il 10 novembre 1942 Valgimigli arriva a contattare Quasimodo, più di un anno dopo la richiesta di adesione indirizzata ai possibili traduttori e in coincidenza con l'invio a Mondadori di un primo blocco di poemetti già tradotti, avvenuto lo stesso 10 novembre¹²:

Mio caro Quasimodo,

Un piacere grosso, ma grosso. Tradurmi il Veianius e farmelo avere entro l'anno. Il perché della richiesta e il modo, a risparmio di tempo, sono in questa circolare che Le aggiungo¹³. Non voglio, anzi non vogliamo, io e Mocchino, che il volume esca senza una traduzione Sua. Ed è poi cosa breve, cento versi, a p. 95-98 del primo volume dei Carmina, edizione Gandiglio (quel recensenda curavit Maria soror è un po' buffo). Addio. E grazie. Mi dolse non vederla il 31 a Vicenza.

Il suo

M. Valgimigli¹⁴.

1952, alla sospirata uscita del libro: «ho ricevuto l'altro ieri da Mondadori il volume dei Carmina. Ti ringrazio di avermelo fatto mandare. Come edizione è magnifica e, per quanto mi riguarda, io sono arcisoddisfatto che sia stata rispettata nell'impaginatura la divisione in strofe della mia traduzione. Io sono persuaso che una traduzione di poesia ha bisogno di affidarsi anche agli occhi, di offrire pause e spazi alla lettura – dico alla lettura anche nella sua forma meccanica; certe pagine fitte e stipate ammazzano ogni poesia».

¹² La lettera di accompagnamento dei curatori veniva inoltrata in copia a Maria dallo stesso Mondadori, il 16 novembre 1942, a giustificare le lungaggini del lavoro («prima di tutto per la difficoltà dei curatori di incontrarsi tra loro considerando che il Prof. Mocchino è richiamato e sta a Roma, e poi per la lunghissima revisione che le traduzioni richiedono», M.39.4.18, 1), e fornisce utili indicazioni sullo stato dell'opera: «In questi giorni abbiamo riscontrato ed esaminato a fondo un primo gruppo di traduzioni dei poemetti latini del Pascoli, e ve lo spediamo. Ci ritroveremo presto per esaminare il rimanente. Non è stato assolutamente possibile fare di più in questo convegno perché l'esame di ogni singola traduzione richiede assai tempo, assai più di quello che avevamo supposto quando nei mesi passati ci scambiavamo le Nostre impressioni per lettera. [...] Il testo del Pascoli, già non facile alla lettura, diventa poi difficilissimo quando si vuole tradurlo in italiano. Sorgono infiniti piccoli problemi di interpretazione e di espressione, che richiedono ricerche e discussioni. Tra l'altro siamo venuti nella persuasione che, per agevolare la lettura e quindi la divulgazione del volume in un largo ceto di lettori, occorrerà chiedere ai traduttori un certo numero di note dichiarative, sia pure brevissime. Questo, per risparmiare tempo, lo faremo fare ai singoli traduttori direttamente sulle bozze [...]» (M.39.4.18, 2-3: alla lettera seguiva l'indice dei poemetti spediti).

¹³ Che doveva coincidere con il modulo di incarico che abbiamo sopra visto.

¹⁴ Conservata a Pavia nel Fondo manoscritto di autori contemporanei, è pubblicata da R. GREGGI, *Il filologo' Quasimodo...*, cit., p. 102.

Dietro la lusinga, si colgono un certo affanno e la difficoltà nell'esecuzione del piano editoriale: nell'indice che abbiamo sopra visto, accanto al titolo *Veianius* figurava il nome Gabrielli¹⁵ e poi quello del filologo Aristide Marigo, che evidentemente dovette poi per qualche ragione cadere. La risposta positiva del poeta, pur nell'impaccio operativo causato dagli stravolgimenti della guerra, non si fa comunque attendere:

Milano, 18 novembre 1942

Carissimo Valgimigli,

Le rispondo con ritardo perché ho dovuto cercare il testo del *Veianius*. Dopo la distruzione della Biblioteca dell'Università (bombe del 24 ottobre), è difficile trovare subito i libri che si desiderano. Io non ho i *Carmina*, e nemmeno si trovano in libreria. Comunque ora posso dirle che cercherò di accontentarla per la fine di dicembre; giorno più, giorno meno. Un affettuoso saluto dal suo

Quasimodo¹⁶.

Il testo tradotto del *Veianius* viene infine spedito a Valgimigli il 13 gennaio 1943.

Quella che si consuma non è tuttavia una vicenda legata semplicemente alla fortuna novecentesca dei *Carmina*: nella triangolazione Pascoli/Valgimigli/Quasimodo si allaccia un nodo che sfugge alla mera occasionalità, tocca questioni che attraversano la cultura militante e quella accademica coeve ed entra nel cuore del dibattito novecentesco sulla traducibilità della poesia, passando per la cruna dell'ago dell'*Estetica* crociana. In questo 'esame di coscienza' generazionale, per dirla con Niva Lorenzini, veniva attratto nel contempo il problema annoso del rapporto fra antico e moderno¹⁷, con nuove domande sul senso della

¹⁵ Evidentemente in un primo tempo Valgimigli aveva pensato di avvalersi della traduzione di Aldo e Alberto Gabrielli per *I poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano* curati da Adolfo Gandiglio.

¹⁶ Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Valgimigli-Corrispondenti. Edita da R. GREGGI, *Il filologo' Quasimodo...*, cit., p. 103.

¹⁷ «Si apriva così, nelle forme private di un esame di coscienza che coinvolgeva una generazione intera, delusa e turbata, un dibattito fra tradizione e cultura vivente, al cui centro il problema del tradurre si rivelava ben più che un fatto tecnico, un modo, anzi, di fare proprio l'inattuale, di significare il dissimile»: S. QUASIMODO, *Lirici greci*, Postfazione di N. LORENZINI (*Il dibattito degli anni Quaranta*), Milano 1985, p. 217; vd. M. BIONDI, «*Inseguiva una patria*». *Il poeta il filologo il filosofo*. Introduzione a *Lirici greci e lirici nuovi...*, cit., p. 28.

filologia¹⁸, mentre in parallelo una sorta di frenesia traduttoria esterofila dava corpo a ciò che Macrì definisce «la vocazione europea e il demone delle letterature straniere rese fraterne», caratteristici della stagione ermetica¹⁹. Proprio alla traduzione dal greco il filologo Valgimigli aveva affidato fin dal 1926, con la versione in prosa delle *Coefore* di Eschilo, la ‘riconquista’ di quella che egli definiva «realtà mobile, concreta e viva» delle opere antiche, contro «tutto il lambiccato l’inamidato il classicheggiante l’accademico, diciamo pure il perbenismo professorale delle traduzioni anche moderne»²⁰, avviando contemporaneamente una riflessione teorica che, a partire da *Poesia e traduzioni di poesia* del 1916²¹ e dall’introduzione del 1926 alla versione dell’*Iliade* di Vincenzo Monti, fino a *Del tradurre da poesia antica*, edito nel 1957, riafferma il carattere di autonoma opera d’arte della traduzione, da sottrarre a un’ingiustificata subordinazione all’originale²²: idea nella quale, per una certa ‘astu-

¹⁸ Fatta sprofondare, nel perimetro dei primi decenni del Novecento, soprattutto nella prospettiva delle traduzioni d’autore, in una zona di grigia inefficacia. Esempio la valutazione di Leone Traverso: «dai poeti originali si può attendere con maggior fiducia una resa di opere straniere che dai puri filologi: i quali di solito per l’eccessiva frequentazione se ne riducono a quella vista che rasenta la cecità, agghiacciata l’onda emotiva da cui soltanto potrebbero risorgere in un’altra lingua. [...] al filologo soccorrerà al più la memoria di altrui soluzioni, perplessa e inerte per la molteplicità stessa degli esempi [...] e non saprà mai (se mi si conceda l’immagine) emulare la grazia senza peso degli acrobati volteggiati in efimere costellazioni sotto il suo sopracciglio critico» (*Poeti traduttori*, «La Nazione», Firenze, 6 gennaio 1940; vd. L. MAIGRASSO, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze 2013, p. 17).

¹⁹ O. MACRÌ, *Storia del mio Machado*, in IDEM, *Studi ispanici*, I, *Poeti e Narratori*, a cura di L. DOLFI, Napoli 1996, pp. 195-196; più in generale A. DOLFI, *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea*, in *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, a cura di A. DOLFI, Roma, 2004, pp. 13-30; e EADEM, *Una generazione dalla vocazione europea (appunti informali per avviare il progetto di un libro che non c’è)*, in *Traduzione e poesia...*, cit., pp. 367-371.

²⁰ Così scrive a proposito di una sua versione dell’*Edipo re* commissionatagli nel 1939 per la messa in scena al teatro Olimpico di Vicenza: vd. P. ZOBOLI, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici da D’Annunzio a Pasolini*, Lecce 2004, p. 116 e *L’artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia. 1900-1975*, a cura di A. ALBANESE e F. NASI, Ravenna 2015, p. 197.

²¹ Pubblicato come prefazione alle *Ecloghe di Virgilio*, tradotte da S. Topi, Milano 1916, poi in M. VALGIMIGLI, *Del tradurre e altri scritti*, Milano-Napoli 1957, pp. 22-59.

²² «Il paragone è insensato. Nessuna traduzione può essere valutata guardando a quelle che siano o si reputino virtù del poeta originale; le quali sono di lui solo, il suo accento e il suo stile; né però sono trasferibili da poeta a poeta e di età in età»: M. VALGIMIGLI, *La «Iliade» del Monti*, in IDEM, *Del tradurre...*, cit., p. 61; vd. *L’artefice aggiunto...*, cit., p. 197.

zia della ragione' esercitata dalla letteratura, si attuava il lasciapassare teorico all'attività versoria che era implicito nell'estetica crociana, con la sponda supplementare, in Valgimigli, del pensiero di Gentile²³. In questo contesto la discussione sui modi del tradurre non può che toccare quella che Romagnoli definiva «una questione ardente»: è lecito il ricorso alla prosa per la resa dei testi in versi? La sua risposta era stata perentoria: «Riducete in prosa, e dov'è misura armonica avrete informi accozzo di materia; dov'è varietà palpitante, tumulto confuso. Avrete infranto lo scheletro di una creatura mirabile, per ottenere un ammasso amorfo di flaccidi muscoli»²⁴. Non la pensa così invece Valgimigli, il quale, affidando alla traduzione il compito di restituire quel «sentimento della totalità» del testo che chi traduce ha prima avvertito dentro di sé²⁵, azzera

²³ La pregiudiziale del filosofo era di fatto mitigata, nella sua stessa teoresi, dalla considerazione che esistono delle 'somialtanze' tra le opere d'arte, su cui si fonda «la possibilità relativa delle traduzioni; non in quanto riproduzioni (che sarebbe vano tentare) delle medesime espressioni originali, ma in quanto produzioni di espressioni somiglianti e più o meno prossime a quelle. La traduzione, che si dice buona, è un'approssimazione, che ha valore originale d'opera d'arte e può stare da sé»: B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano 1990 (1ª ed. 1902), pp. 86-94 (vd. *L'artefice aggiunto...*, cit., p. 39). Il rovesciamento dell'estetica crociana operato da Gentile, fin dall'articolo *Il torto e il diritto delle traduzioni* (1920) e poi con *La critica e il tradurre* (in *Filosofia dell'arte*, 1931), porta ad anettere legittimo statuto ermeneutico alla traduzione. Dopo l'esordio sotto l'egida di Croce, pur nella consapevolezza di «un'insolubilità della questione in termini semplicemente teorici», Valgimigli doveva trovare un appoggio speculativo proprio nel pensiero idealista gentiliano: A. NUTI, *Manara Valgimigli e Luciano Anceschi, le ragioni di un incontro*, in *Lirici greci e lirici nuovi...*, cit., pp. 123-24. Sui rapporti con Croce vd. CROCE-VALGIMIGLI, *Carteggio*, a cura di M. GIGANTE, Napoli 1976; si vedano anche le pagine dedicate a «Valgimigli tra Croce e Gentile» da P. ZOBOLI, *Sulle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960). Tra teoria e pratica*, «Aevum» 75, 3 (Settembre-Dicembre 2011), pp. 846-859.

²⁴ Affrontava il problema nella relazione *Della miglior maniera di tradurre gli autori greci e farne penetrare lo spirito nelle menti moderne*, presentata al IV Convegno dei Classicisti organizzato a Firenze dalla Società «Atene e Roma» dal 18 al 20 aprile 1911, e pubblicata con il nuovo titolo *La diffusione della cultura classica*, in E. ROMAGNOLI, *Vigilie italiane*, Milano 1917, pp. 65-140. Per il passo citato vd. *L'artefice aggiunto...*, cit., p. 62.

²⁵ «Chi traduce deve aver già ricevuto dentro di sé il sentimento della totalità di ciò che traduce, deve già averne colto quello che in corrispondenza della propria interpretazione e della propria sensibilità è il nucleo centrale, deve aver messa, dirò così, in fuoco la propria anima per modo che le singole immagini vi si riflettano convergendo l'una su l'altra, illuminandosi l'una con l'altra, e non disperdendosi e frastagliandosi in altrettanti frammenti isolati fuor della linea di visione»: M. VALGIMIGLI, *Poesia e traduzione di poesia* (1916), ristampato in IDEM, *Del tradurre e altri scritti*, Milano-Napoli 1957, p. 28.

la distinzione fra traduzione letterale e traduzione libera, e opera un ulteriore salto speculativo: sulla base del concetto aristotelico della poesia come mimesi, che fa del poeta un creatore di miti non di versi, ritiene il tradurre o meno la poesia in prosa un «problema che teoricamente nemmeno si può porre per la riconosciuta indifferenza di prosa o verso al valore della mimesi»²⁶. Fino a considerare il ritmo una componente interna che poco ha a che fare con il calco tecnico del metro: «Ciò che importa è obbedire sempre ciascuno al proprio buon demone musico e seguire sua legge»²⁷. Proprio su questo crinale, che separa diversi intellettuali del tempo²⁸, Valgimigli realizza l'affinità elettiva con Quasimodo, il quale,

²⁶ «Disse dunque Aristotele che il poeta è poeta di miti e non di versi, che si è poeti per la mimesi e non per il metro; e che se uno si mette a comporre in versi, poniamo, certe sue ricerche di scienza naturale, non perché scriva in versi egli sarà poeta»; e ancora: «Tradurre in prosa, tradurre in verso, è distinzione insensata ormai da quando il modernissimo Aristotele, duemilatrecento anni fa, disse che non per il verso si è poeti ma per la mimesi: la quale, comunque si intenda, e non sarà il caso ora di disputarne qui, è pur sempre cosa tutta interna e spirituale e non esterna e meccanica da foggiarne leggi meccaniche di pratico uso» (M. VALGIMIGLI, *Poesia e traduzione di poesia*, in IDEM, *Del tradurre...*, cit., pp. 51, 8).

²⁷ M. VALGIMIGLI, *Poesia e traduzione di poesia*, in IDEM, *Del tradurre...*, cit. p. 59. Su tutta la problematica, vd. G. PISANI, *Seguire sua legge: Valgimigli e l'arte del tradurre*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti». Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti 128 (2015-2016), pp. 325-343.

²⁸ Basti il rinvio alle formulazioni di Mario Praz, il quale individua nella traduzione in versi una «ragione estetica, intima, e non ragione pratica, dettata da criteri estrinseci di mimetismo», giacché «l'essenziale di una poesia è il ritmo», e aggiunge il rimando alla notazione di de Lollis che «tradurre in prosa è quasi un contentarsi dell'*idea*»: M. PRAZ, *Introduzione a Poeti inglesi dell'Ottocento*, Firenze 1925, pp. 7-8 (vd. *L'artefice aggiunto...*, cit., pp. 76-80, in part., per il brano citato, p. 77). E dall'ottica di un poeta-traduttore di area ermetica come Dal Fabbro, che accompagna le esperienze versorie della terza generazione dei Luzi, Bigongiari, Parronchi, si leggano le considerazioni affidate alle colonne di «Campo di Marte», nei *Paragrafi sul tradurre* (ripresi nella prima edizione della sua raccolta di traduzioni poetiche *La sera armoniosa*, Milano 1944), dove al paragrafo 16 troviamo: «Traduzioni in prosa di poesie, non esistono; escluso l'inganno di una disposizione grafica che imiti la prosa, non curando di separare gli elementi ritmici e strofici del discorso. Allo stesso modo un canto lo si può mal cantare: parlarlo no» («Campo di Marte» anno I, n. 6, 15 ottobre 1938: lo si può leggere nel Fondo on line Beniamino Dal Fabbro della Biblioteca di Belluno: <http://collezioni.comune.belluno.it/greenstone/cgi-bin/library.cgi?site=localhost&a=p&p=about&c=beniamin&l=it&w=utf-8>. Sulla sua teoria traduttiva, vd. L. MAIGRASSO, *Capitoli autobiografici...*, cit., pp. 49-68, e *L'artefice aggiunto...*, cit., p. 137-41); fino alle riflessioni di Diego Valeri, che pure era stato coinvolto da Valgimigli nell'operazione di traduzione in prosa del Pascoli latino e che nella lezione di apertura dell'anno accademico 1956-57, all'Università di Padova, giunge a negare la legittimità della

da parte sua, facendo leva su una poetica del tradurre che scalza «l'approssimazione laterale linguistica» prodotta dalla filologia e un'esterna «esattezza di numeri», punta alla conquista dell'equilibrismo, cioè, fuori dalla gabbia delle «equivalenze metriche», al raggiungimento della stessa «situazione di canto» del poeta tradotto, della «cadenza interna» dei suoi versi. Un'attitudine, espressa nel *Chiarimento alle versioni dei lirici greci*²⁹, di cui Valgimigli riconosce la carica innovatrice, così rispondente a una moderna intelligenza dell'antico. La sintonia viaggia su quel «singolare parallelismo di date»³⁰ che vede entrambi tra il 1933 e il 1942 alle prese coi lirici greci e accomunati da una identica tensione verso la purezza e l'essenzialità rivelatoria della parola³¹. Per questa ricerca, che

resa prosastica della poesia: «l'esercizio del tradurre poesia è, alla fine, un esercizio di poesia; [...] la buona traduzione ha da essere, come dicono i Tedeschi, una Nachdichtung: una ri-poesia, o trans-poesia» (*L'artefice aggiunto...*, cit., p. 180). Diversamente, sulla posizione di Valgimigli poteva piuttosto pesare quanto Croce affidava all'intervento *Il giudizio della poesia su traduzioni*, «La Critica» 39 (1941), p. 380: «Mi ha sempre alquanto disorientato e, dirò pure, sbalordito il giudizio del Goethe che il veramente poetico di una poesia si colga solo quando si vede quel che di essa resta ridotta che sia in prosa (in *Dichtung und Wahrheit*, lib. XI); ma debbo riconoscere che in esso c'è, per lo meno, questo di vero che la potenza dinamica dell'ispirazione originale, la linea del suo ritmo interiore, persiste e si fa sentire pur attraverso una riduzione o una traduzione in prosa» (vd. *L'artefice aggiunto...*, cit., pp. 42-43).

²⁹ S. QUASIMODO, *Chiarimento alle traduzioni*, premesso ai *Lirici greci*, in *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. FINZI, prefazione di C. BO, Milano 1980⁵, pp. 297-298, col titolo *Sulla versione dei «Lirici greci»* [1939], in *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano 1960.

³⁰ M.V. GHEZZO, *Manara Valgimigli 1876-1965. Studi e ricordi*, Milazzo 1977, p. 71.

³¹ Che Valgimigli metteva al centro dell'esperienza traduttiva: «La parola scritta. Questa è l'unica realtà che a noi si apre e si distende nella pagina e che noi possiamo con relativa certezza e concretezza storica conoscere e riconoscere. La parola immagine, la parola espressione, la parola sentimento. E dunque solamente questa nei suoi modi e toni possiamo tentare di riprodurre, ricercandola e seguitandola nelle vicende della tradizione, e poi rivivendola dentro di noi e riplasmandola ognuno di noi nella lingua nostra e nel nostro tempo, rompendo e disfaccendo ogni diaframma letterario-retorico, e con misure e ritmi quali il sentimento e la natura ci suggeriscono. [...] Dico la parola viva del testo poetico, non la parola morta del lessico; la parola viva e rattivata, e ogni volta nuova e rinnovata, la quale è solo di quel punto e in quel punto e momento e sentimento» (M. VALGIMIGLI, *Del tradurre da poesia antica*, in *Del tradurre e altri scritti...*, cit., pp. 6-7); su questa contemporaneità pone l'accento G. BENEDETTO, *Tradurre da poesia classica in frammenti*, in *Lirici greci e lirici nuovi...*, cit., pp. 52, 77-80. L'attenzione quasimodiana alla nudità antiaulica della parola fu riconosciuta nella sua funzione storica da Pontani: «La versione del Quasimodo, apparsa nel 1940, rivoluzionaria e rivelatrice, resta storicamente e qualitativamente importante. Fece giustizia della magniloquenza classicistica, delle cincischiate decaden-

innerva in un processo osmotico l'esperienza di Quasimodo traduttore e quella di poeta³², Valgimigli ebbe, sia nel carteggio privato che in interventi ufficiali, parole di apprezzamento decise, con cui definiva un sistema valoriale centrato sulle qualità estetiche, e morali, del «pudore»³³, della «tendenza al silenzio», della «limpidezza liquida»³⁴. In tale rivendicazione del peso della giacitura asciutta della parola, della sua capacità di irradiazione di senso (la cifra semica della 'luce' è una costante del lessico critico valgimigliano), si gioca, come abbiamo detto,

tistiche, delle piattezze scolastiche [...] e riuscì a tendere il linguaggio, liberato da rimbombi e rinverginato nella cadenza del verso e del fraseggio, verso l'essenzialità degli originali» (F. M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969, p. VIII).

³² Dinamica rivendicata da Quasimodo («traducendo i greci o i latini io non potevo dar loro che la mia sintassi, il mio linguaggio, la mia chiarezza infine. [...] Dalla mia prima poesia a quella più recente non c'è che una maturazione verso la concretezza del linguaggio: il passaggio fra i greci e i latini è stata una conferma della mia possibile verità nel rappresentare il mondo»: *Una poetica. 1950*, in S. QUASIMODO, *Poesie e Discorsi sulla poesia...*, cit., p. 279), e che, fin dall'apparire delle traduzioni dei Lirici nei primi anni Quaranta, suscita, com'è noto, le riserve dei lettori più titolati (Anceschi, Traverso, Ravegnani, Vigorelli etc.): «fu unanime il riconoscimento che Quasimodo aveva tradotto i greci a sua immagine e somiglianza» (M. TONDO, *Salvatore Quasimodo*, Milano 1970, p. 58; vd. pure G. BENEDETTO, *Tradurre da poesia classica...*, cit., pp. 35-37). Un contributo recente sulla poetica della traduzione dei testi antichi è in E. TATASCIORE, *Eternità dei mortali. Note sui «Lirici greci» di Quasimodo*, «Per leggere» 14, 26 (2014), pp. 157-169.

³³ Come dichiarava in una lettera da Padova, del 4 marzo 1940, a sostegno della traduzione quasimodiana di Saffo, da inquadrare nella polemica intercorsa tra il poeta e Leone Traverso in merito alla resa di ὄρα al v. 3 del fr.94 Diehl: «Che poi sia il tono che conta, questo è ovvio e lo sanno tutti. Pochi sanno che c'è una cosa, traducendo, da rispettare e venerare massimamente, ed è il pudore: quel pudore che fa parlare a voce bassa, che non gonfia le parole, che ne fa scegliere alcune e scartare altre; come quando si è ragazzi e si parla per la prima volta con una donna che si ama. Ora Lei, caro Quasimodo, cioè il suo tradurre, ha questo dono, mi pare, il pudore. E invece a questo siamo ridotti, a sentire lodare ogni giorno le traduzioni di quel goffo e bolso e gonfio e tronfio e veramente spudorato traduttore che è Ettore Bignone!» (R. GREGGI, *Il filologo' Quasimodo...*, cit., p. 97).

³⁴ M. VALGIMIGLI, *Pascoli*, Firenze 1956, pp. 34-35: «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? [...] Un'analisi metrica, per se stessa, ci dice poco. Questo però ce lo dice: una tendenza al silenzio, a un poetare come smorzato e velato». E ancora dalle testimonianze del carteggio, con riferimento proprio al dono dei *Lirici greci* appena stampati: «Caro Quasimodo, / Ho avuto il libro. Grazie. Certi versi mi hanno ridato la consolazione di un nuovo cantare. Sopra tutto, come già Le scrissi, c'è quel pudore schietto, quel pudore senza inganni, quella limpidezza liquida, che erano e sono qualità insolite e ignote» (da Padova, il 6 giugno 1940: R. GREGGI, *Il filologo' Quasimodo...*, cit., p. 100).

una partita più ampia, intesa a contrastare una metodica traduttiva che si incarica piuttosto di restituire, con un malinteso senso mimetico, la struttura formale del ritmo. Ma conta di più al nostro scopo osservare come un diretto capo d'accusa sia rivolto proprio all'isometrismo di Pascoli, al suo sogno, antistorico per Valgimigli, di resuscitare la voce poetica dell'antico con un suono «cui il nostro orecchio repugna. Repugna perché quel suono non gli si addice. Non gli si addice perché non lo sente. Di questa metrica antica, di piedi, di gruppi di piedi, di còla, di versi, noi più che una figurazione esterna non abbiamo, più che una nomenclatura non conosciamo: il loro intimo suono, il loro intimo senso, il loro valore musicale, ci sfuggono del tutto» (sono parole quasi stizzate, di fronte alla traduzione della famosa Ode della gelosia di Saffo presente in *Lyra romana*, fr. 31V)³⁵. Nel vivo di quella «crisi metrica scoppiata improvvisamente – come ci ricorda Contini – con le barbare carducciane»³⁶, appare risoluto il misconoscimento culturale di una scelta come quella pascoliana che, pur nella sua sconcertante inattualità, lungi dall'aggrapparsi a quella che Valgimigli considera una «letteralità assoluta»³⁷, tenta, in linea con la sua poetica, una sorta di operazione medianica, che rientra a pieno titolo nelle prerogative del poeta-fanciullino. Tornano a proposito in questo senso le affermazioni della prolusione all'insegnamento di grammatica greca e latina all'Università di Pisa, tenuta il 19 novembre 1903 e pubblicata con il titolo *La mia scuola di grammatica*, dove, in un programma didattico che ha la qualità e gli obiettivi di un manifesto letterario, Pascoli mette al centro proprio la funzione «misteriosamente riattualizzante», come la definisce Garboli³⁸, dell'esperienza traduttiva, e, distinguendo tra interpretazione («l'opera di chi si contenta di esprimere le proposizioni soltanto») e traduzione («l'opera di chi vuol rendere il pensiero e l'intenzione dello scrittore»), espone il suo programma:

³⁵ M. VALGIMIGLI, *Del tradurre da poesia antica*, in IDEM, *Del tradurre...*, cit., pp. 12-13.

³⁶ G. CONTINI, *Di un modo di tradurre*, in IDEM, *Esercizi di letteratura*, Torino 1974, p. 372, dove si sottolineano «i corollari tutt'altro che aneddotici o laterali nell'arte del tradurre. E, in primo luogo, la rottura del canone o luogo comune del medio gusto umanistico ottocentesco, l'equivalenza di forma chiusa nostrana a forma chiusa straniera».

³⁷ M. VALGIMIGLI, *Pascoli e la poesia classica* [1937], in *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze 1943, p. 133, poi in IDEM, *Pascoli...*, cit., p. 103.

³⁸ G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, I-II a cura di G. GARBOLI, Milano 2002, II, p. 1376, da dove cito la prolusione, apparsa in G. PASCOLI, *Pensieri e discorsi*, Bologna 1907, p. 261.

Noi tradurremo. Noi eserciteremo lo scambio d'idee e d'immagini tra i due mirabili linguaggi classici, che hanno dopo morte affinato la loro vita servendo al mero pensiero, e il nostro che è ancora anima e corpo, e si travaglia nella mutabile esistenza. [...] all'interpretazione, nella scuola, deve tener dietro la traduzione: ossia il morto scrittore di cui è morta la gente e la lingua, deve venire innanzi e dire nella nostra lingua nuova, dire esso, non io o voi, il suo pensiero che già espresse nella sua lingua antica [...] Saranno essi ben altro nelle nostre, di quel che nelle loro pagine: oh! sì, morti spesso o sempre, invece che vivi; ombre e non corpi; ma le ombre assomigliano ai corpi perfettamente; le ombre come degli eroi così dei poeti conservano nell'Elisio gli stessi gusti che avevano in terra. Se vogliamo evocarli nella nostra lingua, essi, quando obbediscano, vogliono essere e parere quel che furono [...]. Ognuno faccia indovinare, se non sentire, le predilezioni che ebbe da vivo, quanto a lingua e a stile e a numero e a ritmo³⁹.

E ciò pur nella consapevolezza che «chi traduce in versi, specialmente neoclassici, per chiamarli in qualche modo, fa sempre un po' di sacrificio, quando non fa, a dirittura, un olocausto di chiarezza, di eleganza e di

³⁹ G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte...cit.*, II, pp. 1384-1387. Questo processo di 'evocazione' nel quale Pascoli identifica l'opera del tradurre innesta un campo metaforico peculiare che restituisce il bisogno di un'aderenza totalizzante e non distorsiva a tutti gli aspetti del testo, tanto da respingere l'idea del filologo Wilamowitz della traduzione come metempsicosi che legittimerebbe lo scollamento tra contenuto e forma, giacché «mutando corpo, si muta anche l'anima»: «Si tratta, dunque non di conservare all'antico la sua anima in un corpo nuovo, ma di deformargliela meno che sia possibile; si tratta di scegliere per l'antico la veste nuova, che meno lo faccia parere diverso e anche ridicolo e goffo. Dobbiamo, insomma, osservare, traducendo, la stessa proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro col di fuori» (*ibid.*, p. 1384). La traduzione si situa sullo stesso orizzonte estetico della poesia, veicola lo stesso bisogno di vivificazione dell'antico: un nesso evidente in alcuni appunti che si leggono nella cassetta G. 74. 1. 5, 13 dell'Archivio Pascoli: «Altro è volgarizzare per la gente – opera per lo più vana – altro è fare questa transustanziazione del pensiero alla quale appartiene pure il comporre in lingue morte»; mentre a G. 74. 1. 5, 14, l'annotazione, che avrà sviluppo proprio ne *La mia scuola di grammatica*, contiene una più diretta indicazione tecnica sulle metodiche traduttive, esprimendo la linea preferenziale per la resa in versi della poesia: «Corso Poesia in prosa? No. Si traduce per gli ignoranti? Veramente no. E allora?». Sulle scelte traduttive del poeta romagnolo vd. P. GIANNINI, *Le traduzioni 'metriche' di Giovanni Pascoli*, in *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci. Atti del Convegno internazionale*, Lecce, 2-4 ottobre 2008, a cura di A. CARROZZINI, Galatina 2010, pp. 379-396.

facilità»⁴⁰. A tale «olocausto di chiarezza» Valgimigli, riscattando alcuni orientamenti carducciani, non intende invece aderire:

E come assoggettarsi a certi cilizi e supplizi, a certe reti e catene, dove parole e frasi si torcono sotto il peso, si sforzano in posizioni che non sono le loro, smarriscono il naturale ordine e i naturali contatti? Ben altra è la fatica che richiede la poesia [...] lo stesso Carducci, traducendo Orazio, lasciò i versi oraziani da lui adoprati nelle poesie originali, e il suo Orazio tradusse in prosa⁴¹.

Su questa strada antipascoliana Valgimigli incrocia ancora una volta Quasimodo⁴², se è vero che l'ombra del giudizio negativo su Foscolo tra-

⁴⁰ G. PASCOLI, *Prose disperse*, a cura di G. CAPECCHI, Lanciano 2004, p. 230.

⁴¹ M. VALGIMIGLI, *Traduttori vecchi e nuovi e l'esametro pascoliano*, «Rassegna d'Italia» 1 (11 novembre 1946), p. 23; poi col titolo *Traduttori vecchi e nuovi*, in IDEM, *Pascoli...*, cit., p. 34, e in IDEM, *Uomini e scrittori del mio tempo...*, cit., p. 208.

⁴² Proprio recensendo le traduzioni omeriche del volume S. QUASIMODO, *Dall'Odissea*, Milano 1945, Valgimigli assumeva le soluzioni del poeta come moderna via d'uscita rispetto alla tecnica pascoliana; la recensione, presentata al «Corriere» e rifiutata perché troppo specialistica, fu poi rifiuta nell'articolo *Traduttori vecchi e nuovi*, sopra citato. Della questione parla con lo stesso Quasimodo in una lettera del 4 marzo 1946: «al *Corriere* quell'articolo sembrò troppo tecnico per quella sua umile quinta o sesta colonna, e non fu stampato. In verità io vi discorrevo specialmente dell'esametro, e con una polemica assai vivace contro l'esametro pascoliano, romagnoliano e in genere contro la cadenza dattilica, e lo sproposito di quella interpretazione meccanica e tedesca dei metri classici. Lodavo quindi, come una liberazione, i versi suoi. Non so se l'articolo lo ripubblicherò così: avendo intenzione di ragionarli più distesamente». Quasimodo da parte sua reagiva alla successiva uscita dell'articolo sulla «Rassegna» con queste parole: «Caro Valgimigli, leggo il Suo bellissimo saggio pubblicato sulla *Rassegna* del Flora. So che questo scritto ha suscitato una grande risonanza nell'ambiente culturale italiano. E questo era da prevedersi, perché dopo tutte le polemiche degli ultimi anni sul 'modo' di tradurre i classici, la Sua voce autorevole (Lei sa di quale stima è circondato) segna il punto sulla irrequieta questione» (la vicenda è ricostruita da R. GREGGI, *Il filologo Quasimodo...*, cit., pp. 107, 109). D'altronde la resistenza verso modalità traduttive di stampo 'neoclassico' era stata vigorosamente attivata in ambiente ermetico, a partire da Ungaretti, con la rivendicazione degli strumenti formali propri della tradizione italiana, che si affidavano all'endecasillabo (si veda G. UNGARETTI, *Difesa dell'endecasillabo* [1927], in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano 1974, pp. 154-169). Così Anceschi: «A parte, però, le ovvie considerazioni intorno al carattere approssimativo delle equivalenze ritmiche [...] il tradurre vuol dire anche trasportare da una unità metrica ad altra e nuova unità: il metro poetico naturale ed originario della nostra lingua è l'endecasillabo, preso nella massima libertà del suo uso [...] tradurre consiste, infine, nel rendere il poeta antico nell'unità metrica tipica della nuova lingua, in una dizione poetica contemporanea (che non vuol mai dire

duttore di Saffo, espresso in una lettera a Maria Cumani, si allunga anche sulla traduzione di Pascoli a causa proprio del suo ideale di resa metricistica⁴³.

La versione di *Veianius*, il poemetto di matrice oraziana che Pascoli aveva dedicato all'anziano gladiatore in fuga dalla città e dagli incubi del sangue versato nella lotta, viene inviata il 13 gennaio 1943, insieme a una lettera in cui il poeta siciliano riferisce di certe asperità del lavoro:

Ecco la traduzione del *Veianius*. Spero di averla accontentata. Le difficoltà del testo erano soprattutto di natura stilistica, e per superarle ho dovuto spesso legare i diversi movimenti del discorso pascoliano. Mi scriva qualcosa⁴⁴.

È l'indicazione di un corpo a corpo con gli esametri pascoliani che agli occhi di Valgimigli risulta chiuso in pareggio:

Caro Quasimodo, Grazie. Grazie moltissime e cordialissime. Molto bene: con quelle sue parole che danno luce. Uno di questi giorni rivedrò più minutamente in rapporto col testo: e mi permetterò di richiamare la Sua attenzione su alcuni punti⁴⁵.

Le carte della traduzione conservate nel Centro manoscritti di Pavia⁴⁶ hanno levigato le tracce del laboratorio quasimodiano; se pure la resa di

«volgare»): L. ANCeschi, *Introduzione a 'Lirici greci' tradotti da Salvatore Quasimodo*, Edizioni di Corrente, Milano, 1940, pp. 9-28 (qui pp. 23-28).

⁴³ La lettera, del 10 luglio 1937, si legge in S. QUASIMODO, *Lettere d'amore a Maria Cumani (1936-1959)*, prefazione di D. LAJOLO, Milano 1973, p. 79: «Stanotte sono stato con Saffo...e quel che di greco c'è nel mio sangue si è svegliato. Forse sono riuscito (ma ancora non sono contento) a ritrovare la voce del poeta: in qualche punto certamente. Ma, se ti capita, confronta la traduzione tentata da Foscolo della stessa ode, e vedrai subito quanto il melodramma abbia reso ridicola quella purissima poesia. E quella di Pascoli? Ma non è superbia la mia»; il giudizio limitativo nei confronti della traduzione foscoliana anche in una lettera a Barna Occhini del 27 giugno 1939: B. OCCHINI – S. QUASIMODO, *Carteggio 1939*, in B. OCCHINI – G. PAPINI, *Carteggio 1932-1956*, Roma 2002, p. 243.

⁴⁴ In R. GREGGI, *Il 'filologo' Quasimodo...*, cit., p. 104.

⁴⁵ In R. GREGGI, *Il 'filologo' Quasimodo...*, cit., p. 105.

⁴⁶ I tre fogli dattiloscritti della traduzione si trovano nel Fondo manoscritti dell'Università di Pavia: vd. *Salvatore Quasimodo e gli autori classici. Catalogo delle traduzioni di scrittori greci e latini conservate nel fondo manoscritti*, a cura di I. RIZZINI, p. 330, dove però se ne fraintende la natura di versione del poemetto pascoliano e si parla erroneamente di una prosa nata da uno spunto oraziano. La rettifica è già in R. GREGGI, *Il 'filologo' Quasimodo...*, cit., p. 105.

Veianius non abbia comportato la vertiginosa macerazione richiesta dall'attività creativa («Arrivo a scrivere la stessa pagina venti, trenta volte, poi la ricopio a macchina»)⁴⁷, la presenza di materiali autografi, testimoni di abbozzi, avrebbe consentito di entrare in quel processo di approssimazione alla poesia latina del grande romagnolo più di quanto non possa fare la sola stesura dattiloscritta superstite. La quale tuttavia documenta una fase che non coincide interamente con quella a stampa nell'edizione valgimigliana dei *Carmina*⁴⁸: nello scarto tra i due testi non è escluso che si possa riconoscere l'esito della revisione realizzata da Valgimigli, cui si fa cenno nella lettera sopra citata⁴⁹. Troviamo innanzitutto delle

⁴⁷ Così in una dichiarazione del poeta nell'articolo *Il tavolo di lavoro di Quasimodo*, su «Il Giorno» del 25 luglio 1962 (vd. M. BIGNAMINI, *Momenti del linguaggio poetico di Salvatore Quasimodo*, in *Fra le carte di Quasimodo: poesie, traduzioni, saggi, lettere*, a cura di M. BIGNAMINI – A. DE ALBERTI, Pavia 2004, p. 347).

⁴⁸ Sono pochissimi e di scarso rilievo gli interventi a mano sul dattiloscritto, frutto evidentemente di una rilettura: nella indicazione del luogo «I 1 4» di Orazio, posto in epigrafe, vengono inserite le virgole; a v. 36 «Forse» viene corretto in «O forse», con ritocco della maiuscola in minuscola; ai versi 39-40, la battuta derisoria del personaggio Cervio iscritta tra virgolette alte vede la correzione in caporali, per uniformità con il testo latino; a v. 48 «lungo» viene cancellato e sostituito in interlinea con «profondo»; le virgolette alte di «Veianio» ai vv. 93-94 sono corrette in caporali.

⁴⁹ Vd. *supra*, p. 381. Lavoro che coinvolge anche Mocchino: «Carissimo Valgimigli, ho ricevuto la traduzione di Quasimodo. Te la rimando a giorni, con le mie osservazioni, se sarà necessario, in aggiunta alle tue» (lettera di Mocchino a Valgimigli, da Roma, il 27 gennaio 1943: Bibl. Classense, Fondo Valgimigli-Corrispondenti). L'opera di controllo delle traduzioni è accennata in maniera più formale nell'Avvertenza all'edizione («S'intende che la responsabilità della interpretazione è, singolarmente, dell'interprete; ma è anche complessivamente, di chi cura la edizione. Del resto, con un po' di reciproca volontà, e sopra tutto con molta e arrendevole modestia da parte di ognuno, l'accordo fu sempre facilmente raggiunto») ma emerge in tutto il suo peso nella corrispondenza privata: si vedano oltre alle lettere a Maria citate alla nota 12, una lettera da Castelrotto del 12 luglio 1950 a Francesca Morabito, dove è plateale l'insofferenza e la disapprovazione verso le scelte di alcuni traduttori: «Son qui tra bozze Carducci (l'epistolario lo curo io già dal vol. XII, e ora sto rivedendo il XIII, e Le assicuro che non è cosa semplice) e bozze Pascoli (e qui c'è da impazzire con certi traduttori somari o almeno di pessimo gusto che si ostinano nelle loro somaraggini) e non ho pace» (M. VALGIMIGLI, *Lettere a Francesca*, Milano 1972, p. 115); ma anche nello scambio con Alberto Mondadori, è spesso in primo piano il problema delle traduzioni: in una lettera da Padova, 20 ottobre 1945, per dirimere questioni di percentuale sulle vendite sopravvenute con Maria Pascoli, Valgimigli ribadiva l'enorme impegno richiesto dalla loro revisione: «Caro sig. Alberto, [...] vorrei suggerirLe in aggiunta qualche argomento [...]. La differenza che c'è, per esempio, tra curare un testo di Fogazzaro, dove tutto è piano [...] e il testo del Pascoli dove tutto, al contrario, è irto di ferri spinati e insomma di difficoltà e oscurità di ogni genere. Questo, senza le traduzioni e

microvarianti legate a una più precisa resa di singoli termini (v. 31 «vertice collis» reso con «poggio» al posto del precedente «sentiero»; v. 32 «lato orbe» tradotto con «in largo giro», che sostituisce «tutt'attorno»; v. 33 «nugas» riportato correttamente al valore contestuale di «fantasie» non di «sciocchezze», come si legge invece sul dattiloscritto); poi qualche ritocco stilistico tendente a riequilibrare la simmetria delle strutture morfologiche (v. 47 «venas et lumina...occupat» | «invase le sue vene e gli chiuse gli occhi» ha come esito finale «gl'invase le vene e gli chiuse gli occhi»; v. 99 la *iunctura* di provenienza virgiliana⁵⁰ «agricolis tanquam formicis semita fervet» passa da «ogni sentiero [...] brulica di contadini come le formiche» alla formula «ogni sentiero [...] brulica di contadini come di formiche» che pone tutto sotto la gerarchia di «fervet», più che considerare «formicis» termine di paragone di «agricolis»), e ancora qualche modifica di cui non si coglie appieno la *ratio*: è il caso di «immemsum...murmur» di v. 48 che nel dattiloscritto era stato reso con «lungo» e modificato, con un intervento manoscritto interlineare, in «profondo», probabilmente per evitare la ripetizione di «lungo» del v. 44 (per «longo [...] cantu»): la redazione a stampa mantiene inspiegabilmente «lungo»; un rifacimento più articolato investe invece i seguenti luoghi:

1) vv. 38-39 «Excipit en lippum de saepe repente cachinnus / risoris Cervi...», che nel dattiloscritto suona: «Ad un tratto dietro la siepe, la risata del beffardo Cervo [*sic*] sorprende il vecchio»; nella stampa: «Ad un tratto, dietro la siepe, una risata sorprende quel lippo: è Cervio beffardo». La prima soluzione è viziata dalla resa generica di *lippus* con «vecchio», che trascura un tratto caratterizzante della stessa condizione di Orazio, affetto da *lippitudo*; sul piano strutturale stempera inoltre l'accorta costruzione dell'improvviso ingresso in scena di Cervio, preparato con effetto di *suspense* dal verbo in *incipit*, dall'interiezione *en* e dallo strategico *enjambement* che fa irrompere nel racconto prima la sghignazzata e poi il personaggio. La soluzione che leggiamo a stampa riproduce meglio l'intento espressivo dando rilevanza coi due punti all'agnizione di Cervio, il vicino che sorride alle fatiche di Orazio improvvisatosi agricoltore.

senza chiose e chiarimenti, non si venderebbe affatto. [...] le traduzioni, meno pochissime, ho dovuto aggiustarle o rifarle addirittura) (Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Alberto Mondadori, fasc. Manara Valgimigli).

⁵⁰ *Aen.* 4, 407 «opere omnis semita fervet».

2) vv. 51 «aut qualem efficiunt examina densa canorem»: la traduzione piuttosto piattamente esplicativa che troviamo sul dattiloscritto «o come forte frusciare che nasce da fitti sciami», pur dotata di una sua allitterante carica fonica, fa perno su un verbo come 'frusciare' improprio se connesso con *examen*; la stesura a stampa va verso un più consono «o come ronzare di fitti sciami».

3) vv. 58-60 «[...] tardis Veianius errat / luminibus circumspiciens et milia cernit / multa in se demens oculorum fixa [...]»: la traduzione dattiloscritta «si avanza vacillando e volge intorno lo sguardo assopito, sente migliaia di occhi che lo fissano» guadagna nel testo edito una maggiore aderenza al progressivo innalzamento della tensione drammatica di cui è perno il «demens» che era stato trascurato: «si avanza vacillando, lentamente volge intorno lo sguardo e, come folle, sente migliaia di occhi che lo fissano».

4) vv. 94-95 «Heus ita dudum / stertendo toto pervincis rure cicadas», reso nella versione dattiloscritta come «Ehi! Poco fa col tuo russare che s'udiva per tutta la campagna, riuscivi a vincere le cicale», nella stampa con «Ehi! È un pezzo che col tuo russare vinci le cicale per tutta la campagna», dove, oltre alla resa dell'avverbio *dudum* con un più appropriato senso durativo, vediamo la ricollocazione di «toto orbe» nell'alveo di «pervincis», come suggerisce la *Wortstellung*.

La mappa limitata delle modifiche intervenute per la versione a stampa, tutto sommato di lieve peso rifondativo, mostra che Valgimigli dovette sentire il testo realizzato da Quasimodo in linea con gli orientamenti che avrebbero dovuto guidare il lavoro: nelle indicazioni diramate ai collaboratori su «modi e toni» del tradurre, l'aggettivo chiave che ricorre è «modesto» (si parla di «traduzioni fedeli e modeste», «prosa pacata e modesta»): un aggettivo che esprime la sua idea di comunicazione discreta, senza eccessi (si ricordi il gusto professato nello scambio con Marino Moretti, da intendere come dichiarazione di poetica: «anche questa devozione alle cartolinette oneste e modeste ci accomuna»⁵¹); ed è la qualità da lui riconosciuta, con prospettiva un po' oleografica, alla

⁵¹ M. MORETTI – M. VALGIMIGLI, *Cartolinette oneste e modeste. Corrispondenza (1935-1965)*, a cura di R. GREGGI e S. SANTUCCI, Bologna 2000, p. 264 e vd. p. 8, per le considerazioni, in merito, di Renzo Cremante.

cultura romagnola: «la Romagna più vera è quella dell'antiretorica, dell'antioratoria, dell'antieloquenza», fino a farne il connotato fondamentale della 'gentilezza' di Renato Serra, parlando di «classicità perfetta [...] la quale è un abito di eleganza e di gentilezza e nasce dalla modestia degli uomini bennati, quando aggiungono il più felice effetto col moto più lieve»⁵²; modestia che rientra nella stessa orbita categoriale del «pudore», che gli abbiamo visto annettere alla vena traduttiva quasimodiana.

E in effetti la prosa quasimodiana costeggia con passo discreto lo sviluppo del poemetto, restituendone in maniera lineare l'andamento narrativo, senza incagliarsi nelle sue inarcature, e rendendo nel complesso un buon servizio alla sua comprensione. Nello scontro con le dichiarate «difficoltà stilistiche» del latino pascoliano dovette entrare in gioco, complice anche l'esigenza di chiudere presto il lavoro, un'intermediazione suggerita dallo stesso Valgimigli a un Quasimodo pronto a mettersi all'opera: «Se bisognasse di qualche chiarimento bibliografico me lo dica: ma in ogni modo le bastano traduz. e commento Gabrielli-Gandiglio, nel volumetto "I poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano tradotti da Ad. Gandiglio"»⁵³. Il libretto segnalato, che dopo l'edizione del 1920 era stato accresciuto nel 1931 di nuove traduzioni e materiali pascoliani, presentava *Veianius* nella resa in endecasillabi di Aldo e Alberto Gabrielli, allievi di Gandiglio al liceo di Fano e poi dello stesso Valgimigli al liceo di Massa. Il confronto con il testo quasimodiano evidenzia senza alcun dubbio che il poeta dovette far entrare nel suo laboratorio traduttivo la versione dei Gabrielli, prendendola a modello di soluzioni espressive, stilemi, opzioni strutturali; mutuando però nel contempo anche alcune scorciatoie, responsabili di un atteggiamento un po' elusivo di fronte alla complessità dell'universo pascoliano. A esemplificare l'entità e la qualità dei rapporti si veda la tabella sinottica di seguito riportata:

⁵² M. VALGIMIGLI, *Gentilezza di Renato Serra*, in IDEM, *Uomini e scrittori del mio tempo...*, cit., p. 304.

⁵³ La lettera del 21 novembre 1942 è pubblicata da R. GREGGI, *Il filologo' Quasimodo...*, cit., p. 103.

	Gabrielli	Quasimodo
vv.1-2 penates / [...] visit	ammira / i Penati Veianio	Veianio guarda i Penati ⁵⁴
v.3-4 mundamque domum miratur ut omnis / splendeat assiduo purgata labore supellex	<i>nitida</i> la casa, / e, lunga opra dei servi, <i>rilucente</i> / tutta la suppelletile	la casa così pulita che ogni oggetto <i>riluce nitido</i> per le assidue cure ⁵⁵
v. 4-5 et placare lares [...] properat	e si affretta [...]i Lari / a far propizi	E si affretta, perché i Lari gli siano propizi ⁵⁶
v.7 prunae crepitans ardore voratur	nella brace ardente / scompaiono crepitando	crepitando vengono divorate dalla brace ardente ⁵⁷
v. 12 et calidi fumum astergere cruoris	lungi dal lezzo tepido del sangue	lontano dall'odore acre del sangue ⁵⁸
vv. 17-19 vosque larem, famuli, fremitu circumdate laeto, / conclusae resonent famulis epulantibus aedes: / vilica comescat clamorem	In cerchio, innanzi al focolare, lieti / schiamazzate, domestici, e <i>la casal</i> del vostro <i>allegro banchettar risuoni</i> . / Freni il clamore la massaia.	E voi, o servi, sedetevi intorno al focolare, <i>allegramente</i> scherzando e <i>la casa risuoni</i> delle vostre voci mentre siete a <i>banchetto</i> . La massaia freni il clamore ⁵⁹ .
v. 23 et quibus est ausus plantas immittere mali	cui di sua mano osò innestare i meli	ai quali egli stesso osò innestare ramoscelli di melo
v. 29 et laetum melle salictum	ed il salceto ricco / di miele	e al salceto ricco di miele
v. 31 villam candentem vertice collis, / cui pinus lato nigrescens imminet orbe	in cima del poggio, alla / villetta bianca sotto la nera ombra del pino	in cima al poggio la bianca casa cui sovrasta in largo giro la nera ombra di un pino ⁶⁰

⁵⁴ Oltre all'uso comune della maiuscola per «penates», Quasimodo (Q) mantiene lo stesso giro sintattico della versione Gabrielli (da ora G), che porta subito in primo piano il nome del protagonista, indicato invece da Pascoli solo al v. 5, con un efficace effetto sospensivo che prima delinea la scena domestica, quasi oggettivandone la bellezza serena attraverso uno sguardo fuori capo, e poi precisa il soggetto.

⁵⁵ Sia in G che in Q si eclissa «purgata», che istruisce invece da parte di Pascoli un campo semantico in correlazione con «abstergere» del v. 10.

⁵⁶ Quasimodo evita di tradurre «mola salsa», il farro misto a sale usato nei sacrifici – che in G era reso con una mera conservazione del latinismo («mola salsa») – e assorbe «salsa» nel successivo «mica» («le miche di sale»).

⁵⁷ Come in G, Quasimodo opta per il participio «ardente», sacrificando la nota propensione pascoliana verso i sostantivi astratti (vd. A. TRAINA, *Il latino...*, cit., pp. 116-121).

⁵⁸ Lo stilema avverbiale «lontano da» derivato da G emargina, come nel modello, il peso di «abstergere» (vd. *infra*, p. 389).

⁵⁹ Come in G, la traduzione «la casa risuoni» disperde il sintagma «conclusae [...] aedes», che rimanda più propriamente alle «stanze chiuse» della *domus* in cui Veianio festeggia l'anniversario del suo ritiro dall'arena.

⁶⁰ Lo stampo della versione di G orienta la scelta degli aggettivi cromatici al posto dei

vv. 34-35 ad lene sacri fontis caput, aut ubi pinus / umbram consociant ramis et populus alba	al <i>dolce</i> scaturir del fonte / sacro, o dove co' rami il pino e il pioppo / <i>intreccian l'ombre</i>	presso la <i>dolce</i> sorgente della fonte sacra, o dove il pino e il bianco pioppo <i>intrecciano le loro ombre</i> coi rami
v. 40 quisque libens exerceat artem	ognuno / eserciti contento l'arte sua	Si contenti ognuno di esercitare l'arte che sa
v. 46 obrepit tum somnus	il sonno / ecco lo prese	Allora il sonno [...] prese Veianio
v. 56 fulgent...vestes	le vesti splendono	Splendono le vesti
v. 58 errat	avanza / barcollando	si avanza vacillando
vv. 59-60 et milia cernit / multa in se demens oculorum fixa	e mille sguardi, / <i>sente</i> , con <i>folle</i> palpito, diretti / ne' suoi occhi	e, come <i>folle</i> , <i>sente</i> migliaia di occhi che lo fissano ⁶¹
v. 62 Ipse manu crispat nudus gladium	Sì, proprio lui, la spada in pugno, nudo	Proprio lui, nudo, con la spada in pugno
vv. 64-65 "Quid"? secum meditatur "An Orcus reddere discit / extinctas animas?"	Come? / – pensa tra sé – forse che l'Orco impara / a rigettare i suoi morti?	Come? / – pensa Veianio – forse l'Orco ha imparato / a restituire i morti?
v. 68 qui tradit et irae?	alla furia [...] m'abbandona?	mi espone [...] alla furia?
vv. 69-70 Continuo ferris cur nos pugnemus acutis? / An populum exorem? An senior diludia poscam?	Perché pugnare subito co' ferri / affilati? Implorar debbo la folla, / o chieder tregua, io vecchio?	Perché dobbiamo subito combattere con le armi taglienti? Devo supplicare la folla, oppure, ora che sono vecchio, chiedere tregua? ⁶²
v. 73 poplitibus tremit infractis	deboli i ginocchi / <i>si piegano</i>	le ginocchia <i>si piegano</i> tremanti

participi (vd. *infra*, p. 392), giustificata nelle note del volumetto gandigliano da questa osservazione: «qui non è da intendere una 'villa candens una villa biancheggiante di marmi', come nel v. 29 del primo epodo d'Orazio (*Lyra*, p. 154), ma semplicemente *candens* perché intonacata e imbiancata» (G. PASCOLI, *I poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano* per la prima volta tradotti da A. GANDIGLIO, Bologna 1920, p. 196); il tentativo di integrare la traduzione di «lato orbe», assente in G, induce poi a un resa generica dell'esatto valore contestuale di *orbis*, che significa qui «corona», in riferimento all'ampia 'ombrella' delle foglie (vd. Plinio *nat.* 13, 28 e l'immagine pascoliana di *Paolo Uccello*, II v. 2 «pini dalle ombrelle nere»).

⁶¹ La conservazione di 'folle' per *demens* non è molto funzionale a restituire lo smarrimento della mente e l'ingigantirsi di quella percezione stravolta della realtà, più che follia, causata dal sonno. La ricorrenza di «palpito», in una raffigurazione della folla dell'arena centrata sul dato sensoriale dei «multa...milia oculorum», potrebbe essere all'origine di quel «palpitare di mani e occhi levati» con cui Quasimodo rende i vv. 87-88 (vd. *infra*, p. 393).

⁶² Quasimodo mantiene lo stesso andamento sintattico di G, solo modificandone il registro espressivo piuttosto aulico.

v. 81 nec propulsare valet iam / mucronem	non sa / sviar la punta	non sa sviare neppure la punta della spada
vv. 90-92 iuxtaque adflantis pectus victoris anhelum, / et gladio iugulum gelido crispatur hianti	ed il petto anelante / del vincitore, che gli fiata in volto, / sente, e il gelo del gladio, che gl'increspa / la gola spalancata	e sente il petto anelante del vincitore che gli respira sul volto, e il gelo della spada gl'increspa la gola spalancata
vv. 93-94 "Veiani" victor victi sic intonat aurem / "Veiani" ast ille expergiscitur	Veiano! / nell'orecchio del vinto il vincitore / urla. – Veiano! – Egli si desta	"Veiano!" urla il vincitore nell'orecchio del vinto "Veiano!" Veiano si desta
v. 97 epliat artus	si stira	si stira le membra
vv. 98-99 conveniunt Variam, viridisque Lucretilis omnis / agricolis ... semita fervet	Oggi è mercato / a Varia: guarda come ogni sentiero / del Lucretile brulica tra il verde / di contadini	Oggi è mercato a Varia, e ogni sentiero del verde Lucretile brulica di contadini
v. 100 quos vocat ad trivium stridenti buccina cantu	al trivio / la buccina col suono rauco li chiama	La buccina con ululo rauco li chiama sulla strada

Si tratta di una fitta serie di consonanze, quando non di vere e proprie coincidenze letterali. È tuttavia opportuno soppesare in maniera più ravvicinata il bilancio degli acquisti e delle perdite prodotto da una poetica versoria «di carattere esclusivamente interpretativo»⁶³, fatta propria da Quasimodo, nei confronti di un poemetto con cui, già nel 1891, Pascoli indirizzava il recupero della lingua morta verso soluzioni di grande modernità: sia a livello strutturale, con la messa in atto di piani diegetici che si intersecano nella temporalità stravolta della memoria e del sogno, sia a livello lessicale e metaforico, sia soprattutto sul piano di quella ricercata sonorità, di quella tensione ritmica che corre sotto la superficie di un andamento prosastico (non si dimentichi che Pascoli aveva persino progettato di far musicare il poemetto)⁶⁴ e che rappresenta il lascito più vistoso dell'ispirazione oraziana che lo sottende.

Il *Veiano* restituito da Quasimodo non rientra certo in quella tipologia versoria definita da Fortini «esercizio spirituale o capitolo autobio-

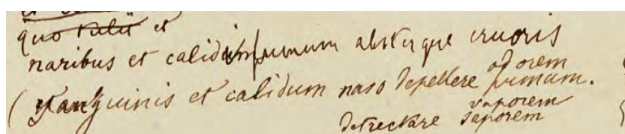
⁶³ Secondo gli orientamenti di Valgimigli sopra ricordati (vd. p. 367).

⁶⁴ Se ne sarebbe dovuto incaricare il musicista veronese Carlo Della Giacoma, direttore di banda reggimentale, a Livorno dal 1888 al 1892. I documenti di questo progetto, rimasti tra le carte del musicista, sono pubblicati da F. MANCINI, *Inediti di Giovanni Pascoli*, «La rassegna della letteratura italiana» 2 (1958), pp. 223-226.

grafico»⁶⁵, compromesso con le istanze artistiche del traduttore, che ha invece connotato il poeta dei lirici greci. Anzi, rispecchiando, sia pure per aderire a dettami editoriali, una certa umiltà interpretativa, appare spesso bloccato in un intento didascalico che lo lascia sostanzialmente esterno alle ragioni della poesia pascoliana, al suo immaginario, alla sua qualità musicale. E sono limiti evidenti in più zone del testo. La genesi di *Veianius* affonda in una poetica del *recessus* che affida a una dimensione domestica e naturalistica il riscatto da una vita intesa come lotta e dolore. Il gioioso descrittivismo dei quadri iniziali, in cui il gladiatore festeggia l'anniversario del congedo dall'arena, in una casa «purgata», che riluce e profuma, si accompagna a un altro lavacro rigeneratore, quello che allontana la memoria del sangue: vv. 11-12 «[...] tandem sibi vivere coepit, / naribus et calidi fumum abstergere cruoris». Si tratta di un grumo semantico su cui prolifera la condizione psichica alla base della struttura narrativa del poemetto, l'incubo del vecchio gladiatore che, colto dal sonno nella quiete del suo podere, viene riafferrato dal fantasma cruento, e rimosso, del combattimento. Una proiezione drammatica che risale dall'inconscio, nella quale Pascoli dà corpo in realtà a un tema autobiografico: il trauma originario della morte violenta del padre. Il verbo *purgare*, che, come recita la voce relativa del Forcellini, si associa all'idea di «admixtas alicui rei sordes [...] detrahare, expurgare, mundare», esce dal perimetro versorio quasimodiano e ai vv. 3-4 («ut omnis / splendeat assiduo purgata labore supellex» | «ogni oggetto riluce nitido per le assidue cure») egli si limita a enfatizzare, duplicandola, la nozione del 'nitore', perdendo la possibilità di un rilancio semantico verso l'opera di purificazione esistenziale espressa a v. 12 da *abstergere*. L'immagine forte del sangue ancora caldo della vittima, che negli abbozzi del poemetto si conferma come una vera e propria invariante (Pascoli lavora solo sulla definizione del sintagma: *calidum odorem/ fumum/ vaporem/ saporem*)⁶⁶, si stempera nella traduzione quasimodiana, che rinuncia sia alla funzionalità interna di *abstergere* sia a *calidus*. La resa «lontano dall'odore acre

⁶⁵ F. FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in IDEM, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. LENZINI e con uno scritto di R. ROSSANDA, Milano 2003, p. 828.

⁶⁶ Si veda ACP, G.59.9.1, 1:



del sangue», se sfrutta una combinazione, già pascoliana⁶⁷, che riaffiora in *Forse il cuore* di *Giorno dopo giorno* («Sprofonderà l'odore acre dei tigli / Nella notte di pioggia»), si configura come un caso di ipotraduzione, che smarrisce un elemento della struttura profonda del testo.

Una uguale indeterminazione investe il lessico dei suoni che in Pascoli, sensibile all'espressività fonica della parola, conosce una gamma esperta di sottili variazioni, che sconfinano dal piano lessematico a quello stilistico. Intorno al verbo uditivo *fremo* e derivati si espande nel poemetto una catena di occorrenze che segna il progressivo spostarsi dall'esterno all'interno, portando in evidenza il giganteggiare sordo dell'incubo nell'interiorità psichica di Veiano, colto dal sonno lungo le sponde della Digenzia che attraversa il suo campo. Il peso di queste ben orchestrate risposdenze si smorza nella traduzione, facendone perdere la specifica funzionalità. E così il gioioso schiamazzo dei servi intorno al focolare evocato dal termine *fremitus* (v. 17 «vosque larem, famuli, *fremitu* circumdate laeto») si spegne in un «e voi, o servi, sedetevi intorno al focolare allegramente scherzando»; come si acqueta la stessa voce del vento che fa 'fremere' le foglie del pioppo, un allarme che anticipa quella metamorfosi allucinatoria della realtà esterna che riporterà nel sogno le ossessioni di Veiano: il verso «Hic *fremit* innumeris foliorum populus umbris» (v. 43) vede infatti depotenziata l'energia sinestetica dell'immagine, incatenata dall'allitterazione della *f*, in un «Qui con innumerevoli ombre di foglie mormora il pioppo», dove si elude la consapevolezza semantica di Pascoli, dispiegata nella prosa di *Pensieri di varia umanità*, con una inequivocabile climax: «Il Popolo [...] mormorando, fremendo, ruggendo ha appreso chi noi eravamo»⁶⁸. Nella precisione lessicale che connota gli usi del poeta doveva agire la voce del Forcellini, che indica: «*fremitus* est murmur, crepitum, sonitum edere validum quidem, sed obscurum et asperum et infractum». Col risultato di associare non solo la valenza uditiva di suono confuso o minaccioso ma anche il prolungamento della sensazione visiva, prevalente in italiano, dell'essere «commosso con una specie di tremore, per cagion d'orrore, di paura, d'ira, o d'altra forte passione» (Tommaseo-Bellini)⁶⁹. La resa qua-

⁶⁷ «sprigionato ha dal suolo un acre odore» (*Varie, Serenità*, v. 2) e «un acre odore vaporò per tutto», (PP, *La sementa, Il desinare*, v. 24).

⁶⁸ G. PASCOLI, *Tutte le opere, Prose*, I, *Pensieri di varia umanità*, Milano 1956, p. 358. Il 'fremere' è spesso nelle fonti classiche collegato al vento: Ovidio *Trist.* 1 2 25 «fremunt immani murmure venti».

⁶⁹ Che arriva fino all'uso transitivo di «fremere», veicolo, come osserva Traina, «di un'interiorizzazione dell'immagine fonica» (*Il latino del Pascoli...*, cit., pp. 193-194).

simodiana mette la sordina alla trasformazione del domestico «fremitus laetus» di v. 17 – col passaggio intermedio del ‘fremere’ del pioppo al v. 43⁷⁰ – nel fragore concitato del pubblico dell’arena, che teatralizza lo sprofondare di Veanio negli abissi del suo passato di lottatore («scandunt *fremitu* scalaria mixto» | «si arrampicano per le scalinate con vociare confuso» v. 54). Risulta così spenta la costruzione di una segnaletica dell’angoscia e si finisce inoltre per occultare un sistema di ben ramificate risposdenze con la poesia italiana del Romagnolo: si pensi, ad es., all’«ampia musica di foglie» quando «il libeccio / soffia con lunghi *fremiti* sonori» di MY, *Nel parco*. I vv. 43-46 hanno infatti la funzione di marcare il ruolo confortatorio dello spazio campestre attraverso il deittico martellante a ogni incipit:

Hic fremit innumeris foliorum populus umbris
 hic longo invitat somnos Digentia cantu,
 hic clymeni flores carpens apia aera bombo
 personat... At fesso obrepat tum somnus; inertis

Ma allestiscono in sostanza, con una studiata strategia figurativa, gli elementi di quella quinta rovesciata che ai vv. 49-51 espone le stesse immagini alla percezione stravolta del sogno:

[...] In somnis ecce immensum ferit aures
 murmur, quale premens foliis folia edere ventus,
 quale solet noctu multarum lapsus aquarum,
 aut qualem efficiunt examina densa conorem⁷¹.

Il trapasso dalla realtà alla visione onirica, nella quale agglano tutte le angosce del passato, avviene attraverso lo ‘scivolo’ dei puntini di sospensione, necessari a materializzare lo smarrirsi della coscienza⁷². Questo indicatore interpuntivo si perde nella traduzione, dove l’alterazione dello stato di veglia non viene riprodotta in tutto il suo peso ansiogeno, tanto che i termini incaricati da Pascoli a rappresentare in simultanea, al tempo

⁷⁰ Prossimo a giganteggiare, col suo suono sinistro, nell’«immensum murmur» di v. 86 che contrassegna il passaggio «in somnis».

⁷¹ Attenta alle tecniche di sostituzione in *Veianius* delle «zone crepuscolari fra inconscio e conscio» è la lettura di C.G. GOFFIS, *Pascoli antico e nuovo...*, cit., pp. 77-82.

⁷² Sull’uso pascoliano dei puntini «in una misura esorbitante dalla nostra tradizione» vd. A. TRAINA, *Il latino del Pascoli...*, cit., p. 219-20, il quale a proposito del poemetto *Ecl. XI* 106-115 sottolinea il compito di inquadrare «il sogno narrato dal pastore, sfumando il reale nell’irreale con la stessa funzione d’una dissolvenza».

presente, l'«agguato» del sonno (*obrepit, inertis*; e non si trascuri la valenza primaria in senso militaresco di *occupo*) si perdono in una formulazione generica, che ne sventa la portata di anticipazione del tremendo *ludus gladiatorio* che risale dall'inconscio, immessa com'è in una lineare diegesi al tempo storico, e persino distorsiva, con quel «dolcemente» che forza la tenuta semantica originaria:

...At fesso obrepit tum somnus; inertis
paulatim venas et lumina coniventis
occupat

Allora il sonno dolcemente prese Veianio stanco: a poco a poco un torpore gl'invase le vene e gli chiuse gli occhi.

Altri casi di resa depotenziata riguardano aspetti particolari della compagine linguistica del poemetto nei quali si riconoscono peculiari istanze espressive della poesia pascoliana. Vittima di un depauperamento sul piano figurativo e fonico è ad es., a vv. 25-26, la rappresentazione della 'sieve', già all'altezza di *Veianius* investita di tutto il suo potenziale simbolico: «hirta rubo, clymeni spirans serpentis odorem», diventa nella traduzione quasimodiana «sieve irta di rovi e odorosa di caprifoglio», dove vediamo tradita la sottolineatura fonica (*spirans serpentis*) con cui Pascoli vuole restituire quell'abbraccio profumato che salvaguarda l'*angulus* confortatorio del potere sabino, disseminando la gravidanza etimologica del nome botanico di clymene, da *culio*, avvolgo. Anche il cromatismo attivo, che cattura i riflessi della luce, di partecipi come *candentem* (v. 31) e *nigrescens* (v. 32)⁷³, che contribuiscono all'animazione del paesaggio, si appiattisce nella resa aggettivale di «bianca» e «nera»; o ai vv. 56-57, mentre ha pieno svolgimento l'incubo del vecchio gladiatore, con le autorità togate che prendono posto sugli spalti, perde di forza evocativa quella notazione espressionistica mediante la quale Pascoli, affidandosi alla *iunctura* «mutat sanguine», nel riprodurre il ba-

⁷³ Che hanno riscontro anche nella poesia italiana di Pascoli (numerose le occorrenze di 'biancheggiare' e derivati, da MY, *Vagito*, v. 5, *Ida e Maria*, v. 25, a PC, *L'ultimo viaggio*, VIII, *Le rondini*, v. 16 e 37, a CC, *La canzone dell'ulivo*, III, v. 6, etc.; e varie quelle di 'nereggiare', da PC, *Anticipo*, III, v. 4 a CC, *Mia madre*, v. 3, etc.); non estranei a Quasimodo traduttore («Spesso vedrai le stelle quando è imminente il vento, / cadere dal cielo e lasciare nel buio della notte / lunghe strisce di fuoco che biancheggiano», in *Il fiore delle «Georgiche»*, Milano 1957, p. 23). Lo stesso Pascoli peraltro a proposito della villa di Orazio in *Lyra romana* dice che «Un pino, sacro a Diana, nereggia accanto».

gliore della porpora, ammicca al ritorno ossessivo del tema del sangue nella mente di Veiano, facendoci quasi assistere alla metamorfosi sinistra del colore in materia:

purpureae fulgent lento vestes incessu,
atque atros flammante sinus toga sanguine mutat.

splendono le vesti di porpora al muovere lento dei passi, e la toga tra i cupi riflessi delle pieghe brilla come di sangue.

Allo stesso modo viene ridimensionata la forza immaginifica di «mico», più volte usato nei classici a indicare il brillio intermittente delle stelle e ai vv. 87-88 («et omnia circum / arrectis oculis manibusque micantia cernit») incaricato di mimare il prisma attraverso cui, nell'irrealtà del sogno, filtra la percezione delle cose⁷⁴, cosicché nella traduzione («e si vede d'intorno un palpitare di mani e di occhi levati») si annulla del tutto il proliferare simultaneo di quelle luci che si accendono, come un faro allarmante, nel buio della coscienza⁷⁵.

La versione quasimodiana sembra insomma in più punti aver rinunciato ai rilievi, tesa com'è ad appianare le escursioni diegetiche del poemetto, a esplicitare i nessi tra sequenze irrelate, con le quali Pascoli trascrive sul piano della sintassi il procedere sincronico e insieme abissalmente scisso di realtà e sogno, a stemperare certi picchi del registro espressivo. Pur assolvendo al suo compito esegetico⁷⁶, con la «prosa fedele e modesta» richiesta dall'impresa valgimigliana, più che dare «luce» finisce spesso per opacizzare il riverbero lungo della poesia dei *Carmina*.

Università di Messina
cmalta@unime.it

⁷⁴ «rende una visione d'incubo nel sogno di Veiano: intorno al gladiatore caduto lo spazio ruota con un brulichio d'occhio e di mani»: A. TRAINA, *Il latino...*, cit., p. 63.

⁷⁵ Sulla possibile genesi dell'immagine quasimodiana vd. *supra*, nota 60.

⁷⁶ Anche sul versante di minuti particolari, dove non rinuncia a forme di traduzione-glossa: è il caso a v. 8 di «nidor», propriamente 'fumo di cibo arrosto' e presso Ovidio *Met.* 12 e Tertulliano *Apolog.* 22 e *Idolol.* 6 «odor carniū crematarū in sacrificiis», che Quasimodo rende con una perifrasi esplicativa: «quello [odore] che vien su col fumo dell'agnella»; o di «rude» a v. 11, tradotto con «verga del gladiatore».

ROCCO SCHEMBRA

LUCIFERO DI CAGLIARI E LA CULTURA CLASSICA.
IL CASO DI LUCIF. *NON PARC.* XXV 22-25 DIERCKS

ABSTRACT

Lucifer of Cagliari, antiarian polemicist among the most aggressive of the 4th century and bitter enemy of Emperor Constantius II, against whom he addressed his five pamphlets, is usually counted among the greatest detractors of classical culture and pagan heritage. If this is certainly true, nevertheless there are cases in which, perhaps unconsciously, he re-elaborates in some passages of his works, stylistic features, expressions and movements that echo from the authors of the ancient world. Here the case of Lucif. *Non parc.* XXV 22-25 Diercks is isolated for the first time, a piece entirely focused on obfuscation caused by heresy, in whose description remarkable echoes and classical suggestions emerge.

Di norma¹ gli studiosi che si sono occupati di Lucifero di Cagliari² considerano che quest'ultimo, tra i Padri della Chiesa e gli scrittori ec-

¹ Cf. G.F. DIERCKS, *Luciferi Calaritani Opera quae supersunt ad fidem duorum codicum qui adhuc exstant necnon adhibitis editionibus ueteribus*, Turnhout 1978 (CChSL 8), p. LXXI, n. 2, in cui l'editore di Lucifero passa in rassegna alcuni giudizi negativi sulle qualità linguistiche e stilistiche dell'autore.

² Sulla figura di Lucifero di Cagliari, soprattutto in relazione al contesto storico, agli episodi a noi noti della sua biografia, per un primo orientamento sarà utile confrontare i seguenti studi: F. PIVA, *Lucifero di Cagliari e l'imperatore Costanzo. Un episodio della lotta fra l'impero romano e il Cristianesimo nel quarto secolo. Studio storico*, Trento 1928; P.M. MARCELLO, *La posizione di Lucifero di Cagliari nelle lotte antiariane del IV secolo*, Lodè 1940; A. FIGUS, *L'enigma di Lucifero di Cagliari*, Cagliari 1973; W. TIETZE, *Lucifer von Calaris und die Kirchenpolitik des Constantius II. Zum Konflikt zwischen dem Kaiser Constantius II und der nikänisch-orthodoxen Opposition (Lucifer von Calaris, Athanasius von Alexandria, Hilarius von Poitiers, Ossius von Cordoba, Liberius von Rome und Eusebius von Vercelli)*, Dissertation zu Tübingen 1976; G.M. PINTUS, *La biografia di Lucifero di Cagliari nel 'De uiris illustribus' di Girolamo*, in *Multas per gentes: studi in memoria di Enzo Cadoni*, Sassari 2000, pp. 289-296; S. LACONI (a cura di), *La figura e l'opera di Lucifero di Cagliari: una rivisitazione*. Atti del I Convegno internazionale (Cagliari, 5-7 dicembre 1996), Roma 2001 (*praes.* M. SIMONETTI, *Lucifero di Cagliari nella controversia ariana...*, cit., pp. 9-28); G. CORTI, *Lucifero di Cagliari. Una voce nel conflitto tra chiesa e impero alla metà del IV secolo*, Milano 2004. Da ultimo, mi sia lecito rimandare all'*Introduzione* del mio LUCIFERO DI CAGLIARI, *Su Atanasio* (a cura di R. SCHEMBRA), Roma 2017.

clesiastici dei primi secoli, sia uno dei più agguerriti oppositori della cultura classica e del retaggio da essa proveniente. D'altra parte, non si tratta di idee peregrine o prive di fondamento, in quanto è lo stesso vescovo sardo che, parlando delle sue opere, le definisce *epistulae meae mediocritatis et libri rustico ... sermone descripti*³. Il che significa che, stilisticamente e retoricamente, esse, almeno nell'intenzione dell'autore, dovevano tendere verso quel *sermo humilis* di chiara ascendenza scritturistica e in opposizione alla tanto elegante quanto fallace *concininitas* dei pagani. E ancora, in altri passi della sua opera, quando afferma *nos sumus tantum sacras scientes litteras*⁴, egli protesta di essere versato, non come fosse un limite bensì un motivo di vanto e di orgoglio, solo nelle scienze sacre; così come, alla stessa maniera e con le stesse modalità, rivendica con fierezza di essere distante dalle lettere pagane: *nos uero quibus ad loquendum natura sufficit, alieni ab omni scientia ethncialium litterarum ad omnem destruendam haeresem ualemus quia res ipsa et ueritas loquantur*⁵. In realtà, tale posizione di chiusura nei confronti della cultura profana è stata oggetto di riconsiderazione da parte di qualche studioso, tra cui ad esempio il Castelli, il quale, in alcuni suoi studi fondamentali⁶, ha ribadito l'importanza che nel IV sec. rivestiva la scuola e il fatto che i giovani, quand'anche fossero cristiani e avessero maestri anch'essi cristiani, tuttavia si formavano su autori pagani, primi tra tutti Virgilio, Terenzio, Sallustio e Cicerone⁷. In effetti, la questione non è così semplice da dirimere, in quanto, se tale formazione scolastica è innegabile, come lo era per tutti gli studenti della sua epoca, altrettanto innegabile, nonché senza dubbio sincera, la sua avversione nei confronti della cultura pagana, e la precisa e deliberata volontà di attingere solo alla fonte delle Sacre Scritture come modello e ispirazione delle proprie opere. Ciò che si deve verificare è allora se, a prescindere da quanto Lucifero stesso ha affermato relativamente al retaggio del passato, permangano nei suoi scritti echi, allusioni, rimandi, anche se inconsci, ad autori pagani, te-

³ Cf. Lucif. *Non parc.* XXI 64-65 Diercks.

⁴ Cf. per intero Lucif. *Moriund.* XI 9-23 Diercks, cui la nostra citazione appartiene.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. G. CASTELLI, *Lucifero da Cagliari e il suo atteggiamento di fronte alla cultura classica*, «RSC» 16 (1968), pp. 219-223; IDEM, *Studio sulla lingua e lo stile di Lucifero da Cagliari*, «AAT» 105 (1971), pp. 123-247; IDEM, *Lucifero di Cagliari e la critica*, «Koinonia» 22 (1998), pp. 21-65; IDEM, *Lucifero di Cagliari contro la cultura classica*, «Helmantica» 49 (1998), pp. 391-414 [anche in S. LACONI (a cura di), *La figura...*, cit., pp. 171-185].

⁷ Cf. H.I. MARROU, *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité*, Paris⁶ 1965, p. 454 ss.

nendo comunque presente quanto Piras, serio studioso di Lucifero, ha affermato al riguardo, e cioè che ci sono solo «poche suggestioni ciceroniane e virgiliane presenti nelle operette»⁸; affermazione questa condivisa da Ferreres, il quale in un suo contributo⁹ ha parlato di un «número realmente exiguo de citas tomadas de autores profanos», anche se, ai ben noti passi di ascendenza ciceroniana e virgiliana¹⁰, egli ne aggiunge qualche altro tratto dalla IV Catilinarina¹¹.

Scopo di questo mio contributo non è certo quello di dirimere la questione, relativamente alla quale, anzi, mi pare una sensata conclusione quella elaborata da Castelli alla fine del suo lavoro¹²:

Si può, insomma, concludere che Lucifero, nella polemica antiariana cui è dedicata tutta la sua opera, polemizza aspramente contro la cultura e in particolare contro la retorica classica, di cui il suo nemico Costanzo è l'espressione più evidente e vuole sostituire a quel mondo di *fabulae*, di falsità, le *sacras* [...] *litteras*, la Sacra Scrittura, che si esprime in modo particolare attraverso i suoi Maestri: Tertulliano, Arnobio, Lattanzio, Cipriano. Ma questi erano uomini cresciuti nella Scuola e influenzati dalla retorica che in essa s'insegnava. Perciò la sua personalità vigorosa, irruente è ancora condizionata dalla "forza secolare della tradizione di Roma" che "continuava ad essere presente nel mondo della Romania sotto le forme più diverse". Le sue opere non sfociano in una "vera e propria libertà linguistica"¹³.

⁸ Cf. A. PIRAS, *Luciferi Calaritani 'De non conueniendo cum haereticis'*, Roma 1992, p. 46. Cf., tuttavia, G. CASTELLI, *Lucifero di Cagliari e la critica...*, cit., p. 54, il quale, dopo aver fatto riferimento a nuovi rinvenimenti di passi ciceroniani nei *pamphlets* luciferiani, afferma che «di qui si può dedurre che la presenza in Lucifero di autori non cristiani non è poi così insignificante come ancora sottolineava A. Piras nell'introduzione a *de non conu.* del 1992».

⁹ Cf. L. FERRERES, *Las fuentes de Lucifer de Calaris en su Moriundum esse pro Dei Filio*, «AFFB» 3 (1977), pp. 101-115, *praes.* 107.

¹⁰ Primi tra tutti Lucif. *Moriund.* XII 38 Diercks: *quousque tandem abuteris patientia, Constanti?*, evidentissima ripresa, forse a tal punto da non doversi nemmeno prendere in eccessiva considerazione, dell'*incipit* della I *Catilinaria*; e il *uarium et mutabile semper femina* di Verg. *Aen.* IV 569, ripreso in Lucif. *Non conu.* XIII 27 Diercks.

¹¹ Cf. L. FERRERES, *Un par de pasajes ciceronianos en Lucifer de Calaris*, «Faventia» 14 (1992), pp. 99-102.

¹² Cf. G. CASTELLI, *Lucifero di Cagliari contro...*, cit., in S. LACONI (a cura di), *La figura...*, cit., pp. 184-185.

¹³ Queste citazioni, presenti nell'articolo di Castelli, sono tratte da B. TERRACINI, *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica*, Torino 1963.

Qui, con una finalità ben più circoscritta, si discuterà di un'altra possibile eco di cultura classica all'interno dell'opera luciferiana. Si tratta di *Lucif. Non parc.* XXV 22-25 Diercks, in cui l'autore, dopo aver definito l'imperatore Costanzo precursore dell'anticristo per avere professato la creaturalità del Figlio, afferma¹⁴:

Qui immundus spiritus, ne haec quae ingerimus uideatis, corda haeretica uestra tenebris offundit errorum caligine caeca, ne scilicet ex eius possetis emergere laqueis.

E questo spirito immondo, affinché voi non vediate le cose che noi andiamo ripetendo, avvolge nelle tenebre, con l'impenetrabile oscurità degli errori, i vostri eretici cuori, affinché non possiate più liberarvi dai suoi lacci¹⁵.

Il passo citato, a ben guardare, presenta una trama compositiva non priva di echi classici, che occorrerà qui analizzare nella loro interrelazione. L'espressione che appare più legata al mondo della scuola e che tradisce, non sappiamo quanto inconsapevolmente, la formazione classica del cagliaritano è certamente *caligine caeca*. Essa, infatti, compare per almeno nove volte in testi celebri e che senza dubbio erano rientrati in passato tra le letture di Lucifero. Il primo è *Lucr.* IV 456, in cui nella sezione dedicata ai sogni, il poeta così si pronuncia (cito, per una migliore contestualizzazione, i vv. 453-461)¹⁶:

¹⁴ Numerosi sono gli studi che si sono soffermati sulle modalità con cui Lucifero ha estrinsecato la sua *uis* polemica nei confronti dell'imperatore ariano. Tra tutti si confrontino almeno: F. PIVA, *Lucifero di Cagliari e l'imperatore Costanzo...*, cit.; I. OPELT, *Formen der Polemik bei Lucifer von Calaris*, «VChr» 26 (1972), pp. 200-226; W. TIETZE, *Lucifer von Calaris...*, cit.; K.M. GIRARDET, *Kaiser Konstantius II als 'Episcopus episcoporum' und das Herrscherbild des kirchlichen Widerstandes (Ossius von Corduba und Lucifer von Calaris)*, «Historia» 26 (1977), pp. 95-128; F. HEIM, «*Inuenies te esse hodie*» (*Athan.* II, 16): *Constantine II l'hérétique et les rois idolâtres chez Lucifer de Cagliari*, in *Rois et reines de la Bible au miroir des Pères*, CBP 6, Strasbourg 1999, pp. 141-159; S. LACONI, *Il ritratto di Costanzo II nelle pagine di Lucifero di Cagliari*, in EADEM (a cura di), *La figura...*, cit., pp. 29-62; P. MELONI, «*Quousque tandem abuteris Dei patientia, Constanti?*». *L'aspro linguaggio del vescovo Lucifero e le peregrinazioni del suo esilio*, *ivi*, pp. 73-86; A.M. PIREDDA, «*O Constanti, quam ingentis sis dementiae uideris*» (*Lucif. Moriund.* 5), *ivi*, pp. 253-266.

¹⁵ La traduzione è mia.

¹⁶ La presenza di Lucrezio negli autori cristiani era stata ampiamente e in modo sistematico indagata intorno alla metà del secolo scorso, soprattutto dagli studiosi della scuola catanese di E. Rapisarda. Anche prima, comunque, si erano avuti degli studi in merito, e in

*Denique cum suavi deuinxit membra sopore / somnus et in summa cor-
pus iacet omne quiete, / tum uigilare tamen nobis et membra mouere /
nostra uidemur, et in noctis caligine caeca / cernere censemus solem lu-
menque diurnum, / conclusoque loco caelum mare flumina montis /
mutare et campos pedibus transire uidemur, / et sonitus audire, seuera
silentia noctis / undique cum constant, et reddere dicta tacentes.*

Si tratta, dunque, in questo caso delle visioni che durante i sogni ci sembra di avere, quando nell'impenetrabile oscurità della notte, immaginiamo di vedere il sole e la luce, di muoverci passando per cieli, mari, fiumi e monti sempre diversi, di udire suoni e di parlare. Un'altra occorrenza importante si ha in Catull. XLIV 207, in cui il poeta, dopo aver descritto il dolore incolmabile di Arianna abbandonata e la sua maledizione nei confronti di Teseo, riferisce dell'appoggio divino da parte di Giove in persona all'eroina, manifestatosi subitamente in uno sconvolgimento di terra, mare e cielo; evento questo che ottenebrò a tal punto la mente del giovane ateniese da fargli dimenticare di ammainare le vele nere e di issare quelle bianche, gesto che dal padre Egeo, com'è noto, fu interpretato, secondo i patti convenuti, come segno di morte. Cito i vv. 202-211:

*Has postquam maesto profudit pectore uoces / supplicium saeuus ex-
pescens anxia factis, / annuit inuicto caelestum numine rector; / quo
motu tellus atque horrida contremuerunt / aequora concussitque mi-
cantia sidera mundus. / ipse autem caeca mentem caligine Theseus /
consitus oblito dimisit pectore cuncta, / quae mandata prius constanti
mente tenebat, / dulcia nec maesto sustollens signa parenti / sospitem
Erectheum se ostendit uisere portum.*

L'espressione dovette risultare cara anche a Cicerone poeta, come si vede da due frammenti della sua traduzione giovanile dei *Fenomeni* di

particolare: J. PHILIPPE, *Lucrece dans la théologie chrétienne du III^e au XIII^e siècle et spécialement dans les écoles carolingiennes*, «RHR» 32 (1895), pp. 284-302; L. WOLL, *De poetis Latinis Lucreti imitatoribus*, Freiburg 1907; H. HAGENDAHL, *De latinska apologeterna och Lucretius*, «Eranos» 35 (1937), pp. 41-67. Tutti questi studiosi, di norma, ritenevano che i cristiani attingessero non a Lucrezio direttamente, bensì ad *excerpta* del suo poema (cf., in merito a ciò, soprattutto G. TSCHERSCH, *De Arnobii studiis Latinis*, Jena 1905, p. 6 ss.). Furono invece gli studiosi catanesi (J. NICOLOSI, *L'influsso di Lucrezio su Lattanzio*, Catania 1945; E. RAPISARDA, *Arnobio*, Catania 1946, pp. 162-184; IDEM, *Influssi lucreziani in Prudenzio*, «VChr» 4, 1950, pp. 46-60; S. GENNARO, *Lucrezio e l'apologetica latina in Claudiano*, Catania 1958, etc.) a riproporre, talvolta con qualche esagerazione, la presenza di Lucrezio negli autori cristiani come frutto di lettura approfondita e meditato ripensamento.

Arato, e per l'esattezza Cic. *Arat.* 731: *at uero serpentis Hydrae caligine caeca*; e Cic. *Progn.* 133: *stinguuntur radii caeca caligine tecti*. In età imperiale, ci viene in soccorso un verso virgiliano, per l'esattezza Verg. *Aen.* III 203, che fa parte del brano immediatamente prima dell'episodio delle Arpie e in cui è descritta una violenta tempesta che mise in difficoltà il pur abile nocchiero Palinuro. Qui la *caeca caligo* è quella causata dal fortunale, senza la presenza dunque di riferimenti metaforici come nel precedente passo catulliano. Cito i vv. 201-206:

Ipse diem noctemque negat discernere caelo / nec meminisse uiae media Palinurus in unda. / tris adeo incertos caeca caligine soles / erramus pelago, totidem sine sidere noctes. / quarto terra die primum se attollere tandem / uisa, aperire procul montis ac uoluere fumum.

La locuzione compare ancora in un altro passo virgiliano, facente parte dell'episodio di Ercole e Caco, in cui si legge che il mostro, vistosi stannato dall'eroe, che era venuto per riprendersi i buoi che da quello gli erano stati sottratti, cercò di opporre resistenza vomitando dalle fauci un fumo nero che avvolse la caverna in una cieca caligine. Il verso in questione è Verg. *Aen.* VIII 253, qui di seguito contestualizzato:

Ille autem, neque enim fuga iam super ulla pericli, / faucibus ingentem fumum (mirabile dictu) / euomit inuoluitque domum caligine caeca / prospectum eripiens oculis, glomeratque sub antro / fumiferam noctem commixtis igne tenebris.

Ancora un'altra occorrenza che mi è stato possibile rinvenire è ovidiana e appartiene ad un passo delle *Metamorfosi*, nel quale il poeta, descrivendo la nascita e l'origine del mondo, si sofferma sul passaggio da una condizione di tenebra oscura alla luce emanata dalle stelle. Cito Ou. *Met.* I 69-71:

Vix ita limitibus dissaepserat omnia certis, / cum, quae pressa diu fuerant caligine caeca, / sidera coeperunt toto efferuescere caelo.

Un ulteriore *locus parallelus* appartiene ad un'opera verosimilmente di età neroniana, la celeberrima *Ilias latina*, nella quale l'ignoto autore, descrivendo lo scontro tra Menelao e Paride, dice che quest'ultimo sarebbe certamente morto se Venere non lo avesse cinto di una scura caligine e non avesse reciso i nodi, legato con i quali l'Atride lo stava conducendo con sé. Si confronti Homer. I 306-311:

*Tum uero ardescit, quamuis manus ense carebat, / et iuuenem arrepta
prosternit casside uictor / ad sociosque traheretque; et, ni caligine cae-
ca / texisset Cytherea uirum subiectaque mento / fortia rupisset laxatis
uincula nodis, / ultimus ille dies Paridi foret....*

Si passa infine¹⁷ all'età flavia con Silio Italico, il quale nei *Punica*, descrivendo la battaglia del lago Trasimeno, ci parla della nebbia che, esalata dallo stesso lago, fu la causa prima della disfatta. Il verso è Sil. V 34, ma per una migliore contestualizzazione cito i vv. 34-37:

*Tum super ipse lacus densam caligine caeca / exhalans nebulam late
corruerat omnem / prospectum miseris, atque atrae noctis amictu /
squalebat pressum picea inter nubila caelum.*

La polisemia classica del termine *caligo* (ora nel senso di buio della notte, ora di ottenebramento della mente, o ancora di nebbia legata a condizioni meteorologiche avverse, ovvero di tenebre cosmiche etc.) ha probabilmente determinato il motivo per il quale Lucifero, nel riuso che compie del sintagma nel passo del *de non parcendo* si è sentito obbligato a specificarne la valenza mediante l'ausilio del genitivo *errorum*. A proposito di questo genitivo, occorre fare qualche precisazione di natura filologica. Dei due manoscritti che ci hanno tramandato il *de non parcendo*, soltanto il *Sangenovefavianus lat.* 1351¹⁸ riporta l'espressione *offundit errorum*, seguito dalle edizioni a cura di Galland¹⁹, dei fratelli Coleti²⁰, quest'ultima riversata in seguito nella *Patrologia Latina*²¹, e ancora a cura

¹⁷ Non consideriamo, ovviamente, un altro passo, ossia Maxim. *Eleg.* I 149-150: ... *caligine caeca / saeptum tartareum quis neget esse loco?*, in quanto la sua redazione, com'è noto, risale al VI sec. e dunque è di quasi due secoli posteriore a quella di Lucifero.

¹⁸ Cf. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, *lat.* 1351, XV saec., chart., in 4°, 143 ff., 270x190 mm. Iniziali a colori. - "Ex libris S^{tae} Genovefae Paris., 1753" - antica segnatura: G.1. Contiene una raccolta di Padri della Chiesa, con grande predominanza di Lucifero (cf. CH. KOHLER, *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France. Paris. Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, I, Paris 1893, pp. 620-621, *praes.* p. 620).

¹⁹ Cf. A. GALLAND, *Bibliotheca Veterum Patrum Antiquorumque Scriptorum Ecclesiarum, postrema Lugdunensi longe locupletior atque accuratior*, VI, Venezia 1770.

²⁰ Cf. G.D. COLETI - G. COLETI, *Luciferi, episcopi Calaritani, opera omnia quae extant*, Venezia 1778.

²¹ Cf. J.P. MIGNE, *Sanctorum Damasi papae et Paciani necnon Luciferi episcopi Calaritani opera omnia juxta memoratissimas Merendae, Gallandi, et fratrum Coleti editiones recensita et emendata. Intermiscentur Felicis papae II, Faustini et Marcellini, Theodosii Magni, Pacati,*

di Hartel²², e da ultimo di Diercks²³. L'altro testimone manoscritto, invece, il *Vaticanus Reginensis Latinus* 133²⁴ legge, per un'errata divisione di parole, *offundi terrorum*, variante riprodottasi anche nell'*editio princeps* a cura del Du Tillet²⁵ e nella quarta edizione all'interno della raccolta a cura del De La Bigne²⁶. Le tre edizioni precedenti²⁷ a quest'ultima citata e sempre contenute all'interno delle grandi collezioni a cura del De La Bigne, che vanno sotto il titolo di *Magna Bibliotheca Veterum Patrum et Antiquorum Scriptorum Ecclesiasticorum*, pubblicano invece l'errato *offundi errorum*, espressione che è possibile leggere anche tra le congetture e le proposte di emendamenti del dotto umanista Latinus Latinus²⁸.

uariorum, Filocali, Syluii, s. Vigili Tridentini, Julii Hilariani, s. Siricii papae, uniuersa quae exstant opuscula, ex Gallandi, Constantii Bollandistarumque completissimis collectionibus excerpta, castigata, et nunc primum in unum uolumen coadunata, Paris 1845 (PL 13).

²² Cf. W. HARTEL, *Luciferi Calaritani Opuscula*, Wien 1886 (CSEL 14).

²³ Cf. G.F. DIERCKS, *Luciferi Calaritani Opera...*, cit. Questa è l'ultima edizione complessiva delle opere di Lucifero, mentre non abbiamo allo stato attuale un'edizione singola con commento del *De non parcendo*, come invece è avvenuto per tre delle cinque opere tradite. Allo stato attuale abbiamo le seguenti edizioni singole: J. AVILÉS, *El tratado 'De regibus apostaticis' de Lucifer de Cagliari. Estudio crítico y edición*, Barcelona 1979; V. UGENTTI, *Luciferi Calaritani De regibus apostaticis et Moriundum esse pro Dei filio*, Lecce 1980; L. FERRERES, *El tratado 'Moriundum esse pro dei filio' de Lucifer de Cagliari*, Barcelona 1982; A. PIRAS, *Luciferi Calaritani 'De non conueniendo cum haereticis'*, Roma 1992; S. LACONI, *Luciferi calaritani 'Moriundum esse pro dei filio'*, Roma 1998. Si confronti anche lo studio di J. AVILÉS, *Editores y comentaristas de la obra de Lucifer*, «AFFB» 3 (1979), pp. 35-42.

²⁴ Cf. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Regin. lat. 133*, IX saec., membr., mm. 298x200 (225x135/140), ff. 167, linn. 29. È un codice tutto dedicato a Lucifero di Cagliari (cf. A. WILMART, *Codices Reginenses Latini*, I [codd. 1-250], Città del Vaticano 1937, pp. 311-312).

²⁵ Cf. J. DU TILLET, *Luciferi episcopi Calaritani ad Constantium, Constantini Magni F. Imp. Aug. Opuscula*, Paris 1568.

²⁶ Cf. M. DE LA BIGNE, *Maxima Bibliotheca Veterum Patrum et Antiquorum Scriptorum Ecclesiasticorum, primo quidem a Margarino de La Bigne ... in lucem edita, deinde celeberrimorum in Vniuersitate Coloniensi doctorum studio, plurimus auctoribus et opusculis aucta, ac historica methodo per singula saecula quibus scriptores quique uixerunt disposita. Hac tandem editione Lugdunensi ad eandem Coloniensem exacta, nouis supra centum auctoribus et opusculis hactenus desideratis locupletata, et in tomos XXVII distributa. Huic etiam editioni accesserunt indices quatuor*, I, Lyon 1677.

²⁷ Esse furono pubblicate, la prima a Colonia nel 1618, la seconda a Parigi nel 1644 e la terza sempre a Parigi nel 1654.

²⁸ Tali emendamenti e proposte di miglorie al testo sono state edite in D. MAGRI, *Latini Latini uiterbiensis bibliotheca sacra et profana siue obseruationes, correctiones, coniecturae et uariae lectiones in sacros et profanos scriptores e marginalibus notis codicum eiusdem a Dominico Macro Melitensi Cathedralis Viterbien. olim Canonico Theologo, Sacrarumque In-*

Prescindendo comunque da tali problemi di critica testuale e considerata come maggiormente attendibile la prima lezione, quella riportata dal *Sangenovefavianus lat.* 1351, ossia *offundit errorum*, è chiaro che il polemista con l'espressione *caligine caeca*, di indubbia ascendenza classica, voleva alludere al cieco offuscamento della mente provocato dall'eresia, tant'è vero che immediatamente prima si era pronunciato dicendo *corda haeretica uestra tenebris offundit*.

A proposito di quest'ultimo sintagma, che nasce dal nesso del verbo *offundere* con il sostantivo *tenebrae*, occorre dire che esso, ancorché presenti una certa *allure* classicheggiante, tuttavia ha trovato maggiore fortuna presso i Padri, ed è assai verosimile che Lucifero lo abbia tratto da almeno due passi di Lattanzio, autore per altro nei confronti del quale la simpatia da parte del cagliaritano è stata a più riprese dimostrata²⁹. Il primo brano è *Lact. Inst.* II 1.3³⁰; il secondo, forse ancora più interessante per la presenza in esso del verbo *obcaecatur* che potrebbe aver costituito il *trait d'union* tra il *background* cristiano e l'eredità classica per la radice *caec-* in esso contenuta, è *Lact. Inst.* VII 24.2, in cui si descrive la palinogenesi del mondo al momento del giudizio universale³¹. La locuzione in questione si troverà ancora in altri Padri della Chiesa, e principalmente in Ambrogio, la cui produzione però, com'è noto, è successiva a quella di Lucifero, la quale si iscrive tutta tra la fine del concilio di Milano del 355 e la morte di Costanzo nel 361. Occorrerebbe dunque postulare che sia stato il vescovo di Milano a trarre ispirazione dalle opere dell'ormai defunto presule cagliaritano, la cui morte, com'è noto, si colloca intorno al 370, se anche per lui non occorre ipotizzare una dipendenza esclusiva da Lattanzio. I passi più rilevanti in tal senso sono *Ambr. Abr.* II 9.61³²;

quisit. et Indicis Congregat. Consultore, Protonotario Apost. ac Comite Palatino collectae et nunc primum e Bibliotheca Brancaccia in lucem editae, Roma 1677.

²⁹ Cf. G. CASTELLI, *Studio sulla lingua...*, cit., p. 189.

³⁰ Si legga il passo per intero: *Quanam istud (ossia la nascita dell'idolatria) ex causa fieri putemus? nisi esse aliquam peruersam potestatem, quae ueritatis sit semper inimica, quae humanis erroribus gaudeat, cui unicum ac perpetuum sit opus offundere tenebras, et hominum caecare mentes, ne lucem uideant, ne denique in coelum aspiciant, ac naturam corporis sui seruent, cuius originem suo loco narrabimus; nunc fallacias arguamus.*

³¹ *Tunc auferentur a mundo tenebrae illae, quibus offunditur atque obcaecatur coelum.*

³² Cito anche in questo caso il passo per intero per una migliore comprensione: *cognoscimus ergo quia quando uenit gratia dei super prophetam mentem, subito inruit et inde incubuisse et decidisse super prophetam spiritum sanctum legimus, quia excessum patitur et turbatur et tuimet et quibusdam ignorantiae et imprudentiae tenebris offunditur, sicut et*

Ambr. *In psalm. 118* serm. VIII 46³³; Ambr. *In Luc. VIII* 499³⁴. Particolarmente interessante ne risulta un altro, in cui, nonostante non vi sia il sostantivo *tenebrae*, bensì l'aggettivo da esso derivato *tenebrosus*, tuttavia la presenza dell'ablativo *caligine* tradisce una possibile derivazione luciferiana³⁵. D'altra parte, anche l'espressione *caeca caligine* ha registrato una certa fortuna nella letteratura cristiana successiva a Lucifero, anche se a noi non è sempre dato sapere se essa sia riconducibile a quest'ultimo o più remotamente alle fonti classiche. Il caso più eclatante, e relativamente al quale non sembrano esserci dubbi circa l'ascendenza luciferiana, è rappresentato da Gregorio di Elvira³⁶, che, com'è noto, intorno al 380-385 era l'esponente più significativo degli scismatici detti luciferiani, i quali vedevano nel cagliaritano un modello cui rifarsi per la maniera in-

in Actibus apostolorum legimus quia circumfulsit super Saulum <lux> de caelo, et cecidit et horrore animi turbatus est et audiuit uocem de caelo dicentem: Saule, Saule, quid me persequeris? La datazione di quest'opera è abbastanza controversa, ma comunque è opinione condivisa che essa non sia stata composta prima del 382, cioè oltre un ventennio dopo la redazione dell'opera luciferiana. Le ipotesi più accreditate sono il 382-383 (Palanque), il 387 (Maurini, Tillemont, Schenkl, Bardenhewer, Schanz), dopo il 387 (Ihm) e dopo il 388 (Rauschen).

³³ Il passo è qui di seguito citato: *tunc spiritales nequitiae tenebras offundunt, tunc omne nefas suadere contendunt, quando nullus culpae arbiter, nullus criminis conscius, nullus potest esse testis erroris.* Il lasso di tempo, all'interno del quale si dovrebbe collocare la composizione di quest'opera sono gli anni tra il 386 e il 390.

³⁴ Si legga tutto il passo: *bene noctem dixit, quia antichristus hora tenebrarum est, eo quod pectoribus hominum tenebras offundat, cum dicat se esse christum, exsurgentibus pseudoprophetis, qui adserant nunc in desertis Iesum degere, ut uagae errore opinionis inludant nunc in penetrabilibus, ut qui audierint praecelsae nomine potestatis ardentur.* Relativamente alla datazione, occorre distinguere tra gli anni durante i quali furono pronunciate le omelie (anche in questo caso gli studiosi divergono, ma le tre principali ipotesi sono il 377-378, il 385-389 e il 377-389) e la data effettiva di pubblicazione della raccolta, che deve in ogni caso essere collocata entro il 389.

³⁵ Si tratta di Ambr. *In psalm. XXXV* 9,3: *gravis poena quae cibum impedit, aspectum obducit et, quod est amplius, oculis mentis internae tenebrosam offundit caliginem, ut, quod uerum est, uidere non possit iniustus.* Anche per quest'opera la datazione è molto complessa e controversa, e, nonostante i tentativi meritoriamente compiuti (cf. J.-R. PALANQUE, *Saint Ambroise et l'Empire romain. Contribution à l'histoire des rapports de l'Église et l'État à la fin du quatrième siècle*, Paris 1933, table chronologique pp. 518-519; pp. 550-553; p. 555), non si è arrivati ad un accordo tra gli studiosi. Siamo comunque sicuramente alla fine della sua vita.

³⁶ Cf. Greg. III. *In cant. V* 13: *noctes ergo has per allegoriam mundanae philosophiae doctrinas appellat, caeca errorum caligine adoperatas, de quibus apostolus ait: uidete, ne quis uos depraedetur per philosophiam et inanem traditionem secundum elementa mundi et traditiones hominum et non secundum deum.*

transigente con la quale quello aveva gestito il rapporto con gli eretici. Già questo basterebbe a farci considerare prioritario l'influsso di Lucifero rispetto alle fonti classiche sul passo gregoriano, in quanto è assolutamente normale e, direi, fuor di dubbio che un luciferiano come Gregorio avesse letto tutte le opere di lui e le conoscesse approfonditamente. Ma la certezza ci viene data dal fatto che, nel passo in questione, non si legge solo la semplice classicheggiante locuzione *caeca caligine*, ma essa è completata dal genitivo *errorum*, esattamente come l'abbiamo trovata nel *de non parcendo*. Infine, andrebbero segnalati almeno altri due casi, la cui filiazione da Lucifero è però incerta: si tratta di Prud. *C.Symm.* I 400³⁷; e dell'ignoto autore del VII sec., cui è stato dato il nome di *Eusebius Gallicanus*³⁸.

Per concludere questa nostra disamina sugli echi classici presenti nel passo luciferiano che stiamo analizzando, non possiamo non mettere in risalto un caso tanto sottile quanto interessante. In esso, come si può vedere riandando *supra* alla citazione, l'*immundus spiritus* riempie di tenebre i cuori pieni di eresia, affinché essi non possano più liberarsi dei suoi lacci. L'espressione su cui dobbiamo soffermarci è *emergere laqueis*, la quale, così come si presenta nel *de non parcendo*, non sembra trovare riscontri nelle fonti pagane; eppure, a ben guardare, essa potrebbe essere stata costruita tenendo presenti due passi di Stazio. Essi sono Stat. *Theb.* VI 510: *tandem caligine mersum erigit accursu comitum caput*; e Stat. *Silu.* V 5.53: *tu me caligine mersum obruis*. In entrambi questi versi, come si vede, il participio *mersum* è accoppiato al sostantivo *caligine*, ad indicare una situazione negativa di immersione o soffocamento nella fosca nebbia. Il concetto significato da *mersum*, in fondo, è lo stesso di quello che riscontriamo in Lucifero, qui però espresso con l'uso della litote, nelle parole *ne ... possetis emergere*. Chi non può emergere, infatti, è *mersus*, nei *laquei* del demonio secondo Lucifero, nella *caligo* secondo Stazio. Ma è questa stessa *caligo* che, metaforicamente intesa, noi troviamo anche nel cagliaritano ad indicare proprio l'annebbiamento causato dal-

³⁷ Lo cito assieme al verso successivo: *anne fides dubia est tibi sub caligine caeca / esse deum quem tu tacitis rimeris in umbris?* Da notare, però, la presenza del *sub* che regge l'ablativo e che ne rende più problematica la derivazione.

³⁸ Cf. Euseb.Gall. *Hom.* XVIII 10: *hodie ergo nobis inaestimabili munere apparuit sol caelestis ex abyssu, exortus est oriens ab occasu; hodie nobis splendor emicuit de caeca noctis caligine*. Anche in questo caso, non si tratta di un ablativo semplice, bensì preceduto dal *de*.

l'errore dell'eresia. Non credo sia dunque peregrina l'ipotesi secondo la quale la presenza di *caligine*, termine già ereditato da tutta quella serie di fonti classiche che ho citato *supra*, abbia richiamato alla mente di Lucifero i due passi di Stazio, dai quali per litote egli avrebbe costruito l'*explicit* del suo paragrafo.

roccoschembra@gmail.com

BIANCA FERRARA

IL SIMPOSIO ALLA GRECA RACCONTATO
NELLE IMMAGINI DIPINTE SU UN VASO
DALLA CUMA SANNITICA

ABSTRACT

This paper is focused on some symposium scenes painted on a cumean oinochoe belonging to the so-called *Raccolta Cumana*, a collection of cumean finds brought to the light in the mid-19th century by the Count of Siracuse, Leopold I of Bourbon. Our oinochoe was attributed to the LNO painter operating in the final decades of the 4th century BC. The images painted on the vase compose a real text to read; they intend to represent the traditional greek symposium performance; all the images and the combination of every single element intend to show us, in a clear and didactic way, the modalities to carry out a symposium according to the Greek values.

La riapertura della sezione della Magna Grecia al MANN ha creato l'occasione per riesaminare e per riflettere su una serie di oggetti, di grande raffinatezza, conservati nei depositi o anche esposti nei musei del territorio.

Di particolare interesse è un vaso (MANN 86056) presente nella Raccolta Cumana¹ dove confluirono tutti i materiali rivenuti a Cuma nel corso degli scavi diretti dal Conte di Siracusa, Leopoldo di Borbone (1854-1857); la collezione viene messa in vendita nel 1861, dopo la morte del conte e, grazie all'intervento di Giulio Minervini, viene acquistata dal Museo; gli oggetti, oltre 1800, per lo più vasi figurati o a vernice nera, monete, poche statuette fittili e le famose maschere di cera, hanno perso quasi tutti il contesto di appartenenza.

Tra gli oggetti individuati, numerosi sono i vasi a figure rosse prodotti da officine cumane nel corso del IV sec. a.C.; A.D. Trendall² identifica una bottega attiva a Cuma nei decenni finali del secolo, che ha come fi-

¹ E. GABRICI, *Cuma*, «MAL», vol. XXII, Roma 1913, coll. 51-54; A. De FILIPPIS, *Gli scavi dal XVII secolo della Raccolta Cumana del Conte di Siracusa*, in *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, a cura di S. DE CARO, M. BORRIELLO, Napoli 1996, pp. 215-222.

² A. D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, p. 482, n. 302, pl. 186, 1-2.

gura di spicco un pittore definito CA Painter; nella sua officina lavorano numerosi artigiani che, nella tettonica del vaso, nel sistema delle decorazioni accessorie, nello stile e nella resa formale delle immagini, seguono il maestro.

Nella cerchia di questi artigiani se ne individuano alcuni per un maggiore manierismo e per combinazioni differenti di forme e stili; tra questi, Trendall ha riconosciuto le caratteristiche di una mano di pittore detto LNO³ (dalla collezione Lausanne-Nostelle Priory dove lo studioso ha riconosciuto un primo prodotto della bottega). Si tratta di un artigiano cumano che si distingue per un accentuato manierismo nella resa delle figure, per l'uso di uno spesso strato di bianco sovraddipinto, per la presenza reiterata di schemi figurativi fissi quali, ad esempio, una figura di fanciullo con la corta tunica e il corpetto giallo.

Rispetto agli altri vasi attribuiti a questo artigiano, l'oinochoe, oggetto di questo studio, sembra uno dei pezzi migliori; Trendall sottolinea lo svolgersi di una scena di simposio:

...un giovane sta uscendo da una porta e versa del vino in un largo cratere a calice, vicino vi è un altro giovane stante; Eros è in volo con benda verso una donna che abbraccia un simposiasta; seguono una suonatrice di flauto, un simposiasta che gioca al kottabos e un altro prende un dolce da un vassoio offerto da una donna; in basso un piccolo ragazzo seduto e un giovinetto con kylix e oinochoe...⁴.

A una prima, superficiale, analisi, è subito evidente l'attenzione che questo pittore riserva ai dettagli e alla resa delle figure; i motivi decorativi accessori e i molti particolari nella resa formale delle figure si ripetono identici anche in altri prodotti a lui attribuiti⁵; in questa oinochoe risalta in modo particolare la cura riservata al tralcio di alloro che circonda interamente il collo del vaso. Si ripetono motivi nell'abbigliamento, quale il cinturone reso in giallo o la corona sul capo in un'hydria, oggi conservata al Museo di Budapest, a lui attribuita dal Trendall⁶.

È un artigiano di maniera che lavora, probabilmente, utilizzando come modello le immagini che girano sui cartoni; quindi, la sua rappre-

³ A. D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases...*, cit., pp. 479-483.

⁴ A. D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases...*, cit., p. 482, n. 302.

⁵ A. D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases...*, cit., pp. 482, nn. 309-310, pl. 186, 5 e 6.

⁶ A. D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases...*, cit., p. 480, n. 289, pl. 186, 3.

sentazione di un simposio assume una valenza didascalica, mette in mostra la cerimonia nel suo aspetto "ideale", evidenziando e rispettando codici e regole precise, vere e proprie prescrizioni.

Questo artigiano è attivo, secondo Trendall, alla fine del IV sec. a.C. all'interno di una officina che lavora alacremente a Cuma per una committenza pienamente sannita.

Non è stato possibile ricostruire il contesto di appartenenza dell'oinochoe; l'ipotesi che si possa trattare di un oggetto proveniente da una delle tombe scavate dal conte di Siracusa è plausibile, ma non si può più ricostruire la sua funzione all'interno di un determinato sistema di corredo. La forma è parlante ed è strettamente legata ai rituali dionisiaci delle Anthesterie attiche⁷; prima di essere donata al defunto, e dunque seppellita, ha svolto una sua funzione rituale nel corso del simposio; diventa così interessante analizzare il vaso sia nel suo essere un manufatto concreto, d'uso rituale, sia come oggetto portatore di immagini che raccontano una storia o una consuetudine ben codificata.

Etimologicamente questa peculiare forma di oinochoe (οἶνος-vino e χέω-versare) che richiama la forma della chous⁸, una misura attica per il vino⁹, si riferisce a una brocca con bocca rotonda o trilobata e ansa, di dimensioni non troppo grandi; dal punto di vista funzionale è un vaso utilizzato per versare il vino nelle coppe dopo averlo prelevato dal cratere; nel sistema delle immagini l'oinochoe è sempre legata al consumo del vino e nel contesto del sacro è il vaso che si adopera per mescolare il liquido, sempre generalmente vino, sull'altare. Nei rituali dionisiaci che si svolgevano ad Atene, in occasione delle Anthesterie, è con una chous che il giovane, partecipando per la prima volta al rituale, svolge il suo rito in onore di Dioniso e fa il suo ingresso nella società ateniese; un rituale di passaggio che viene segnalato, tra l'altro, anche da questa peculiare forma vascolare utilizzata come misura del vino sacrificato dal fanciullo; il giorno seguente la festa è detto choes.

⁷ G. VAN HOORN, *Choes and Anthesteria*, Leiden 1951, pp. 53-57.

⁸ J.R. GREEN, *Choes of the Later Fifth Century*, «BSA» 66 (1971), pp. 189-228; IDEM, *Oinochoe*, «BICS» 19 (1972), pp. 1-16; E.R. KNAUER, *A Chous by the Oionokles Painter in Greek Vases in The J. Paul Getty Museum*. Occasional Papers 3, 1986, pp. 91-100, con ampia bibliografia alla nota 4.

⁹ H. BÜSING, *Metrologische Beiträge*, «Jdl» 97 (1982), pp. 1-45.

1. *Il racconto delle immagini*

Le immagini corrono, in maniera continua, sul corpo del vaso¹⁰; il pittore ha organizzato il suo racconto sfruttando la superficie centrale del corpo dell'oinochoe; il grande fregio che orna il collo, un fastoso ramo, riccamente intrecciato di alloro, è funzionale a enfatizzare la scena sul corpo; questo motivo non compare nelle altre opere del pittore né nella bottega del suo maestro il pittore CA e mai così riccamente reso e può essere paragonato all'uso che ne fanno alcuni pittori della tradizione apulizzante¹¹.

Le immagini così compongono un vero e proprio testo da leggere e il percorso che si snoda segue il corpo del vaso; la composizione dei personaggi è configurata in modo tale da concentrare lo sguardo e l'attenzione su due figure centrali che, di volta in volta, si trovano sia su un lato che sull'altro e rivestono un'ampia gamma di significati. Il racconto dipinto restituisce, chiaramente, lo svolgimento di un simposio; il sistema delle immagini, le combinazioni degli elementi, non puramente di dettaglio né caratterizzati da generici riempitivi, restituiscono un significato chiaro, didascalico, con la volontà di sottolineare le modalità da utilizzare per la realizzazione di un corretto svolgimento di un simposio secondo i costumi ellenici. Gli elementi che lo legano alla tradizione greca sono quasi ostentati e posti al centro dello sguardo di chi osserva il vaso: la musica e il doppio flauto della suonatrice, le corone¹², il kottabos, l'eroticismo sono veri e propri segni grammaticali che si ripetono costantemente e decodificano il significato delle immagini. E, allo stesso tempo, sono segni che connotano un rituale e definiscono un ambiente dove si sta svolgendo il rito: dalla forma del vaso stesso che espone le immagini, ai simboli delle corone, delle bende e di tutti gli altri oggetti utilizzati.

L'oinochoe cumana offre così un testo parlante, essenziale nella sua sintesi di rappresentazione, dove è possibile cogliere appieno i passaggi normativi che regolano il simposio – un vero e proprio rituale – e i valori che

¹⁰ C. RESCIGNO, *Scheda*, in *Museo Archeologico dei campi Flegrei. Catalogo generale. Cuma*, a cura di F. ZEVI, F. DEMMA, E. NUZZO, C. RESCIGNO, C. VALERI, Napoli 2008, p. 270; A. De FILIPPIS, *Gli scavi dal XVII secolo alla Raccolta Cumana...*, cit., pp. 221-222, n. cat. 14.11.

¹¹ A.D. TRENDALL – A. CAMBITOGLU, *The red-figured vases of Apulia, II. Late Apulian*, Oxford 1982, p. 461, pl. 164, 1.

¹² M. BLECH, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin, New York 1982.

esso trasmette, in una cornice di società aristocratica ben codificata nei testi letterari da Omero a Senofonte e fino a Platone, Plutarco o Ateneo.

È, infatti, dalle fonti letterarie, che è possibile ricostruire accurate descrizioni relative allo svolgimento del simposio (syn-pino = bevo insieme); il racconto di Senofane di Colofone, tra il VI e il V sec. a.C., risulta essere particolarmente dettagliato e restituisce regole e precetti per il simposio:

... pulito è ora il pavimento, come lavate le mani di tutti e le coppe; uno si cinge il capo con corone intrecciate un altro porge unguento profumato da una boccetta pieno di gioia un cratere sta dritto al centro e pronto nelle anfore è altro vino, dal profumo di fiori. In mezzo l'incenso diffonde un profumo sacro, e l'acqua è fredda, dolce e pura; ecco pani biondi e una tavola degna di venerazione carica di formaggio e di miele abbondante l'altare in mezzo è tutto coperto di fiori, risuona nella casa il canto, la gioia, la festa. Bisogna, prima di tutto che al dio si rivolgano inni, uomini saggi con benigne parole e puri discorsi e non è vergogna che essi, dopo aver libato e invocato bevano tanto da non essere però impediti di tornare a casa senza l'accompagnamento di un servo, a meno che non siano molto vecchi...¹³.

La ceramica figurata, tanto quella attica che quella italiota, restituisce un corpus di immagini coerente che riflette sia l'evento e il suo regolamento che tutto quel bagaglio di valori che il simposio porta con sé e che poeti e letterati hanno trasmesso. Sono forme di diffusione della memoria che rispondono a codici differenti ma che rimandano a situazioni identiche.

Provare a far interagire fonti letterarie e fonti iconografiche è possibile solo conservando ben distinti i due livelli e avendo a disposizione un sistema di immagini codificato e ben stabilizzato nel tempo¹⁴. La lettura sinottica delle fonti letterarie e di quelle iconografiche può contribuire a cogliere forme di socialità collettiva che si trasformano nel tempo, adattandosi ai singoli ambienti e rispondendo a specifici fruitori.

Il corpus delle immagini raccolte intorno al tema del simposio è molto ampio e analizzato secondo diverse chiavi di lettura¹⁵ e restituisce un

¹³Xenoph. XI, fr. BRWest 462 c-f.

¹⁴M.L. CATONI, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010, pp. 106-109.

¹⁵F. LISSARRAGUE, *Immaginario del simposio greco*, Roma-Bari 1989, pp. 113-170; M.L. CATONI, *Bere vino puro...*, cit., pp.113-122.

sistema di segni che diventa tipico e costituisce un patrimonio figurativo su modalità di realizzazione e significati culturali; va evidenziato come questo avviene attraverso una rappresentazione dipinta su vasi destinati e funzionali allo svolgimento del simposio.

Fondamentale è sottolineare la distinzione tra banchetto¹⁶ e simposio, intesi spesso, erroneamente, come sinonimi per individuare un'identica prassi aggregativa, mentre, in realtà, segnano due facce complementari di una stessa attività rituale che, dall'età omerica, si svolge, solitamente, in una cornice del sacro; alla conclusione del banchetto, ovvero del sacrificio che ha consentito il consumo della carne, ci si riunisce per il simposio quindi si passa al consumo del vino completando così il rito: "...dopo il sacrificio è la festa, dopo la festa viene la bevuta..."¹⁷.

La partecipazione al banchetto, al pasto in comune, è espressione dell'appartenenza alla cittadinanza e ricevere una porzione del sacrificio significa fare parte della cerchia dei cittadini; è sancito così un rapporto stretto tra banchetto e politica, così come ben descritto dagli storici nell'Atene periclea. Questo primo momento dell'attività rituale è seguito e completato, quindi, dal simposio dove il consumo del vino diventa piuttosto un appannaggio di un'élite aristocratica che si riunisce per conversare, per godere della musica e del canto; il simposio diventa così espressione tipica del modo di vita e dei costumi di una società aristocratica ellenica¹⁸. Alla fine del V e poi nel IV sec. a.C., il simposio diventa sempre più un avvenimento privato; perde molto lo spazio del politico e il Simposio scritto da Senofonte¹⁹ ne traccia chiaramente la trasformazione; alla conversazione politica o filosofica, riflessa in Platone²⁰, si va sostituendo piuttosto lo spettacolo e il gioco.

Per Plutarco²¹:

...non si va ad un simposio come un vaso da riempire ma per discorrere seriamente e per giocare, per ascoltare e esprimere considerazioni su quegli argomenti che vengono proposti, dal momento che i convenuti traggano piacere dal conversare fra loro...

¹⁶ J.-M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient, et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.*, Rome 1982.

¹⁷ M.L. CATONI, *Bere vino puro...*, cit., p. 24.

¹⁸ M.L. CATONI, *Il simposio greco*, in *Capolavori dell'archeologia. Recuperi, ritrovamenti, confronti*, a cura di M. LOLLI GHETTI, M. G. BERNARDINI, Roma 2013, pp. 163-167.

¹⁹ X. *Smp.* 245.

²⁰ Pl. *Smp.* V 177.

²¹ Pl. *Moralia* II 147 e.

Il simposio, infatti, è considerato un momento importante di socialità nel quale il piacere della conversazione viene considerato superiore e ben al di sopra dei piaceri fisici offerti invece dal banchetto che, come dice Plutarco, si perdono nell'arco di una notte, mentre gli altri rimangono a lungo nell'anima²²: "...nei conviti le persone educate e a modo si rivolgono subito dopo il pranzo alla conversazione come a seconde mense e si rallegrano nei colloqui..."²³.

E così Platone racconta "...Socrate si sdraiò insieme agli altri e fecero le libagioni e, cantati gli inni in onore del dio e compiute le cerimonie secondo la consuetudine, si rivolsero al bere..."²⁴.

1.a. I luoghi del simposio

La scena rappresentata sul vaso inizia con la riproduzione di una porta semi aperta da cui esce un giovane servitore che versa da un grande contenitore del vino in un cratere a calice; la scena è speculare: sul lato opposto, da una porta semi aperta esce una fanciulla che regge un grande bacino di metallo, per questo rappresentato con il giallo, con dolci, frutti e primizie. La modalità di rappresentazione è tale che la raffigurazione incomincia o termina a seconda del lato con cui si vuole leggere il racconto e lo spazio che definisce l'interno e l'esterno è ben indicato da due alti gradini, già intesi come dei podi, sui quali ancora stanno le due figure di servitori.

Le porte sono ben raffigurate, rese in modo raffinato e molto lavorate; scandite in pannelli dipinti con il bianco aggiunto e con l'indicazione delle borchie, forse di bronzo, vista la presenza del giallo sovraddipinto; la modalità di realizzazione sembra connotare un edificio di pregio, non facilmente distinguibile come pubblico o privato, anche se nel IV sec. a.C., sono attestati edifici di grande raffinatezza e ricchezza all'interno dell'edilizia privata, ben compatibili con questo tipo di rappresentazione di porte così eleganti.

L'Eros in volo, che porta la lunga benda sacrificale e definisce il lato superiore della prima parte della scena, è, chiaramente, un riferimento a una cerimonia rituale come potrebbero suggerire anche i pampini, le piccole pigne d'uva e, in modo particolare, le corone posizionate in più punti sulla parte alta del corpo del vaso, chiari riferimenti al mondo dionisiaco.

²² Plu. *Moralia* II 147 e.

²³ Pl. *Smp.* V 1 672 e; *Protag.* 347 c.

²⁴ Pl. *Smp.* V 176 a.

La resa molto sommaria, con colore diluito e aggiunta di bianco, di ciuffi d'erba lungo tutta la parte bassa del corpo del vaso per alcuni²⁵ sembrano alludere a uno spazio aperto, così come potrebbero far riferimento a un santuario del dio dove si svolgeva il rituale.

La presenza divina di Dioniso è sottesa e aleggia nel contesto figurativo, con le ghirlande, i grappoli d'uva, il tamburello.

Il simposio, così come viene tramandato dalle fonti letterarie ed iconografiche, si svolgeva solitamente in uno spazio interno, chiuso e in realtà spesso i pittori sono poco interessati a rappresentare lo spazio in cui veniva svolta la cerimonia; le fonti letterarie, in modo piuttosto concorde, raccontano come il simposio si svolgesse prevalentemente nell'andròn delle case private o negli edifici per banchetti nei santuari o nelle agorai. E molto spesso si soffermano a descrivere il numero delle klinai: "...sette klinai e altrettanti tavoli coronati di pani di semi di papavero e di lino e di sesamo..."²⁶.

Il numero canonico delle klinai è sette e la loro disposizione è piuttosto standardizzata lungo le pareti della stanza, l'andròn, luogo deputato allo svolgimento del simposio²⁷ e, nelle ricche dimore dell'aristocrazia, sala principale della casa; dalle sue dimensioni è valutata la ricchezza e l'importanza del proprietario²⁸.

Nel racconto delle fonti, infatti, si trovano numerosissimi cenni alla casa dell'ospite, all'ingresso alla casa, all'accoglienza sulla soglia; al simposio si viene invitati dall'ospite che l'organizza come è ben evidente nell'opera di Senofonte, dove, al simposio organizzato da Callia nella sua casa, viene invitato il suo giovane amante Autolico, vincitore nel pancrazio alle grandi panatenee del 422 a.C., e il padre di questi. Così riferisce Platone:

...dunque Aristodemo mi raccontò di aver incontrato Socrate ben lavato e che aveva calzato i sandali, cosa che faceva raramente e di avergli chiesto dove fosse diretto così bello; ed egli rispose: a cena da Agatone... per questo mi sono fatto così bello per andare da uno che è bello; ma tu saresti disposto a venire non invitato?...²⁹

²⁵ C. RESCIGNO, *Scheda...*, cit., p. 270.

²⁶ M.L. CATONI, *Bere vino puro...*, cit., p. 62.

²⁷ M.L. CATONI, *Bere vino puro...*, cit., p. 54.

²⁸ C. FRANZONI, *Il Simposio*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, vol. IV, 2, pp. 1229-1259.

²⁹ Pl. *Smp.* II 174 a-b.

e più avanti

...quando Aristodemo giunse alla casa di Agatone, trovò la porta aperta e un servo di casa, venutogli subito incontro, lo condusse dove giacevano gli altri, che stavano per iniziare la cena...³⁰.

Le due porte semi aperte e i due gradini, insieme alla raffigurazione di un praticello, delineano uno spazio circoscritto, anche se va ricordato che cerimonie collettive all'aperto sono attestate in età ellenistica e presso le grandi corti macedoni dove, se non ci fosse stato spazio sufficiente nell'andron, si sarebbero apparecchiati klinai all'esterno sotto grandi tende.

L'ambito sacro e l'elemento dionisiaco sono ben connotati da simboli parlanti quali le bende, le corone e l'Eros in volo che evidenziano la ritualità dell'avvenimento rappresentato; per altro questo artigiano ha dipinto scene simili su crateri decorati con maschere teatrali e strumenti musicali, tra cui la lira, rappresentazioni simboliche di uno spazio teatrale, sotto l'egida di Dioniso³¹.

1.b. Gli strumenti per il simposio

Continuando il percorso narrativo delle immagini, in primo piano c'è la raffigurazione di un grande cratere a calice, decorato con due figure, una maschile e una femminile sul corpo centrale e la parte bassa del vaso baccellata. La sua posizione, accanto alla porta, non è affatto casuale; indica, chiaramente, la premessa dell'avvenimento che si sta per svolgere e sottolinea il ruolo principale che questo vaso svolge nel cerimoniale senza il quale il simposio non potrebbe avere luogo.

Il corpus delle immagini e le innumerevoli testimonianze letterarie non lasciano alcun dubbio sulla funzione precipua di questa forma ceramica; Senofane ricorda, infatti: "...un cratere sta dritto al centro e pronto nelle anfore è altro vino, dal profumo di fiori..."³².

È nel cratere che il vino viene mescolato con acqua, miele, aromi e spezie; non si beve mai il vino puro e mai da soli; l'usanza di bere solo vino non mescolato con altri ingredienti è tipico dei barbari: bere come

³⁰ Pl. *Smp.* II 174 e.

³¹ A.D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases...*, cit., pp. 460-461.

³² Xenoph. fr. B1 West.

uno Scita³³, infatti, significa bere vino puro, da barbari, come sottolinea Anacreonte, nel VI sec. a.C.:

...presto, ragazzo una coppa, un brindisi tutto d'un fiato! meschi dieci mestoli d'acqua e cinque di vino, ch'io voglio fare un'orgia ma senza esagerare no, non così, non questo schiamazzo non cerchiamo di fare una bevuta scitica sorseggiamo fra dolci musiche e canti...³⁴.

La miscela di acqua e vino può variare e se Esiodo³⁵ consigliava tre a uno, nell'Odissea³⁶ il contesto sembra domestico e sembra poter giustificare il taglio di venti a uno con pochissimo vino:

... mi diede un cratere tutto d'argento e del vino. Che egli versò nelle anfore, dodici in tutto, dolce e puro, bevanda divina: non era noto a nessuno dei servi e alle ancelle di casa, ma solo a lui, a sua moglie e ad una dispensiera; quando bevevano questo rosso vino di miele, ne versava una tazza piena su venti misure di acqua; dal cratere si spandeva un dolce profumo divino...;

più tardi le proporzioni, come riferiscono Ateneo e Plutarco, diventano tre di acqua e due di vino o, ancora, cinque a tre³⁷.

In questo caso, il cratere viene riempito di vino da un servitore, appena uscito dalla porta; lo versa da una grande anfora che è servita dunque per trasportare il vino nel luogo del simposio; un giovane adolescente preleva il vino dal cratere verso il quale distende il braccio destro mentre regge nella mano sinistra le *kylikes*, da usare per bere; sul lato opposto del vaso è un altro adolescente che porta l'*oinochoe*, il vaso destinato a prelevare il vino dal cratere e versarlo nelle coppe dei singoli partecipanti al simposio.

È possibile ricostruire, grazie alle indicazioni iconografiche e letterarie, l'esistenza di un vero e proprio set di strumenti necessari allo svolgimento del simposio: il servizio vascolare comprendeva l'anfora per trasportare, il cratere o il *dinos* per mescolare, le coppe per bere, l'*oinochoe* per versare; il servizio metallico, invece, ricostruito prevalentemente dal sistema dei corredi funerari, includeva il *simpulum*, mestolo, per prendere il

³³ Hdt. VI 84.

³⁴ Anacr. 43 D 33G.

³⁵ Hes. *Op.* 596.

³⁶ Hom *Od.* IX 203-210.

³⁷ Ath. X 423-427; Pl. *Quaest. conv.* III 9.

vino dal cratere e versarlo nell'oinochoe, il colino e l'infundibulum, una sorta di imbuto con filtro, per setacciare le impurità.

Piuttosto discussa è la presenza della grattugia, il cui uso per l'aggiunta di formaggio è noto già in Omero³⁸ ed è attestato in Eubea in corredi di VIII sec. a.C.; la miscela, kykeon, era ottenuta mescolando vino a formaggio, miele e farina ed è una bevanda energetica, realizzata per i guerrieri³⁹; nei corredi funerari, la grattugia è solitamente posta insieme agli spiedi e al coltello e, quindi, con gli strumenti necessari per la realizzazione dei banchetti che prevedevano la consumazione della carne.

Infine, ceste, panieri, kalathoi servivano per portare i servizi necessari al bere ma anche piccoli dolci o cose da sgranocchiare e, molto spesso, compaiono nelle immagini, sotto i tavoli o appesi sul fondo della parete.

1.c.I partecipanti al simposio

La lettura delle immagini prosegue, dunque, con la rappresentazione, al centro della scena, di una figura di giovinetto che attinge il vino dal grande cratere a calice con la mano destra mentre nell'altra mano porta tre kylikes; è raffigurato nudo con calzari resi con la sovraddipintura bianca; porta un'armilla sul braccio destro, una benda sulla coscia destra e un'altra di traverso sul torace; in testa esibisce una sorta di copricapo intrecciato da cui pende un fiocco sulla fronte.

È, quindi, chiaramente il giovane che ha il compito di distribuire le coppe; ma, viste le caratteristiche iconografiche, non è un semplice servitore. La presenza dell'armilla sul braccio, della benda sulla gamba e sul torace, il complesso copricapo sono tutti elementi che possono avere una valenza rituale e intendono distinguerlo. Inoltre, la sua giovane età, è appunto un fanciullo, rimanda a immagini legate all'erotismo omosessuale, associato, quasi costantemente, al simposio. Il richiamo, a questa forma di eros tipica del simposio, è anche in altre due figure giovanili, adolescenti, che partecipano alla cerimonia conviviale e diventano oggetto di amore da parte dei commensali adulti.

Si tratta, come evidenziano le fonti, di uno dei valori attribuiti al simposio, quale momento di crescita e di formazione fondamentale nella vita di un giovane:

³⁸ Hom. *Il.* XI 639-640.

³⁹A. MELE, *Discussione*, in *Euboica. L'Eubea e la presenza euboica in Calcidica e in Occidente*, Atti del Convegno Internazionale di Napoli (13-16 Novembre 1996), a cura di M. BATS, B. D'AGOSTINO, Napoli 1998, pp. 408-409.

...ai pasti in comune intervenivano anche i ragazzi (*paides*) che vi erano condotti come a una scuola di frugalità, sentivano parlare di politica, vedevano scherzi di uomini liberi e si abituavano essi stessi a scherzi e canzonare senza essere volgari e a non risentirsi se venivano canzonati...⁴⁰.

Ma, d'altra parte, è proprio la giovane età, l'abbigliamento con bende e corone, la presenza della *chous* a suggerire la cornice rituale all'interno della quale si svolge il simposio; e i giovani fanciulli, che, per la prima volta hanno sacrificato a Dioniso e hanno partecipato alla festa in suo onore, recano proprio quella forma di vaso con la quale hanno svolto il rituale.

Sulla parte superiore del corpo del vaso, come già detto, aleggia un Eros con un copricapo che avvolge i capelli in una coda, dalle ali variopinte e dal corpo efebico, giovanile; porta una benda allungata di lana/stoffa con lunghe frange e sembra trascinare con i piedi calzati un tamburello; si dirige verso uno dei convitati già disteso sulla *kline*. La presenza di Eros è un riferimento esplicito a tutto l'universo dell'amore e, nella grammatica dei segni, connota per eccellenza il rapporto amoroso, l'erotismo nel suo complesso:

...Eros è un dio grande e meraviglioso tanto per gli uomini quanto per gli dei...può vantarsi di essere il più antico degli dei: ed ecco la prova. I genitori di Eros non esistono, né sono citati da nessun prosatore, né poeta; anzi Esiodo dice che per primo si generò il Caos e quindi Gaia dall'ampio seno, sempre saldo sostegno di tutte le cose ed Eros...⁴¹.

Eros si rivolge al primo gruppo di convitati, formato da una coppia uomo/donna; alla estremità del letto, realizzato in modo molto semplice con piedi lisci e squadriati sul quale si intravede un drappo e, forse, un cuscino, è seduta una figura femminile con ricca veste, quasi trasparente che la copre dalla cintola in giù; il torso e la spalle sono scoperte e decorate da una lunga collana; il volto è reso di profilo e il torso di prospetto; una ricca capigliatura a coda fuoriesce dalla cuffia, *sakkos*; nella mano destra regge una corona e la sinistra è appoggiata sulla spalla del compagno.

Il ruolo della donna del simposio è sempre legato a una valenza erotica/ludica: etere, suonatrici, danzatrici accompagnano i convitati e rappresentano lo spazio destinato all'amore, al godimento. La presenza di

⁴⁰Plu. *Lyc.* 12, 6.

⁴¹Pl. *Smp.* VI 178 b.

etere è una costante nella raffigurazione del simposio e ne sancisce il momento erotico; è quasi sempre raffigurata con il torso nudo e vesti trasparenti e partecipa, alla pari con gli altri commensali, alla conversazione, al canto, al gioco.

La figura maschile è sdraiata sulla kline e si appoggia a cuscini; è resa di profilo e volge lo sguardo verso una suonatrice di doppio flauto che occupa la parte centrale del vaso; l'uomo ha un ricco mantello avvolto intorno ai fianchi che gli lascia scoperto le spalle; sul torace e sull'avambraccio una larga benda; in testa una corona con al centro foglie lunghe e appuntite disposte a raggiera. Sotto la kline è un tavolinetto con uova, frutti e un piatto con pietanze sommariamente rese con vernice diluita.

Lo sguardo del giovane è attratto dalla suonatrice di doppio flauto che gli volge le spalle avanzando verso destra a passo di danza; riccamente abbigliata con lunga tunica manicata, porta i capelli biondi che fuoriescono a riccioli dalla fascia di stoffa che li trattiene sulla fronte; l'uso del colore bianco e giallo sovraddipinto rende vividi i particolari della figura.

I dettagli rappresentati tendono a sottolineare il ruolo della musica enfatizzato dalla presenza della suonatrice di doppio flauto e dal tamburello; durante i simposi si esibivano musicisti esperti; non si tratta di schiave o cortigiane ma di professionisti i cui servigi sono richiesti per la serata.

Di fronte alla suonatrice, è raffigurata una seconda kline, diversa dalla prima per l'alta spalliera, i piedi torniti e lavorati finemente e per la presenza, ben visibile, di un drappo che pende ai bordi del lettino e dei cuscini; sulla kline sono distesi due giovani, posti di spalla; il primo a sinistra è rivolto verso la flautista, porta una lunga tunica a mezzemaniche, ha i piedi nudi e sul capo la stessa corona dalle lunghe foglie; sul braccio sinistro esibisce un'armilla e con la mano sinistra lancia, con la kylix, l'ultima goccia di vino verso un vassoio posto su un lungo piedistallo a stelo che termina con tre piedi torniti, probabilmente di metallo vista la sovraddipintura gialla. In questa raffigurazione il gioco del kottabos è realizzato lanciando l'ultima goccia di vino per colpire e far cadere la piccola frutta e le uova poste sul vassoio, accanto al piede tripode dell'asta di sostegno c'è, infatti, una piccola melagrana caduta; con il braccio e la mano destra il giovane simposiasta sembra reggere qualcosa poggiato al petto, forse un vaso⁴².

⁴² M.L. CATONI, *Bere vino puro...*, cit., p. 88, fig. 39.

Sotto la kline, seduto su un capitello è un ragazzino con atteggiamento pensoso; sostiene la testa sul braccio piegato sulla quale è lo stesso diadema e, sulla coscia, la benda; indossa calzari e regge, nella mano destra, dei vasi, uno configurato e un contenitore di unguenti, un aryballos. Al centro della kline, lateralmente, è il tavolinetto di servizio dove sono poggiati piccoli pani e frutti.

Dietro le spalle del primo simposiasta disteso sulla kline appoggiato a cuscini ricamati, è l'altro convitato, rivolto verso destra, con identico abbigliamento e corona del primo; tende il braccio e la mano sinistra verso una larga patera di metallo dove sono poggiati uova, melegrane e dolci che la giovane ancella gli sta offrendo; una colomba in alto porta verso di lui, una corona.

La fanciulla, abbigliata con lunga tunica plissettata e capelli biondi corti, è appena uscita dalla porta semichiusa, rimane sui gradini ed è leggermente piegata verso il simposiasta per offrirgli le primizie; regge, nella sinistra, il grande piatto metallico e nella destra un vaso per unguenti, chiaramente un alabastron.

Tra i due, di dimensioni minori, è raffigurato un altro adolescente vestito da una leggera e corta tunica trattenuta in vita da un cinturone metallico a fascia alta; porta nella mano destra una kylix e nella sinistra mostra la chous; sulla testa un complesso copricapo intrecciato enfatizza la ritualità dell'avvenimento.

2. Ipotesi di interpretazione delle immagini

Nella scena rappresentata è raccontato lo svolgimento di un evento molto significativo a cui tre giovani uomini distesi su klinai partecipano, ma dove un ruolo non secondario svolgono i fanciulli che, essendo intervenuti alla cerimonia in onore del dio, segnano il loro passaggio di stato; e, se da un lato è possibile recuperare, grazie al sistema delle immagini, le regole che accompagnano la realizzazione del rito dall'altro si può leggere in controluce il rito di iniziazione dei fanciulli che, avendo partecipato per la prima volta alla cerimonia, possono iniziare a riconoscersi nei giovani adulti protagonisti della scena rappresentata.

Il simposio raffigurato si svolge in un clima di serenità, tra il gioco, la musica e l'eros; sembra, infatti, possibile riconoscere la didascalica descrizione di norme e regole fondamentali per la sua ritualità sin dalla sua comparsa nel mondo ellenico anche se è, invece, assente la conversazione tra convitati, basilare per lo svolgimento della cerimonia così come viene descritta da Platone.

Infatti, tra i precetti che Senofonte detta per il simposio, dall'onorare gli dei alla giusta misura del vino, la posizione distesa su kline è una tale consuetudine da diventare simbolo stesso del simposio⁴³: "...e Agatone stava sdraiato nell'ultimo posto..."; anche i piedi nudi, senza calzari, trovano riscontro nel racconto di Platone: "...e Aristodemo raccontava che mentre un servo gli stava lavando i piedi perché potesse sdraiarsi..."⁴⁴ ed è sempre Agatone che esclama: "...ragazzi, sciogliete i sandali ad Alcibiade in modo che possa sdraiarsi tra di noi..."⁴⁵.

Il dettaglio dei piedi nudi è un segno grammaticale quanto mai significativo nella narrazione perché sottende quel passaggio dal momento del pasto a quello del simposio che deve essere segnato dal lavaggio, dalla purificazione per poter partecipare al convito; il lavaggio delle mani o la pulizia del pavimento che raccomanda Senofane sono, quindi, tutti compiti e consuetudini che sottolineano la valenza del simposio in una cornice rituale enfatizzata dalla presenza delle corone e delle bende cerimoniali. Ed è interessante sottolineare come, in diverse immagini vascolari, vi siano rappresentati calzari posti al di sotto delle klinai⁴⁶.

Anche la presenza del giovane nudo, seduto in atteggiamento pensieroso accanto alla kline di uno dei simposiasti, è piuttosto significativa; il giovinetto è probabilmente legato al convitato sulla kline e, più in generale, rimanda all'erotismo omosessuale. A Sparta ogni commensale, disteso sulla sua kline, ha accanto un fanciullo nella funzione di coppie⁴⁷ e nella società ateniese classica il rapporto tra l'adulto e il fanciullo ha una valenza educativa ben radicata in un codice etico dove le pratiche dell'amore omoerotico sono associate a valori alti, importanti e percepiti come un atto iniziatico alla vita⁴⁸.

E Platone esprime le caratteristiche tipiche di una società che considera del tutto normale il desiderio omosessuale: "...io non saprei dire se ci sia, per un giovane, bene maggiore di un buon amante o, per l'amante, di avere un giovane amato..."⁴⁹.

Nella mentalità del greco di età classica, l'eros omosessuale si identifica molto con un rapporto educativo; l'erastes (l'amante) doveva con-

⁴³ M.L. CATONI, *Bere vino puro...*, cit., pp. 57-70.

⁴⁴ Pl. *Smp.* III 175 a.

⁴⁵ Pl. *Smp.* XXX 213 b.

⁴⁶ C. FRANZONI, *I Greci...*, cit., pp. 1238-1239.

⁴⁷ M.L. CATONI, *Bere vino puro...*, cit., p. 78.

⁴⁸ K. J. DOVER, *L'omosessualità nella Grecia antica*, Milano 1995.

⁴⁹ Pl. *Smp.* VII 178 c.

quistare l'amore dell'eromenos (amato) con la saggezza e la sapienza grazie alle quali si impegnava a educare il fanciullo:

...quando l'amante e il ragazzo amato si incontrano, ciascuno seguendo la propria norma, l'uno serve il ragazzo che gli si è concesso in ciò che è giusto servire, l'altro concede i propri favori secondo ciò che è conveniente concedere a chi lo rende sapiente e buono; il primo contribuendo all'educazione del ragazzo nella sapienza e in ogni virtù...⁵⁰.

Che tale usanza sia stata assimilata nelle città greche dell'Italia meridionale è testimoniato, tra l'altro, dalle immagini prodotte nella pittura vascolare delle botteghe italiote nel corso del IV e III sec. a.C.

Nell'ambito dello svolgimento di una cerimonia sacra che, non a caso, ha inizio dopo aver onorato gli dei, anche le corone, le ghirlande e le bende sono componenti essenziali del simposio e si ritrovano costantemente citate sia nella letteratura che nelle immagini; bende di lana, stoffe colorate, corone di foglie (alloro, olivo, vite, ma anche altri tipi di inserti) ghirlande complesse con foglie, frutti e bacche hanno tutte valenza rituale e vengono utilizzate per definire i limiti di uno spazio che si vuole incorniciare come sacro e per sottolineare la partecipazione alla cerimonia rituale dei singoli invitati: "...aveva sul capo una folta corona di edera e di viole e un gran numero di nastri..."⁵¹, come sottolinea Platone quando descrive Alcibiade che, ubriaco, arriva alla casa di Agatone per partecipare al simposio.

Tra i precetti che regolano il simposio un ruolo importante è svolto dalle diverse tipologie di corone, ghirlande e bende⁵² come si distingue bene sulla chous cumana dove ne è attestata una discreta varietà; i giovani adolescenti portano un copricapo intrecciato realizzato con cordoncino di lana variamente composto; così come, probabilmente, sono realizzate con filo di lana le bende e la fasce sulle cosce, che possono essere di stoffa ricamata con lunghe frange o semplicemente di lana intrecciata⁵³. I simposiasti, il giovane servitore che versa il vino dall'anfora e il ragazzino

⁵⁰ Pl. *Smp.* IX 184 d.

⁵¹ Pl. *Smp.* XXX 212 e.

⁵² M.L. CATONI, *Bere vino puro...*, cit.; F. LISSARRAGUE, *Immaginario del simposio greco...*, cit.; C. FRANZONI, *I Greci...*, cit.

⁵³ A. CORSI, *Copricapi e bende rituali nelle ceramiche italiote e siceliote*, in *Archeologia classica*, vol. LXIII, n.s. II, 2012, pp. 537-560.

seduto sotto la kline, indossano una ghirlanda di foglie allungate e appuntite disposte a raggiera, a volte realizzata con foglie di palma; è detta kalathos e può assumere le fogge più disparate; le donne, invece, hanno i capelli raccolti in un pezzo di stoffa che può adattarsi alle diverse pettinature, sakkos o kerkyphalos.

I tavoli posti davanti alle klinai sono le seconde mense, *deuterai trapezai*, ed espongono frutti, uova, dolci, ma anche vasetti per unguenti e profumi: “*ecco pani biondi e una tavola degna di venerazione carica di formaggio e di miele abbondante...*”⁵⁴.

La suonatrice del doppio flauto e il tamburello sottolineano il ruolo della musica come già detto; in Platone la musica e la danza, accanto alla conversazione e alla poesia, sono elementi essenziali dello stare insieme a bere vino; nel contesto ateniese, la lirica monodica trae ispirazione proprio in queste occasioni di convito con i partecipanti che improvvisano versi o declamano poeti del passato; nelle fonti letterarie, il bere e il cantare vanno di pari passo: “*...traggo piacere dal buon bere e dal cantare al suono del flauto; mi piace anche tenere tra le mani l’armoniosa lira...*”⁵⁵.

Non sempre però la musica viene vista come un elemento positivo perché può distrarre dal conversare che è invece l’azione principale del simposio e così Erissimaco nell’opera di Platone:

...ora che si è stabilito che ognuno beva secondo quanto desidera, vorrei proporre di congedare la suonatrice di flauto entrata adesso, che se ne vada a suonare per sé o, se vuole, per le donne di casa, e noi, invece, trascorriamo il tempo conversando insieme...”⁵⁶.

Ed è proprio nel corso del IV sec. a.C., che il gioco e l’intrattenimento, oltre la musica, prendono il sopravvento sulla conversazione; è un segno della trasformazione che coinvolge il simposio nelle comunità italice. La tradizione letteraria racconta, infatti, che l’invenzione del gioco del kottabos, uno di più famosi del mondo greco, sia stata siciliana e Anacreonte lo chiama *kottabos siciliano*⁵⁷. Il gioco consiste nel lanciare l’ultima goccia di vino rimasta nella coppa verso un bersaglio; Ateneo lo descrive dettagliatamente nella sua opera⁵⁸, scritta nell’età di Marco Aurelio:

⁵⁴ Xenoph. in Ath. XI 462 c-f.

⁵⁵ Thgn. 533-534.

⁵⁶ Pl. *Smp.* V 176 e.

⁵⁷ Anacr. fr 41 Diehl; Antiph. fr 47, in Ath. XV 667 a.

⁵⁸ Ath. XI 487 d-e, XV 665 c-668 f.

...prendi la coppa e mostrami come si fa. Come un buon suonatore di flauto, bisogna allargare le dita e piegarle, versare un po' di vino, non molto e poi lanciare...⁵⁹.

Numerosi studiosi hanno avvicinato il gioco del kottabos all'eros⁶⁰ sottolineando la presenza delle dediche amorose che solitamente accompagnano le immagini del gioco sulle diverse forme vascolari che si riportano al simposio; ma il gioco è stato anche avvicinato alla divinazione, perché il suo esito, positivo o negativo, può essere considerato la risposta a una domanda precedentemente formulata.

Dalle pitture vascolari si riconoscono due tipi di kottabos: il vino va a colpire un piattello in cima a un'asta che, cadendo, centra un disco di bronzo infilato a metà altezza dell'asta, il fracasso prodotto dal metallo segna l'esito positivo al lancio e la vincita e il divertimento sono garantiti dal rumore causato dalla goccia che colpisce il metallo e dalla caduta a cascata dei diversi oggetti.

Un altro tipo di kottabos prevede di colpire dei vasetti o dei frutti poggiati su un piatto o, più spesso, che galleggiano in un bacile di acqua; si vince se si riesce a far cadere uno degli oggetti; è un tipo molto meno rappresentato nelle immagini vascolari e l'oinochoe cumana ne restituisce una chiara rappresentazione: il bacino è retto da una lunga asta metallica, terminante a treppiede; ai piedi dell'alto sostegno c'è una melagrana colpita e caduta.

L'oinochoe cumana si fa portatrice, dunque, di un racconto ricco di valenze e significati; è la rappresentazione, didascalica, di un simposio che si svolge secondo le regole e i precetti del mondo greco classico così come stigmatizzate da Platone e dove la cerimonia svolge un ruolo sociale e politico; ed è un simposio che si svolge in una cornice rituale ben codificata sia dalla forma stessa della oinochoe, sia dalla presenza dei fanciulli che la esibiscono quale segno della loro iniziazione, dopo aver sacrificato a Dioniso. Il vaso dipinto dal pittore cumano diventa così anche espressione e testimonianza della trasmissione e dell'assimilazione del bagaglio culturale ellenico nei centri dell'Italia antica che ha permeato profondamente la formazione di una cultura propria dove, tuttavia, il rito della convivialità riflette un forte conservatorismo di regole e pre-

⁵⁹ Antiph. fr 47 Kassel-Austin, in Ath. XV 667 a.

⁶⁰ F. LISSARRAGUE, *Immaginario del simposio greco...*, cit., pp. 95-101.

scrizioni elaborate e istituzionalizzate nell'Atene di età classica. La consuetudine del bere insieme e le cerimonie rituali e conviviali come il simposio si ritrovano in tutte le comunità italiche dove è possibile ricostruire, attraverso le immagini, le trasformazioni e i cambiamenti rispetto a una prassi di riferimento; è possibile riconoscere, inoltre, espressioni e caratteristiche del comportamento sociale proprie della nuova società, all'interno della quale il vaso è stato richiesto e realizzato.

E anche il riferimento alle feste legate a Dioniso, ai rituali di passaggio dei giovani, è ben attestato nelle società italiche: non a caso, in un contesto del tutto differente e lontano, quale quello di Roscigno, centro italico nell'entroterra di Poseidonia-Paestum, sono ben due le forme di oinochoe/chous presenti nella famosa tomba principesca⁶¹.

Il contesto di riferimento della chous è, quindi, quello di una Cuma ormai pienamente sannitica dove, tuttavia, è ancora possibile riconoscere numerosi elementi di matrice ellenica nella cultura di una città profondamente rinnovata nella composizione sociale. La nascita di una produzione artigianale di ceramiche figurate, su modello della produzione attica, sempre ampiamente importata e richiesta in città, sottolinea la volontà, nel corso della seconda metà del IV sec. a.C., di soddisfare richieste di impronta fortemente ellenica; la scelta di forme di vasi di chiara tradizione greca, quali il cratere, l'hydria o la kylix, scelti da una committenza locale, sottolineano il desiderio di conservare tracce evidenti della tradizione classica e rivestono valenza e significato fortemente conservativo; non deve meravigliare, quindi, che la figura femminile dipinta sui vasi figurati di produzione cumana indossi ancora abiti dalla tradizionale fattura greca e, come suggerisce Nazarena Valenza Mele, la ceramica cumana si ricollega a questo processo di evoluzione in atto a Cuma che richiama le origini greche della comunità⁶².

Diventa, quindi, ancora più interessante sottolineare come, nella produzione della bottega identificata dal Trendall con il Pittore CA, lo studioso abbia distinto un gruppo di opere attribuite a diverse mani di

⁶¹ G. GRECO, *Roscigno*, in *Poseidonia e i Lucani*, a cura di M. CIPRIANI, F. LONGO, Napoli 1996, pp. 88-101; EADEM, *Tra Greci ed Indigeni: l'insediamento sul Monte Pruno di Roscigno*, in *Grecs et Indigènes de la Catalogne à la Mer Noire*, a cura di H. TRÉZINY, Actes des Rencontres du Programme Européen Ramses 2 (2006-2008), Naples 2007, Rome 2010, pp. 187-199.

⁶² N. VALENZA MELE, *Su un corredo cumano e sul linguaggio del pittore A.P.Z.*, «Klearchos», XXVII, Reggio Calabria 1985, pp. 83-102.

collaboratori che definisce sulla base delle immagini raffigurate, SS-Sub Group (symposium-Spinazzo)⁶³; il gruppo si caratterizza per la reiterata raffigurazione di scene di simposio che rispondono pedissequamente a schemi iconografici puntuali e costanti; sono, in particolare, due crateri che presentano scene di simposio molto strettamente correlate a rendere più comprensibile la cornice di riferimento culturale alla base della rappresentazione del simposio in un ambito italoico e in un società ormai sannitica; questi oggetti, per altro, costituiscono la chiara testimonianza di come questo tema sia familiare alla bottega cumana e come esso sia molto richiesto da una committenza di stampo aristocratico; è per altro verosimile ipotizzare la circolazione di cartoni dove simboli, immagini, segni si ripetono con didascalica costanza.

I due crateri cumani contribuiscono anche a ricostruire quelle forme di trasformazioni della cerimonia conviviale dove, pur conservando consuetudini e usi peculiari del simposio alla greca, appaiono più evidenti i segni di una mutazione dei valori con il prevalere del gioco e del piacere sulla conversazione e sul dialogo filosofico o politico.

Il cratere a campana⁶⁴ individuato nella tomba 247-CLXXXV⁶⁵ a Cuma, nel fondo Palumbo, da Emilio Stevens nel 1880, fa parte di un corredo di una sepoltura c.d. “a schiena”, con due letti sepolcrali, tra gli oggetti di corredo, oltre a numerosi vasi e a figure rosse e vernice nera, si recupera anche uno skyphos figurato che Trendall attribuisce allo stesso pittore LNO dell’oinochoe analizzata in questa nota⁶⁶; restituisce una complessa scena di simposio con due giovani distesi su kline, dove compaiono tutti gli elementi che regolano lo svolgimento della cerimonia cultuale: la presenza delle klinai e la posizione distesa, il cratere, le doppie trapeze, lo svolgimento del kottabos, il giovinetto; sono messi in risalto solo alcuni simboli, come la lira, la maschera teatrale, il flauto e l’impianto teatrale della scena, in generale, segni grammaticali scelti volontariamente per sottolineare il ruolo del canto, della musica, della rappresentazione scenica.

Ancora più interessante l’altro cratere⁶⁷, attribuito alla stessa bottega di produzione ma ritrovato a Sant’Agata dei Goti, dove la scena centrale

⁶³ A. D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases...*, cit., pp. 460-462.

⁶⁴ A. D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases ...*, cit., p. 460, n. 70, pl. 178, 1.

⁶⁵ E. GABRICI, *Cuma*, «MAL», vol. XXII, Roma 1913, pp. 686, 787.

⁶⁶ N. VALENZA MELE, C. RESCIGNO, *Cuma. Studi sulla necropoli. Scavi Stevens 1876-1896*, Roma 2010, pp. 40, 44.

⁶⁷ A. D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases...*, cit., p. 460, n. 70, pl. 178, 1.

sembra rispettare, grosso modo, tutte le regole e i precetti previsti per un simposio alla greca, ma la rappresentazione è completata dalla figura di un'etera che, danzando, solleva la veste e si mostra, di dorso, al simposiasta, scoprendo le natiche, in un atteggiamento formale che riprende uno schema notissimo della scultura ellenistica, la Venere Callipigia. M. L. Catoni, in un'ampia discussione sul valore formale delle raffigurazioni, si sofferma su questa rappresentazione⁶⁸ sottolineando come, nella lettura delle immagini, sia importante capire che modelli e schemi figurativi possono *trasmigrare* da una forma figurativa all'altra, passando dalla scultura, alla pittura, al bronzo, alla toreutica.

Si tratta di un'osservazione di grande interesse perché permette di sottolineare come una tale scelta da parte degli artigiani cumani sia il risultato della volontà di mantenere vivi motivi iconografici della tradizione greca e dimostra come il conservatorismo e il richiamarsi a schemi ellenistici noti per raffigurare una danzatrice, evidenzia la necessità, ancora molto palese, di affermare stili e forme elleniche sia nei modi di rappresentazione dell'abbigliamento sia nel richiamo a prodotti famosi delle botteghe ellenistiche della grande scultura.

È probabile, quindi, che a Cuma circolassero schemi, modelli e cartoni elaborati nei grandi centri ellenistici; la società cumana, ormai sannitica, sente ancora la necessità di autorappresentarsi attraverso forme figurative legate al mondo ellenico che prevedevano, per il simposio, il rispetto di tutte le regole e dei precetti dettati da Senofonte o Platone nella nuova cornice del gioco, della musica, del teatro, della danza. Ma questa trasformazione non è isolata; avviene anche in Grecia, in Sicilia, in Magna Grecia ed è espressione di un ampio cambiamento sociale e culturale avvenuto alla fine del periodo ellenistico.

Nella seconda metà del IV sec. a.C. a Cuma, pur nelle numerose trasformazioni dovute alla presenza della componente sannita, è possibile riconoscere valori e forme di una socialità ancora profondamente ellenica, come dimostra il conservatorismo del repertorio delle forme vascolari nella locale produzione artigianale. Non bisogna, infatti, dimenticare che nell'organizzazione degli spazi pubblici della città sannitica non si verificano grandi cambiamenti; pur modificando l'orientamento, si conserva la funzione sacro/pubblica della città greca fino a età tardo antica e le possenti mura della città greca vengono restaurate e allargate. Nella città bassa, inoltre, la funzione di spazio pubblico, l'agorà

⁶⁸ M. L. CATONI, *Bere vino puro...*, cit., p. 221.

greca, viene rispettata e monumentalizzata con l'impianto di un possente muro di delimitazione in tufo giallo e il grande tempio su podio che viene innalzato alla fine del IV sec. a.C. è decorato da un sistema puramente ellenico con delle metope dipinte che ben si inseriscono in un filone pittorico e stilistico pienamente ellenistico confrontabile con l'area macedone e tarantina⁶⁹.

Nella necropoli, infine, scompare il rituale della cremazione ma nella composizione del corredo, la presenza del cratere, dell'anfora, dell'hydria, delle kylikes, ovvero del set utilizzato per il banchetto/simposio offerto in occasione della morte del sepolto, evidenziano la volontà di mantenere un forte legame con il mondo greco e anche se le sepolture dei guerrieri sono connotate dalla presenza del cinturone a fascia di tipo sannitico, come quello del giovane sull'oinochoe cumana, la presenza numerosa dello strigile, con il suo valore ideologico, evidenzia il forte legame con l'attività ginnica, atletica, centrale nell'educazione dei giovani secondo i costumi ellenici; non a caso Strabone⁷⁰ vede un segno di conservazione della cultura greca oltre che nella componente apportata dalle spose greche verso i conquistatori oschi anche nella persistenza dei ginnasi in quasi tutte le città sannitiche.

E se le evidenze di questo perdurare di elementi greci, in una città che sul calare del IV sec. a.C. entra nell'orbita dello stato romano con la cittadinanza nel 338 a.C., sono numerose e articolate è di un certo interesse sottolineare come la città ottenga da Roma una notevole autonomia che è possibile leggere nella conservazione della lingua, nei costumi, nell'organizzazione delle magistrature, nel mantenimento delle divinità e dei culti locali; tra le consuetudini, il simposio alla greca, raccontato sulla piccola oinochoe della raccolta cumana, costituisce una chiara testimonianza di conservazione.

Università di Napoli Federico II
bferrara@unina.it

⁶⁹G. GRECO, *Dalla città greca alla città sannitica: le evidenze dalla piazza del foro*, in *Cuma*, Atti del quarantottesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 27 settembre-1 ottobre 2008, pp. 383-444.

⁷⁰Strab. IV 4, 243.



Fig. 1b: Oinochoe da Cuma. Parte centrale (Archivio fotografico Mann, n. inv. 86056 . Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo. Museo Archeologico Nazionale di Napoli).



Fig. 1a: Oinochoe da Cuma. Lato sinistro (Archivio fotografico Mann, n. inv. 86056 . Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo. Museo Archeologico Nazionale di Napoli).



Fig. 1c: Oinochoe da Cuma. Lato destro (Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale. Cuma, a cura di F. Zevi, F. Demma, E. Nuzzo, C. Rescigno, C. Valeri, Napoli 2008, p. 270).

ISABELLA D'AURIA

LA VIOLENZA NELLA LETTERATURA MARTIRIALE CRISTIANA DEI SECOLI III-V

ABSTRACT

The paper aims to analyse violence in Christian literature of hagiographic content from the 3rd to the 5th century, in order to detect the evolution in the description of the violence by which the *martyria* is achieved. In a later period a particular taste for the macabre becomes more marked in the description of the torments to which the martyrs are subjected. The same aspect can also be noticed in some texts of the Christian poetic production on a similar topic: to give an example, the *Peristephanon* of Prudentius celebrates the deeds of Roman and Spanish martyrs with a gruesome descriptivism.

1. Il presente lavoro si propone di analizzare la rappresentazione della violenza nella letteratura agiografica in lingua latina dei secoli III-V, presentando alcuni passi esemplificativi tratti da tre testi (due *Passiones* e un inno)¹ di diversa datazione.

La ricerca si inserisce nella più ampia tematica della violenza nelle culture antiche, oggetto in tempi recenti di studi particolarmente interessanti², che ne hanno di volta in volta messo in rilievo aspetti diversi,

¹ La traduzione dei testi latini citati nel presente contributo, salvo diversa indicazione, è a cura dell'autrice.

² Il primo volume che è opportuno segnalare nella vasta bibliografia sull'argomento è H. A. DRAKE (ed.), *Violence in Late Antiquity: Perceptions and Practices*, Aldershot 2006, che raccoglie i contributi presentati alla quinta *Conference on Shifting Frontiers in Late Antiquity*, svoltasi presso la University of California, Santa Barbara, dal 20 al 23 Marzo 2003. Nel volume si indaga la violenza dei barbari tra loro o contro i Romani, la violenza per così dire "legittimata", messa in atto dalle istituzioni come parte del processo giudiziario durante la fase dell'arresto o della prigionia; infine nell'ultima sezione, che può risultare più interessante ai fini della nostra indagine, l'oggetto della ricerca è l'uso della violenza in ambito religioso, sia tra cristiani ortodossi e cristiani eterodossi (ad esempio ariani), sia tra cristiani e pagani. Un ulteriore contributo all'argomento è offerto da A.C. GELJON –

a seconda delle prospettive e delle finalità dell'indagine, dei contesti geografici e cronologici presi in considerazione.

Risultano opportune in via preliminare alcune considerazioni di carattere generale, applicabili ai diversi ambiti di questa interessante e articolata tematica.

La rappresentazione della violenza, sia nei testi sia nelle immagini, risulta essere strettamente connessa primieramente al particolare contesto storico, e dunque sia alle forme di violenza, fisica o istituzionale, sia alle norme e alle convenzioni che possono essere basate su ideologie politiche, religiose, leggi, moduli espressivi letterari o iconografici, propri di quella particolare età.

Non meno importante il ruolo dei fruitori dell'opera stessa, sui quali è calibrata la misura della violenza che viene rappresentata.

Va tuttavia sottolineato che le rappresentazioni della violenza, benché legate al contesto storico, non mirano esclusivamente a descrivere la realtà cruenta, ma a veicolare, attraverso l'ampia galleria di viscere, sangue, corpi seviziati e mutilati che si offre al destinatario, il messaggio politico, etico o religioso dell'autore. Allo stesso modo va rilevato che la maggiore o minore enfasi nella rappresentazione della violenza sia in ambito letterario sia in ambito iconografico non è connessa tanto al grado di violenza in quel particolare momento storico quanto agli intenti dell'autore (e alla sua valutazione degli eventi) e ai caratteri propri del genere³. Questo vale in modo particolare per i testi agiografici⁴, che mirano a proporre un modello ideale di santità piuttosto che a definire in modo preciso l'identità biografica e il contesto storico del santo. Il messaggio edificante

R. ROUKEMA (eds.), *Violence in Ancient Christianity: Victims and Perpetrators*, Supplements to 'Vigiliae Christianae' 125, Leiden-Boston 2014, che declina il tema in una maniera specifica, prendendo in considerazione la violenza religiosa tra le diverse identità collettive (cristiani, pagani, giudei) prevalentemente sulla base della testimonianza dei Padri. Meritano di essere menzionati anche i più recenti *Cristianesimo e violenza: gli autori cristiani di fronte a testi biblici "scomodi"*. XLIV incontro di studiosi dell'antichità cristiana (Roma, 5-7 maggio 2016), (Studia Ephemeridis Augustinianum 151), Roma 2018 e M.R. GALE – J.H.D. SCOURFIELD (eds.), *Texts and Violence in the Roman World*, Cambridge-New York 2018.

³ Cf. M. ZIMMERMANN, *Violence in Late Antiquity Reconsidered*, in H.A. DRAKE (ed.), *Violence in Late Antiquity*, cit., pp. 343-357. L'Autore in particolare sottolinea che «(scil. reports and images) cannot be understood simply as wide open windows to ancient reality» (p. 355).

⁴ J. RILL, *Writing the Martyrs' Bodies in Prudentius' Peristephanon*, «Journal of Early Christian Studies» 3 (1995), pp. 325-355.

che tali testi veicolano, infatti, non va sempre di pari passo con l'attendibilità storica delle narrazioni⁵.

Suscitando nel destinatario un particolare effetto di orrore e ripugnanza, l'intento rimane quello di veicolare un determinato contenuto. La violenza, dunque, è rappresentata in base a modelli narrativi e iconografici basati su un condiviso consenso culturale da parte dei fruitori dell'opera, che si immaginano in grado di comprendere immediatamente i significati trasmessi.

2. La violenza persecutoria nei confronti dei cristiani costituisce sin dai primi secoli una costante nella produzione cristiana, dagli autori dell'apologetica ai testi martiriali (in particolare *Acta e Passiones*).

Nell'ambito della produzione apologetica Tertulliano offre testimonianza delle violenze fisiche subite dai cristiani: ad esempio nell'*Ad martyras*⁶ e nel *De pudicitia*⁷ l'autore fa riferimento alle diverse pratiche applicate (*gladius gravis; crux excelsa; rabies bestiarum; summa poena ignium; tormenta carnificis*), mentre in *apol.* 2, 13 protesta contro la pratica della tortura a cui i giudici sottopongono i cristiani⁸.

Allo stesso modo in ambito storiografico⁹ è attestato il repertorio delle pratiche di tortura¹⁰. Lattanzio, ad esempio, nel *De mortibus persecuto-*

⁵ G. LUONGO, *Santi martiri*, in M. BASSETTI – A. DEGL'INNOCENTI – E. MENESTÒ (a cura di), *Forme e modelli della santità in Occidente dal tardo antico al Medioevo*, (Uomini e mondi medievali 31), Spoleto 2012, pp. 1-34 (spec. p. 13).

⁶ Tert. *ad mart.* 4, 2 (SCAR 1, p. 148) *Timebit forsitan caro gladium gravem, et crucem excelsam, et rabiem bestiarum, et summam ignium poenam, et omne carnificis ingenium in tormentis* («La carne paventerà forse la spada pesante, la croce elevata, la furia delle belve, la pena tremenda del rogo e tutto l'ingegno che il carnefice profonde nelle torture»; trad. P. PODOLAK, Roma 2006).

⁷ Tert. *pudic.* 22, 3 (SCAR 4/2, p. 356) *Put a nunc sub gladio iam capite librato, puta in patibulo iam corpore expanso, puta in stipite iam leone concesso, puta in axe iam incendio adstructo.*

⁸ Tert. *apol.* 2, 13 (SCAR 1, p. 186) *Vociferatur homo: "Christianus sum". Quod est dicit; tu vis audire quod non est. Veritatis extorquendae praesides de nobis solis mendacium elaboratis audire. "Hoc sum", inquit, "quod quaeris an sim. Quid me torques in perversum? Confiteor et torques; quid faceres, si negarem?" Plane aliis negantibus non facile fidem accommodatis: nobis, si negaverimus, statim creditis.*

⁹ Anche se M. ZIMMERMANN, *Violence in Late Antiquity*, cit., p. 353, a proposito della storiografia afferma che «excessive violence and literary motifs that cause revulsion are much rarer than one would expect in ancient historiography, which is, after all, centered on wars».

¹⁰ Si è scelto in questa sede di restringere il campo d'indagine alla produzione letteraria

rum non si limita a sottolineare la varietà di torture praticate nel corso della persecuzione diocleziana (15, 5 *Pleni carceres erant, tormentorum genera inaudita excogitabantur*¹¹), ma descrive minuziosamente le atrocità a cui i cristiani venivano sottoposti durante la persecuzione di Galerio, come la condanna a essere arsi a fuoco lento¹².

Le persecuzioni anticristiane, con accentuazioni diversificate nel corso del tempo¹³, determinarono per due secoli e mezzo fino a Costantino azioni violente e sanguinose contro i cristiani e la Chiesa. È a questa stagione della testimonianza sanguinosa, nella quale il cristianesimo fu considerato una *exitiabilis superstitio* e una *religio illicita*, che appartengono la stragrande maggioranza dei martiri. Il martire è il cristiano che ha realizzato l'*imitatio Christi* fino alla fine ed è colui che subisce, prima dell'ambita *effusio sanguinis*, ogni sorta di tortura.

Nella produzione agiografica assume un ruolo di primo piano l'aspetto della violenza esercitata dal persecutore. In virtù dello scopo celebrativo ed edificante di tali testi la realtà storica delle pene effettivamente applicate ai delitti del cristianesimo risulta stemperata¹⁴: i flagelli vengono presentati senza distinzione di periodo storico o luogo e la narra-

latina: solo per citare un esempio, nella storiografia in lingua greca Eusebio di Cesarea narra nel libro VIII della *Historia Ecclesiastica* dei Martiri d'Egitto, che sperimentano ogni sorta di tortura (8, 8 unghie, cavalletti, annegamento, crocifissione, decapitazione, inedia); dei Martiri della Tebaide la cui pelle veniva lacerata con dei cocci, e, nel caso si trattava di donne, queste erano private delle vesti e lanciate in aria per essere offerte al pubblico spettacolo (8, 9, 1-2); infine riporta la testimonianza del martire Filea (8, 10), il quale offre un triste spettacolo di tormenti patiti dai martiri ad Alessandria: scarnificazione, stiramento delle membra etc... Analoghe descrizioni di violenza sono presenti nei *Martiri della Palestina*.

¹¹ Lact. *mort. pers.* 15 (SCh 39, p. 93).

¹² Lact. *mort. pers.* 21, 7-10 (SCh 39, p. 102) *Id exitii primo adversus Christianos permiserat datis legibus, ut post tormenta damnati lentis ignibus urerentur. 8 Qui cum delegati fuissent, subdebatur primo pedibus lenis flamma tamdiu, donec callum solorum contractum igni ab ossibus revelleretur. 9 Deinde incensae faces et extinctae admovebantur singulis membris, ita ut locus nullus in corpore relinqueretur intactus. Et inter haec suffundebatur facies aqua frigida et os umore abluebatur, ne arescentibus siccitate faucibus cito spiritus redderetur: 10 quod postremo accidebat, cum per multum diem decocta omni cute vis ignis ad intima viscera penetrasset.*

¹³ Cf. W.H.C. FRENCH, *Martyrdom and Persecution in the Early Church. A Study of a Conflict from the Maccabees to Donatus*, Oxford 1965; G. LUONGO, *Santi martiri*, cit.

¹⁴ Nel presentare i supplizi a cui erano sottoposti i cristiani (esposizione alle belve, pece bollente, graticola, estirpazione dei denti etc...), si ritrovano infatti tutte le atrocità che magistrati e carnefici avevano messo in pratica nel corso dei secoli. Cf. H. DELEHAYE, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles 1966, p. 197 ss.

zione degli stessi è, talvolta, portata al parossismo in nome dell'esigenza di presentare a scopo paradigmatico la fede e il coraggio del martire.

3. Particolarmente interessante, nel contesto della letteratura martiriale dei primi secoli, è la *Passio Perpetuae et Felicitatis*¹⁵, di area africana, che narra la vicenda, dall'arresto alla morte avvenuta nell'arena di Caragine nel 203, di un gruppo di sei cristiani, quattro uomini e due donne, la nobile ventiduenne Vibia Perpetua e la sua schiava Felicità. Si tratta di un testo composito: un anonimo redattore successivo, che è stato talvolta identificato con Tertulliano, ha unificato il breve diario tenuto in carcere dalla giovane matrona Perpetua, il resoconto di Saturo, vi ha premesso un prologo e ha aggiunto il racconto del martirio.

La narrazione si sofferma in particolare sulla nobile ventiduenne Vibia Perpetua, madre di un bimbo che ancora si nutre del latte materno, la quale narra in prima persona nel suo diario di prigionia le preoccupazioni per il figlioletto, l'affetto per i familiari, le sue visioni, e gli incontri con il padre, che la esorta a rinnegare la fede pur di aver salva la vita.

Giunge il giorno del martirio cruento: i cristiani, dopo essere stati fustigati dai gladiatori su richiesta della folla (18, 9 *Ad hoc populus exasperatus flagellis eos vexari per ordinem venatorum postulavit; et utique gratulati sunt quod aliquid et de dominicis passionibus essent consecuti*¹⁶), sono condannati all'esposizione alle fiere. Gli uomini lottano contro tre bestie feroci, un leopardo, un orso e un cinghiale, le donne invece sono esposte a una vacca feroce, pena scelta, sottolinea il narratore, proprio per stabilire una corrispondenza con il sesso delle due vittime (20, 1

¹⁵ Il testo critico utilizzato nel presente lavoro è quello curato da A. A. R. BASTIAENSEN, *Passio Perpetuae et Felicitatis*, in *Atti e Passioni dei Martiri*, Introd. di A.A.R. Bastiaensen, testo critico e commento a cura di A.A.R. Bastiaensen, A. Hilhorst, G.A.A. Kortekaas, A.P. Orbán, M.M. Van Assendelft, traduzioni di G. Chiarini, G.A.A. Kortekaas, G. Lanata, S. Ronchey, Roma-Milano 2007, pp. 107-147. Sulla *Passio Perpetuae et Felicitatis* si vedano E. CORSINI, *Proposte per una lettura della Passio Perpetuae*, in *Forma Futuri*. Studi in onore del cardinale Michele Pellegrino, Torino 1974, pp. 481-541; C. MAZZUCCO, "E fui fatta maschio". La donna nel cristianesimo primitivo (secoli I-III). Con un'appendice sulla *Passio Perpetuae*. Presentazione di E. Corsini, Torino 1989; E. PRINZIVALLI, *Perpetua la martire*, in F. E. CONSOLINO – A. FRASCHETTI (edd.), *Roma al femminile*, Roma 1994, pp. 153-186.

¹⁶ *Pass. Perp.* 18, 9 (ed. BASTIAENSEN, Roma-Milano 2007, p. 140): «Al che la folla, inferocita, chiese che fossero fustigati passando dinanzi a una schiera di gladiatori: ma quelli furono ben lieti di aver ottenuto uno dei supplizi della passione del Signore».

Puellis autem ferocissimam vaccam, ideoque praeter consuetudinem comparatam, diabolus preparavit, sexui earum etiam de bestia aemulatus)¹⁷.

In linea con la tendenza alla spettacolarizzazione delle esecuzioni, che rientrava nella consuetudine del tempo¹⁸ – a volte le esecuzioni erano tra-

¹⁷ Il CORSINI, *Proposte per una lettura*, cit., p. 515, rileva la particolare attenzione riservata dal redattore alle specie di bestie affrontate dai martiri. In particolare il riferimento alla *ferocissima vacca* presenta non poche difficoltà di interpretazione. L'espressione *praeter consuetudinem comparatam* non permette infatti di stabilire quale fosse l'aspetto che andava contro l'usanza solita, vale a dire una particolare preparazione della fiera al combattimento, l'impiego di questa specie di fiere o il fatto che fosse di sesso femminile. Sembra quest'ultima l'ipotesi più probabile, come il redattore stesso lascia intendere con l'affermazione secondo cui il diavolo stesso aveva scelto quella fiera femmina. Forse alle fiere di sesso femminile è attribuito, secondo la tradizione antica e popolare, un carattere maggiormente aggressivo e feroce; ma probabilmente ancor di più vi è un intento di disprezzo per l'avversario: se Perpetua per combattere ascende alla perfezione fino a "diventare maschio", ora è degradata fino a imbestialirsi in una vacca feroce. L'autore propone però un'ulteriore possibilità: la bestia reca in sé, nella simbiosi diabolica, tratti di somiglianza con la seconda bestia dell'Apocalisse (13, 11-15), che simboleggia il paganesimo. L'assalto della vacca inferocita simboleggerebbe, quindi, l'assalto che il paganesimo conduce contro la discendenza della donna, la Chiesa cristiana. Per la PRINZIVALLI, *Perpetua la martire*, cit., p. 169, la scelta dell'animale andrebbe imputata a un tentativo di umiliare il suo sesso. Lo stesso dato si carica di ulteriori valenze nell'ipotesi di T.J. HEFFERNAN, *The Passion of Perpetua and Felicity*, Oxford 2012, p. 338 ss.: la scelta di una mucca, che con le sue mammelle datrici di vita è simbolo della fertilità e del nutrimento materno, costituirebbe una risposta derisoria al comportamento "innaturale" delle due donne relativamente a maternità e allattamento. Di tale modello di genitorialità la mucca selvaggia rappresenterebbe l'antitesi, allo stesso modo delle due donne che hanno rovesciato il convenzionale ideale di maternità socialmente approvato. E come fiere selvatiche, esse vengono esposte nude e simbolicamente imprigionate da una rete, segno del tentativo dell'uomo di controllare il bestiale. D'altra parte, prosegue lo studioso, se la scelta fosse stata esclusivamente dovuta alla volontà di mettere in relazione la donna con una fiera di sesso femminile, allora sarebbe stata proposta una femmina della specie dei felini, comunemente rappresentata con caratteristiche femminili, seguendo il modello di Saturo, costretto a lottare con un leopardo. Infine J. AMAT, *Passion de Perpétue et de Félicité suivis des Actes*. Introduction, texte critique, traduction, commentaire et index par J. A., (SCh 417), Paris 1996, p. 255 intravede una sorta di *humour noir* nella scelta dell'animale e ritiene che tale ironia sarebbe più evidente nel testo greco della *Passio*, poiché il termine δάμαλις può significare sia «giovenca» sia «giovanne donna».

¹⁸ Cf. E. CANTARELLA, *Prefazione*, in E. CANTARELLA – M. FORMISANO, *La passione di Perpetua e Felicità*, Prefazione di E. C., Introduzione, traduzione e note di M. F., Milano 2008, pp. XI-XIII. Marziale ad esempio in *De spectaculis* 7 narra del malfattore Laureolo il quale, condannato, sotto Domiziano, a impersonare Prometeo – che nel mito era stato inchiodato a una rupe mentre un avvoltoio lo tormentava rodendogli il fegato –, era stato inchiodato a una croce e in mancanza di avvoltoi era stato fatto sbranare da un orso. Sulla

sformate in scene mitologiche, nelle quali il condannato era costretto a raffigurare un personaggio mitologico destinato a morire – anche a Perpetua e ai suoi compagni prima di entrare nell'arena viene ordinato di indossare le vesti di personaggi mitologici (le sacerdotesse di Cerere per le donne e i sacerdoti di Saturno per gli uomini). Ma la composta fermezza di Perpetua, la quale ricorda come essi siano giunti al martirio spontaneamente, affinché la loro libertà non venisse coartata e non fossero costretti a simili atti, induce il tribuno a rinunciare al suo proposito¹⁹.

Il paragrafo 2 del cap. 20 riporta uno dei momenti cruciali del martirio. Prima di essere introdotte nell'arena le donne sono private delle vesti, sostituite con una rete trasparente, che avrebbe esposto il corpo agli sguardi della folla, ma la visione del corpo indifeso di Perpetua e il latte che ancora stilla dalle mammelle di Felicita, reduce dal parto recente, fa inorridire gli spettatori al punto di indurre i carnefici a rivestirle:

20, 2. Itaque dispoliatae et reticulis indutae producebantur. Horruit populus alteram respiciens puellam delicatam, alteram a partu recentem stillantibus mammis. 3. Ita revocatae et discinctis indutae. Prior Perpetua iactata est, et concidit in lumbos. [...] 6. Ita surrexit, et elisam Felicitatem cum vidisset, accessit et manum ei tradidit et suscitavit illam. 7. Et ambae pariter steterunt. Et populi duritia devicta, revocatae sunt in portam Sanavivariam. [...] 10. Exinde accersitum fratrem suum, et illum catechumenum, adlocuta est dicens: «In fide state et invicem omnes diligite, et passionibus nostris ne scandalizemini»²⁰.

spettacolarizzazione delle esecuzioni romane (e tra queste le pene inflitte ai cristiani) si veda l'ampio contributo di K. COLEMAN, *Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments*, «The Journal of Roman Studies» 80 (1990), pp. 44-73.

¹⁹ E. PRINZIVALLI, *Perpetua la martire*, cit., pp. 168-169, rimarca il tratto forte della personalità di Perpetua, che con un'argomentazione stringente e sottile costringe ancora una volta il tribuno al silenzio. La posizione cristiana e in particolare tertulliana nei confronti degli spettacoli è accuratamente indagata da T. PISCITELLI, *Tertulliano, Gli spettacoli*, in S. ISETTA – S. MATTEOLI – V. STURLI – T. PISCITELLI (edd.), *Tertulliano, Opere catechetiche* (Scrittori cristiani dell'Africa romana 2), Roma 2008, pp. 17-25.

²⁰ *Pass. Perp.* 20, 2-10 (ed. BASTIAENSEN, Roma-Milano 2007, p. 142): «Esse quindi furono condotte nell'arena, dopo essere state fatte spogliare e vestite di reti. La folla inorridì nel vedere che l'una era una fanciulla di delicato aspetto, e all'altra, che aveva appena partorito, le mammelle stillavano ancora latte. 3. Furono quindi richiamate e fatte vestire di abiti senza cintura. Per prima fu Perpetua a essere colpita, e cadde sui fianchi. [...] 6. Quindi si rialzò e vedendo che Felicita era stata gettata a terra, le si avvicinò e l'aiutò a sollevarsi tenendole la mano. 7. E rimasero tutt'e due dritte in piedi. Il cuore duro del

Nel capitolo successivo (*Pass. Perp.* 21, 8 ss.) i martiri, scampati all'esposizione alle fiere, trovano alla fine la morte sul patibolo attraverso la *iugulatio*:

21, 8. Ceteri quidem immobiles et cum silentio ferrum receperunt; multo magis Saturus, qui et prior ascenderat, prior reddidit spiritum, nam et Perpetuam sustinebat. 9. Perpetua autem, ut aliquid doloris gustaret, inter ossa conpuncta exululavit, et errantem dexteram tirunculi gladiatoris ipsa in iugulum suum transtulit²¹.

Risultano assenti particolari macabri nella descrizione della scena. Nondimeno la narrazione procede serrata: Saturnino e Revocato sono legati per essere esposti alle fiere ma ne escono illesi. Poi è la volta delle donne: sono colpite ripetutamente dalla vacca, ma con atteggiamento fiero *Et ambae pariter steterunt*²². Saturo è ucciso da un unico morso di un leopardo, perde sangue, ma il narratore indugia piuttosto sull'esortazione del martire morente alla guardia a mantenersi ferma nella fede (*Pass. Perp.* 21, 4 "Vale", *inquit, "et memento fidei et mei; et haec te non conturbent sed confirment*). Ricevono il martirio, che si realizza attraverso la *iugulatio*, con serena compostezza: *Ceteri quidem immobiles et cum silentio ferrum receperunt* (*Pass. Perp.* 21, 8), preoccupandosi piuttosto di rinsaldare la fede nei propri compagni.

4. Successivamente, nelle passioni tarde, così dette "epiche"²³, prodotte nel mutato contesto politico e religioso post-costantiniano, gli interrogatori dei martiri sono caratterizzati dalla minaccia e dall'esecuzione dei tormenti più svariati, e da un'opposizione senza sfaccettature tra il martire e il magistrato spietato, o i suoi satelliti, pronti a dispiegare tutta

pubblico si sciolse, e furono richiamate alla Porta della vita. [...] 10. Allora fece chiamare suo fratello, pure lui catecumeno, e gli disse: "State saldi nella fede e amatevi reciprocamente; e non vi scoraggiate per il nostro martirio".

²¹ *Pass. Perp.* 21, 8-9 (ed. BASTIAENSEN, Roma-Milano 2007, pp. 144-146): «Gli altri accolsero la spada immobili e in silenzio, soprattutto Saturo, il quale per primo era salito (sul patibolo) e per primo aveva esalato l'ultimo respiro. Infatti anche in quella circostanza precedeva Perpetua. 9. D'altra parte Perpetua, per provare un po' di dolore, penetrata la spada fino alle ossa lanciò un urlo e si portò ella stessa alla gola la mano esitante dell'inesperto gladiatore».

²² *Pass. Perp.* 20, 7 (ed. BASTIAENSEN, Roma-Milano 2007, p. 144).

²³ H. DELEHAYE, *Les passions des martyrs*, cit., p. 171 ss.

la loro violenza ferina. La celebrazione del martire e del suo coraggio si realizza in questi testi attraverso un descrittivismo macabro.

Si tratta di una produzione anonima che fiorisce a partire dal IV secolo nella nuova temperie religiosa e politica determinata dalla fine delle persecuzioni e dal trionfo del cristianesimo, il cui valore documentario è inversamente proporzionale all'elemento retorico e fantastico. Questi testi rimangono con amplificazioni documenti precedenti, racconti della memoria comunitaria e dei calendari liturgici, e sviluppano la narrazione intorno a motivi stereotipati. Cambia anche il modello del martire: l'antica figura del martire coraggioso e paziente delle passioni così dette storiche, dei primi tre secoli, è sostituita dall'eroe epico, che si impone vittorioso proprio grazie alle atrocità a cui si offre²⁴.

La trama delle Passioni tarde presenta una struttura topica²⁵: la consueta lotta tra persecutore e martire cristiano è complicata da una serie di eventi che coinvolgono non solo il protagonista ma anche i personaggi secondari che ruotano attorno a lui. Frequenti sono le conversioni di personaggi in vista, intere famiglie o gruppi di soldati, le narrazioni di miracoli, visioni; non minore rilievo assumono l'instancabile eloquenza dell'eroe principale o dei suoi compagni, l'incapacità del carnefice, la resistenza del martire ai tormenti.

Lo scenario che si presenta è popolato da corpi tagliati a metà, con chiodi conficcati in ogni parte²⁶, torturati con elmi arroventati²⁷, percossi oltre misura o crivellati da innumerevoli frecce. È il caso della *Passio Sancti Sebastiani*²⁸, composta presumibilmente verso la seconda metà del V secolo da un autore anonimo probabilmente proveniente da Ro-

²⁴ Cf. G. LUONGO, *Tra giudice e imputato. La polemica negli Atti e Passioni dei martiri*, in *Auctores nostri* 9, 2011, pp. 587-619 (p. 590), il quale sottolinea altresì il passaggio da un atteggiamento del magistrato alieno dalla sete di sangue nei testi più antichi a un cieco scatenarsi della rabbia ferina attraverso le forme più disparate di tormenti inflitti al cristiano.

²⁵ Cf. H. DELEHAYE, *Étude sur le légendier romain: les saints de novembre et de décembre*, Bruxelles 1936, pp. 14-41.

²⁶ Solo per citare qualche esempio dei disparati supplizi a cui sono soggetti i martiri, si vedano la *Passio Sancti Marini* (P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Note agiografiche* 5, Roma 1915, p. 86, 4), e la *Passio Sanctorum Faustae et Evilasii*, testo in lingua latina di datazione incerta. I martiri provengono da Cizico, nell'Ellesponto. La fermezza di Fausta nel ricevere i tormenti indusse Evilasio, che aveva ricevuto dall'imperatore Massimiano l'incarico di farla abiurare, a convertirsi alla fede cristiana. Morirono entrambi martiri (BHL 2833; Acta SS Sept. VI [1757], p. 145, n. 4 e p. 146, n. 10).

²⁷ Cf. *Passio Sancti Sabiniani*, BHL 7438, Acta SS Ian. II (1643), p. 940, n. 6.

²⁸ BHL 7543; Acta SS Ian. II (1643), pp. 257-278. Su Sebastiano cf. S. MINOCCHI, *Il*

ma²⁹, che è ricca di particolari prodigiosi, racconti di conversioni, discorsi in difesa della fede cristiana, descrizioni di supplizi. Il giovane Sebastiano, membro della guardia personale di Diocleziano e Massimiano, dopo essere stato sottoposto a giudizio è condannato a morte mediante il supplizio delle frecce.

Nel testo si narra che il protagonista, brillante ufficiale dell'esercito distintosi presso gli imperatori per la lealtà e la fedeltà, dissimulando la sua fede cristiana svolge un'intensa opera di proselitismo e dimostra particolare zelo nell'assistenza ai carcerati e nella sepoltura dei martiri cristiani. Tale opera a favore dei correligionari viene ben presto scoperta e Sebastiano, persistendo nella sua professione cristiana, viene condannato a morte.

Condotta dunque dai suoi commilitoni in un campo, viene legato nudo a un palo e colpito da tante frecce da sembrare un riccio:

Quem Diocletianus ad se convocans, ait: Ego te inter primos palatii mei semper habui. Et tu contra salutem meam in iniuriam Deorum hactenus latuisti. S. Sebastianus dixit: Pro salute tua semper Christum colui, et pro statu Romani orbis illum, qui in caelis est, semper adoravi, considerans a lapidibus auxilium petere insani capitis esse et vani. Tunc iratus Diocletianus iussit eum duci in medium campum, et ligari quasi signum ad sagittam, et iussit ut sagittarii eum figerent. Tunc posuerunt eum milites in medio campo, et hinc inde eum ita sagittis repleverunt, ut quasi hericium³⁰ ita esset hirsutus ictibus sagittarum³¹.

martirio di S. Sebastiano, «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti» I Agosto 1911, pp. 440-451; H. DELEHAYE, *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Bruxelles 1934, pp. 33-37, 85-87; H. DELEHAYE, *Étude sur le légendier romain*, cit., pp. 16-26, 30, 35-38; G.D. GORDINI, *Sebastiano*, in BS XI, 1968, coll. 776-789.

²⁹ Il testo è stato inizialmente attribuito ad Ambrogio (cf. H. DELEHAYE, *Cinq leçons*, cit., pp. 33), ma l'ipotesi della paternità ambrosiana è stata abbandonata a favore di un anonimo autore, a quanto pare, ben informato e vissuto a Roma, come dimostrano le precise indicazioni e descrizioni topografiche (G.D. GORDINI, *Sebastiano*, cit., col. 777).

³⁰ Con diverso significato, il paragone con il riccio coperto di aculei è presente in Aug. in *psalm.* 70, 1, 5 (NBA 26, p. 730) *Ad hoc enim confitebor infirmitatem meam, ut sim timidus tamquam lepus, quia spinis plenus tamquam ericius. Et, ut in alio psalmo dicitur: Petra est refugium ericiis et leporibus: petra autem erat Christus* («Riconoscerò dinanzi a te la mia debolezza: perché, veramente io sono timoroso come una lepre, pur essendo pieno di spine come un riccio. Proprio come è detto in un altro salmo: *La pietra è il rifugio per i ricci e per le lepri*. La quale pietra è, poi, Cristo»; trad. V. Tarulli, Roma 1971). Cf. ThLL V, 2, 776, 77ss.

³¹ *Pass. Sancti Sebast.*, Acta SS Ian. II, p. 278, n. 85: «E Diocleziano, convocandolo

Dopo averlo trafitto, i carnefici, credendolo morto, lo abbandonarono sul posto, ma di notte i cristiani, recatisi sul luogo per recuperare la salma e darle sepoltura, si accorsero che era ancora vivo. Quindi fu curato da Irene, vedova del martire Castulo, ma una volta guarito affrontò pubblicamente gli imperatori per proclamare la sua fede in Cristo. Fu quindi giustiziato mediante la flagellazione e il suo corpo gettato in una cloaca. Apparso in visione alla matrona Lucina, il suo corpo fu recuperato ed ebbe sepoltura sulla via Appia presso la tomba dei Santi Pietro e Paolo.

5. Anche in ambito poetico la violenza si configura come un elemento che caratterizza la persecuzione subita dal cristiano: Prudenzio, poeta di origine spagnola vissuto tra la seconda metà del IV e gli inizi del V secolo, narra nel *Peristephanon Liber* le sofferenze e la morte di martiri romani, spagnoli o provenienti da altri paesi. Questi quattordici inni, che hanno fissato le tradizioni dei martiri da essi celebrati, sono caratterizzati da forti contrasti (orrido / idilliaco, sarcasmo / commozione; ironia / preghiera) e da un particolare gusto del macabro che si manifesta nella descrizione delle torture affrontate con coraggio dai martiri³².

Anche nella produzione in versi del nuovo clima di “establishment della cristianizzazione”³³ che segue la svolta costantiniana, «l’antica figura del martire coraggioso e paziente diventa per effetto dell’iperbole e dell’amplificazione retorica l’eroe sovrumano proiettato in un tempo mitico»³⁴.

I martiri prudenziani sono tutti dotati di una *fides inexpugnabilis*, in

presso di sé dice: “Ti ho sempre considerato tra i primi della mia corte. E tu ti sei nascosto facendo torto agli dei”. San Sebastiano disse: “Per la tua salvezza ho sempre venerato Cristo, e per la stabilità del mondo romano ho sempre adorato Quello, che è in cielo, ritenendo che fosse proprio di una testa folle e mendace chiedere aiuto alle pietre”. Allora Diocleziano adirato ordinò che Sebastiano fosse condotto in un campo, e fosse legato a mo’ di bersaglio per le frecce, e ordinò che gli arcieri lo trafiggessero. Allora i soldati lo collocarono nel mezzo di un campo, e da questo momento lo riempirono di frecce a tal punto, che a guisa di riccio così divenne irsuto per i colpi delle saette».

³² Sulla produzione innica di Prudenzio cf. A.V. NAZZARO, *Poesia cristiana greca e latina*, in A. DI BERARDINO – G. FEDALTO – M. SIMONETTI (eds.), *Letteratura patristica*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 983-1021 (part. pp. 996-997).

³³ Cf. L. CRACCO RUGGINI, *Un cinquantennio di polemica antipagana a Roma*, in R. CANTALAMESSA – L.F. PIZZOLATO (eds.), *Paradoxos Politeia. Studi Patristici in onore di G. Lazzati*, (*Studia Patristica Mediolanensia* 10), Milano 1979, pp. 119-144 (p. 121).

³⁴ G. LUONGO, *Tra giudice e imputato*, cit., p. 608.

virtù della quale sopportano, nella gioiosa aspettativa della gloria celeste, strumenti di tortura di ogni sorta: unghioni, graticole, aculei etc... Dolore e morte sono affrontati con il sorriso, che deriva dalla certezza della beatitudine eterna che sta per realizzarsi. Essi pronunciano talvolta lunghissimi discorsi mentre le loro membra vengono tagliate, bruciate, fatte a pezzi: è il caso del martire Vincenzo dell'inno V che è detto *laetior* (v. 125) mentre viene tagliato a pezzi e persino deride le minacce del giudice (*perist.* 5, 117-128)³⁵; o del martire Romano, che nell'inno X pronuncia discorsi di raffinata erudizione mentre la sua bocca, privata della lingua, trabocca di sangue³⁶.

Particolarmente esemplificativo a riguardo è il III componimento del *Peristephanon*. L'inno, composto di 215 versi (trimetri dattilici ipercatalettici raggruppati in strofe pentastiche), è scritto in onore della martire spagnola Eulalia³⁷. Durante la persecuzione di Massimiano, la dodicenne Eulalia si costituisce spontaneamente al tribunale confessandosi cristiana.

Dopo aver elogiato la città di Merida, in Lusitania, che ha dato i natali a Eulalia e ne custodisce la tomba, il poeta presenta la figura e la storia della nobile giovinetta, che si era consacrata a Dio sin dalla prima infanzia rifiutando ogni proposta di matrimonio. La famiglia, timorosa che la fierezza con cui Eulalia aveva reagito alla persecuzione la ponesse in pericolo, nasconde la giovinetta in campagna. Ma è lei stessa di notte a fuggire e a presentarsi spontaneamente al tribunale, dove con atteggiamento altero si ferma tra i littori armati di fasci, rappresentanti ufficiali del potere, e proclama la propria fede, pronunciando un lungo discorso polemico contro la religione pagana e l'imperatore Massimiano stesso, colpevole di aver prostituito il proprio cuore agli idoli e di compiacersi di torturare i cristiani.

³⁵ Cf. W. J. HENDERSON, *Violence in Prudentius' Peristephanon*, «Akroterion» 28 (1983), pp. 84-92 (pp. 86 ss.).

³⁶ Cf. R. LEVINE, *Prudentius' Romanus: The Rhetorician as Hero, Martyr, Satirist, and Saint*, «Rhetorica» 9, 1 (1991), pp. 5-38 (spec. p. 25 ss.).

³⁷ Sull'inno cf. R. ARGENIO, *Il III inno delle "Corone" di Prudenzio in onore della martire Eulalia*, «Rivista di Studi Classici» 13 (1965), pp. 141-159; J. PETRUCCIONE, *The Portrait of St. Eulalia of Mérida in Prudentius' Peristephanon 3*, «Analecta Bollandiana» 108 (1990), pp. 81-104; G. GUTTILLA, *Prudenzio e il martirio di Eulalia: una rilettura del Peristephanon 3*, «Revue d'études augustiniennes et patristiques» 54, 1 (2008), pp. 63-93. Si veda anche D. P. KUBIAK, *Epic and Comedy in Prudentius' Hymn to St. Eulalia*. «Peristephanon» 3, «Philologus» 142, 2 (1998), pp. 308-325, che rileva gli influssi dell'epica e della commedia nel *Peristephanon* di Prudenzio analizzando in particolare il riuo nell'inno 3 di intertesti mutuati dall'*Eneide* virgiliana e da diverse commedie plautine.

Immediata la reazione del giudice, che ordina al littore di arrestare la fanciulla e di sottoporla a torture; dopodiché tenta di indurla a un atto di ossequio nei confronti della religione pagana (che consiste nel toccare con la punta delle dita sale e incenso in segno di devozione agli dei, vv. 122-125), prima mostrandole a quali supplizi andrà incontro – che sono quelli canonici: *ferrum, flamma e ferae* (vv. 114-120 *Ecce parata ministeria / excruciables exitii: / aut gladio feriere caput, / aut laniabere membra feris, / aut, facibus data fumificis / flebiliterque ululanda tuis, / in cineres resoluta flues*³⁸) –, poi ricordandole le gioie della vita e delle nozze di cui lei non potrà godere se sacrificherà la sua vita. Ma Eulalia non risponde, freme d'indignazione, e con atteggiamento provocatorio e violento lancia sputi negli occhi del giudice, scaraventa gli idoli in terra e li calpesta (vv. 126-130³⁹).

Il magistrato allora, spazientito e iracondo, ordina ai carnefici di dare inizio ai supplizi. Ben 30 sono i versi (vv. 131-160) dedicati alla descrizione del martirio, dalla lacerazione delle carni della fanciulla alle fiamme che avvolgono il suo corpo restituendola alla vita celeste:

135 Nec mora, carnifices gemini
 iuncea pectora dilacerant,
 et latus ungula virgineum
 pulsat utrimque et ad ossa secat
 Eulalia numerante notas.

140 “Scriberis ecce mihi, Domine.
 Quam iuvat hos apices legere,
 qui tua, Christe, tropaea notant!
 Nomen et ipsa sacrum loquitur
 purpura sanguinis eliciti”.

 Haec sine fletibus et gemitu
 laeta canebat et intrepida;
 dirus abest dolor ex animo

³⁸ Prud. *perist.* 3, 114-120 (ed. M. LAVARENNE, Paris 2003, p. 58): «Ecco sono pronti gli strumenti di una morte fra tormenti. O il tuo capo sarà reciso dalla spada, o il tuo corpo sarà dilaniato dalle fiere, o sarai esposta alle fiaccole fumanti, e, oggetto di urla di compianto da parte dei tuoi, ridotta in cenere ti dissolverai».

³⁹ Prud. *perist.* 3, 126-130 (*ibid.*) *Martyr ad ista nihil, sed enim / infremit inque tyranni oculos / sputa iacit, simulacra dehinc / dissipat inpositamque molam / 130 turibulis pede prosubigit* («A queste parole la martire non replica, ma freme e sputa negli occhi del tiranno, scaglia qua e là i simulacri e pesta con i piedi la mola collocata negli incensieri»).

145 membraque picta cruore novo
 fonte cutem recalente lavant.

Ultima carnificina dehinc:
 non laceratio vulnifica
 crate tenus nec arata cutis,
 150 flamma sed undique lampadibus
 in latera stomachumque furit.

Crinis odor ut in iugulos
 fluxerat involitans umeris,
 quo pudibunda pudicitia
 virgineusque lateret honos
 155 tegmine verticis opposito,

flamma crepans volat in faciem
 perque comas vegetata caput
 occupat exsuperatque apicem;
 virgo citum cupiens obitum
 160 adpetit et bibit ore rogam⁴⁰.

Due carnefici squarciano il petto della fanciulla, che è detto *iunceum*, delicato e sottile come un giunco (vv. 131-132 *Nec mora, carnifices gemini / iuncea pectora dilacerant*), i loro uncini si accaniscono da entrambi i lati contro i suoi fianchi e li squarciano fino alle ossa (vv. 133-134 *et latus ungula virgineum / pulsat utrimque et ad ossa secat*). Ma Eulalia, confidando nell'aiuto di Dio, affronta serenamente ogni supplizio; non versa una lacrima, anzi afferma che le piaghe generate dalle ferite (v. 135

⁴⁰ Prud. *perist.* 3, 131-160 (*ibid.*): «Senza indugio, due carnefici dilaniano il petto delicato come un giunco, e un uncino percuote i fianchi della vergine e li squarcia fino alle ossa, (135) mentre Eulalia conta i segni delle sue ferite. “O Signore, ecco sei scritto su di me. Com'è bello leggere queste scritte che rappresentano, o Cristo, le tue vittorie! E la porpora stessa del sangue che sgorga (140) pronuncia il tuo santo nome”. Intrepida e lieta levava questo canto, senza pianti e gemiti; l'atroce dolore è lontano dal suo animo, le membra tinte da nuovo sangue (145) lavano la pelle con quel caldo fiotto. Poi l'ultima tortura: non più lacerazioni che feriscono fino alle ossa, né pelle solcata, ma la fiamma delle torce da ogni parte (150) infuria sui fianchi e sul petto. Appena la chioma profumata si sciolse sul collo ondeggiando sulle spalle affinché la casta pudicitia e il decoro verginale rimanessero coperti e (155) protetti dal velame dei capelli, la fiamma crepitando volò rapida su per il volto e ravvivandosi fra i capelli, avvolse il capo e ne superò il culmine. La vergine bramando una rapida morte con la bocca cercò e aspirò il fuoco».

notas) non sono altro che segni (v. 137 *apices*) che attestano i trionfi di Cristo: tutto mentre le sue membra, sporche del sangue che continua a sgorgare dalle ferite (v. 144 *membra picta cruore novo*), lavano la pelle con un caldo fiotto (vv. 141-145)⁴¹.

Poi arriva il momento di una nuova tortura, il fuoco (vv. 146 ss.), che avrebbe determinato la morte. La scena è vivida: le fiamme, appiccate dalle torce, avvolgono prima il corpo di Eulalia, poi, giunte all'altezza del volto, si sviluppano tra le chiome e avvampano il capo superandolo in altezza. Solo a questo punto la fanciulla, tra i cupi bagliori delle lingue di fuoco, apre la bocca per inghiottire le fiamme e affrettare così la morte (vv. 159-160 *virgo citum cupiens obitum / adpetit et bibit ore*⁴² *rogum*).

Il racconto si conclude con la descrizione di un prodigio: nel momento del trapasso una bianca colomba, l'anima di Eulalia, si leva dalla bocca della martire e vola verso il cielo, mentre un manto di neve discende a ricoprire le membra straziate della fanciulla. L'andamento fortemente drammatico della scena e il tono partecipato della narrazione si placano così nella descrizione composta dei momenti della morte (vv. 161 ss.) e dei prodigi che accompagnano il trapasso, tratteggiati con delicatezza e grazia.

Potenziano la drammatizzazione della scena il crepitio e la furia delle fiamme (v. 13 *crepitante pyra*; vv. 149-150 *flamma / furit*; v. 156 *flamma*

⁴¹ Anche in *perist.* 9, 53 per *apices* si intende il risultato delle violenze inferte dal carnefice sul corpo del martire; in *perist.* 11, 127 e 128 rispettivamente *apices* e *notae* sono le tracce lasciate sulle rocce dal corpo insanguinato di Ippolito; infine l'idea che il sangue del martire costituisca il testo originale della sua passione è presente in *perist.* 1, 3 (*sanguinis... notis*); cf. M. ROBERTS, *Poetry and the Cult of the Martyrs: the Liber Peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor 1993, pp. 155-156. Il ROSS (*Dynamic Writing and Martyrs' Bodies in Prudentius' Peristephanon*, «Journal of Early Christian Studies» 3 [1995], pp. 325-355) rileva che la concezione prudentiana della scrittura poetica come mezzo efficace per raggiungere la salvezza sia espressa attraverso la "metaforizzazione" del corpo dei martiri come testi scritti dalla penna divina. Si verifica dunque una trasformazione dell'esperienza martiriale in "atto scrittore"; il ruolo di "mediatore" tra gli uomini e Cristo svolto dal martire risulta concretizzarsi attraverso una «textualization» del corpo del martire (p. 327).

⁴² Il nesso *bibit ore* trova riscontro, tra gli altri, in Mart. 1, 42, 5 *Dixit et ardentis avido bibit ore favillas* («Disse, e con la bocca avida inghiottì dei carboni ardenti»), a proposito del suicidio di Porzia, figlia di Catone l'Uticense e moglie di Marco Giunio Bruto, l'uccisore di Cesare. Secondo il racconto di Plutarco (*Brut.* 53, 5), la donna si suicidò ingerendo dei tizzoni accesi dopo aver appreso della morte del marito nella battaglia di Filippi del 42 a.C. Si noti la ripesa dall'ipotesto pagano dell'idea della donna che si procura la morte ingerendo qualcosa di ardente: Porzia ingoia avidamente *favillae*, Eulalia affretta la morte ispirando dalla bocca le fiamme del rogo.

crepans) e il vivo senso coloristico che accentua i contrasti: al colore rosso del sangue, del fuoco e del calore sprigionato (v. 140 *purpura sanguinis*, v. 144 *cruore novo*; v. 145 *fonte... recalente*; v. 149 *flamma*), reso sul piano fonico dall'allitterazione in /r/, subentra nella sequenza immediatamente successiva del trapasso il bianco connesso al rigore invernale (vv. 161-162 *columba... / ...nive candidior*; v. 165 *lacteolus* [scil. *spiritus*]; v. 167 *et roigus igneus emoritur*; vv. 176-177 *ecce nivem glacialis hiems / ingerit*; vv. 179-180 *axe... / ...sub gelido*).

È interessante rilevare come nella rappresentazione delle scene di violenza l'applicazione dei tormenti nel *Peristephanon* segua per lo più una successione canonica: il martire viene prima legato (immobilizzare il martire con le catene rappresenta infatti l'atto preliminare per assicurare la vittima alla tortura), poi il suo corpo è sottoposto a tensione (l'*eculeus* o cavalletto era infatti uno strumento di tortura sul quale la vittima era sottoposta allo stiramento delle membra) o lacerato con uncini di ferro (l'*ungula*); il tutto può essere corredato da forme di percosse (*virgae*, *flagra*, *ictus*, come ad esempio in *perist.* 10, 116-122; 11, 55-56); infine viene sottoposto al fuoco⁴³.

Il principio a cui sono informati questo ma anche altri testi martiriali è il seguente: la gloria del martire è proporzionata alla crudeltà delle sofferenze. Tale principio trova riscontro in Agostino, che in *serm.* 328, 6, trattando il tema della resurrezione della carne, afferma che il corpo dei martiri, che ha subito *magna tormenta*, riceverà *magna ornamenta*⁴⁴.

6. La violenza connessa alla testimonianza sanguinosa di fede trova riscontro in generale nei testi agiografici dei secoli III-V, epoca tardoantica profondamente segnata dagli sconvolgimenti di carattere politico, sociale, culturale e religioso.

La narrazione della *martyria* resa dal santo, che si concluda o meno con la *effusio sanguinis*, è sovente connessa a una rappresentazione di violenza, nella quale gioca un ruolo fondamentale il cambiamento legato alla nuova temperie politica e religiosa inaugurata da Costantino.

Nell'età delle persecuzioni si riscontra nei testi martiriali una totale e

⁴³ Cf. M. ROBERTS, *Poetry and the Cult of the Martyrs*, cit., p. 161.

⁴⁴ Cf. Aug. *serm.* 328, 7, 6 (NBA 8, p. 810) *Non eos mundus illexit, non eos terror fregit, non tormenta vicerunt, non blanditiae deceperunt. Corpora ipsa sua habebunt magna ornamenta, in quibus passi sunt magna tormenta.* Cf. M. ROBERTS, *Poetry and the Cult of the Martyrs*, cit., p. 55 ss.

ferma accettazione da parte del martire della sofferenza, un'accettazione che non è segno di debolezza ma di forza, in nome di quel Dio che ricompenserà i meriti. Nell'ottica del narratore, la forza della fede deriva ora dalla proiezione in una dimensione ultraterrena. Il martire subisce, ma con fierezza e fermezza, nella convinzione che se nella dimensione terrena qualsiasi opposizione risulta vana, nella prospettiva escatologica otterrà l'ambita corona della vittoria. Di qui la serenità e la tenacia del martire sottoposto ai tormenti: esempio rappresentativo è la *Passio Perpetuae et Felicitatis*, i cui protagonisti danno prova di compostezza quando, nell'affrontare i tormenti, si preoccupano più di rinsaldare la fede nei propri compagni che della propria sofferenza.

Man mano che si progredisce in quel difficile e lungo percorso, intrapreso nel secondo decennio del IV secolo da Galerio e Costantino, di affermazione del Cristianesimo, il martire diviene sempre più colui che ha contribuito alla vittoria attuale: è l'eroe epico vittorioso nelle battaglie per la fede.

Questo mutamento di prospettiva a partire da Costantino si traduce nei testi di argomento martiriale in un'attenzione speciale alla costruzione di un eroe epico – di qui una certa esasperazione nella descrizione della violenza –, il quale ha contribuito a concretizzare quell'ideale di una *Christianitas romana* (fusione e sintesi dei valori di due mondi un tempo inconciliabili e ostili) e a realizzare questo regno forte che ora trionfa insieme con l'Impero.

Università degli Studi di Napoli Federico II
 iezebel@libero.it

PER LUIGI LEHNUS

L. LEHNUS, *Maasiana & Callimachea*, Ledizioni, Milano 2016, pp. 475.

Luigi Lehnus, a proposito delle annotazioni marginali con le quali Paul Maas (1880-1964) arricchì la sua copia del *Callimaco* edito da Rudolf Pfeiffer, scrive: «Non saprei dire se Maas fosse consapevole di creare documenti e un monumento destinato a durare, mentre annotava; semplicemente studiava e pensava senza lasciarsi distrarre.»¹. Ecco, a me pare che questa affermazione sia la più adatta a caratterizzare l'attività di studioso, ma anche la personalità dell'amico Luigi: la sua assoluta serietà e la sua dedizione agli studi che sono stati, e sono tuttora, la ragione della sua vita; la capacità di concentrazione e insieme l'acutezza della sua intelligenza, doti oggi più che mai rare; il rigore filologico inteso come cifra di un rigore morale mai smentito, che generazioni di studenti hanno potuto ammirare nei lunghi anni di insegnamento, anch'esso condotto con grande passione e umanità, capace di rendere avvincenti tecnicismi talvolta ostici e forse di per sé, almeno in questi ultimi anni, inevitabilmente sempre più lontani dalla psicologia giovanile. E mi corre l'obbligo di aggiungere che, a differenza di Maas, Luigi Lehnus ha pubblicato, e continua a pubblicare, moltissimo nelle sedi scientificamente più prestigiose, mantenendo sempre una qualità altissima, raggiunta già nei suoi anni giovanili e mai smentita. Con l'eccezione dei primissimi contributi, che risalgono agli anni '70-'80, questo volume raccoglie gran parte della sua produzione nell'ultimo quarto di secolo, dagli anni '90 a oggi (il primo articolo risale al 1975, l'ultimo al 2014), dimostrazione di una sorprendente continuità e capacità di lavoro in una duplice direzione: la filologia, nella sua pratica, per così dire, concreta, alle prese con i testi; e la storia della disciplina, della quale pure Luigi Lehnus appare a conoscenza di ogni segreto, corroborata dal possesso di una documentazione fotografica ed epistolare di invidiabili proporzioni – e so che di essa metteva generosamente a parte anche gli studenti durante le sue lezioni, mostrando in certi momenti della loro quotidiana umanità i filo-

¹ A p. 308, nel cap. 38 di questo volume (*Postille inedite di Paul Maas ai primi due libri degli Aitia di Callimaco*).

logi più illustri di fine Ottocento e inizio del Novecento, primo fra tutti il prediletto Wilamowitz, *princeps philologorum*, che altrimenti sarebbero apparsi ai più giovani semplici nomi di studiosi grandissimi ma forse ormai troppo remoti e algidamente statuarî. Ricordo che soprattutto in questa direzione si movevano già i densi eppure piacevolissimi contributi raccolti nel 2012 per le Edizioni Dedalo in un volume dal titolo assai esplicito, “*Incontri con la filologia del passato*”, preziosa miniera di storia della filologia, dove Luigi esprimeva, con la debita cautela e l’*understatement* a lui congeniali, una propria definizione della filologia: «Per fortuna non tocca a me farlo, ma se fossi costretto a dire che cos’è secondo me la filologia direi (con tutte le riserve del caso) che è un saper guardare intensivo attraverso le testimonianze del tempo, verso un passato sempre più remoto e accostabile tramite leggi vieppiù fondamentali. È una pratica di intelligenza e di correttezza e un po’ anche uno stile di vita volto alla ricerca della realtà intrinseca alla complessità»².

Questo secondo recentissimo volume, che ora l’amico e collega Giovanni Benedetto e io presentiamo, coerentemente con il suo titolo, lega i suoi quarantaquattro capitoli con il filo rosso rappresentato dagli studi callimachei e in particolare dall’impegno che, come del resto Lehnus stesso, Paul Maas, certo non il più prolifico ma forse il più acuto discepolo di Wilamowitz, dedicò con ammirevoli costanza e acume critico al grande poeta alessandrino; e non posso non ricordare in questa sede come il nostro “Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici” abbia la fortuna di possedere da anni larga parte della biblioteca e dei manoscritti del grande filologo tedesco, bizantinista oltre che grecista e inarrivabile studioso di metrica. Capitoli che intrecciano sapientemente le considerazioni filologiche dell’Autore sui testi di Callimaco, e non solo, con la storia degli studi, che videro impegnarsi nella difficile e per noi quasi completamente perduta produzione del poeta di Cirene Maas, ma anche Wilamowitz e i massimi grecisti di Ottocento e Novecento: dal lontano Hermann a Pfeiffer, Barber, Lobell, Hunt, Vitelli e altri ancora. A proposito di Paul Maas, sul quale l’Autore, fin dal titolo del volume, ha concentrato maggiormente l’attenzione, c’è una fotografia che a mio parere appare davvero rivelatrice di un uomo di implacabile e forse anche impietosa lucidità, dallo sguardo indagatore che sembra nascondere l’emotività dell’uomo sotto la corazza impenetrabile dello studio-

² Cf. il saggio *Filologia classica e altro*, in L. LEHNUS, *Incontri con la filologia del passato*, Bari 2012, p. 17.

so³. Vera palestra Callimaco è stato da sempre, fin dai grandi eruditi del secondo Cinquecento, per i filologi, che si trovano di fronte a testi molto difficili perché quasi tutti estremamente lacunosi e ricchi di riferimenti dotti di interpretazione quasi sempre ardua e raramente univoca. Ma anche in questi casi Luigi, che per i testi frammentari ha sempre avuto particolare predilezione, mi sembra abbia saputo districarsi con grande sapienza – ed è ben nota la sua inarrivabile competenza nel campo della storia antica (e non solo), della mitologia classica e della geografia storica, di cui molti contributi di *Maasiana & Callimachea* recano chiara testimonianza: contributi spesso brevi, ma lucidissimi nella loro assoluta trasparenza stilistica e coerenza metodologica; *sed de hoc satis*, perché questo è terreno dell'amico e collega Giovanni Benedetto, assai più di me competente nel campo strettamente filologico.

Per quanto mi concerne, particolare interesse hanno suscitato in me quei capitoli in cui Luigi Lehnus ha ricreato da par suo l'ambiente della filologia classica, soprattutto fra Germania e Inghilterra, sostanzialmente fra Berlino e Oxford, senza tuttavia escludere i numerosi contatti con i più autorevoli studiosi italiani di quel tempo, come Girolamo Vitelli e Achille Vogliano, in un'Europa già percorsa da gravi tensioni, ma ancora al riparo – almeno nei suoi esponenti culturali di maggiore spicco – dal nazionalismo che sarebbe esploso negli anni del primo conflitto mondiale, provocando una vera e propria *damnatio* del patrimonio culturale proveniente dal “nemico”; un nazionalismo dal quale nemmeno Wilamowitz, rampollo di una famiglia di Junker originaria della Prussia orientale, fu immune. È ben noto che egli spronò attivamente i suoi connazionali alla guerra (dove sarebbe morto in battaglia il prediletto figlio Tycho), spendendo molte energie in conferenze per i soldati al fronte, soprattutto balcanico, e mantenendosi sempre fedele ai suoi ideali conservatori e monarchici, mentre “vile” gli sembrava l'imbelle repubblica di Weimar; non è un caso – ricorda Luigi – che la sua autobiografia si concluda simbolicamente con il 1914, quasi che quella data, pur inizio e non conclusione della guerra, segnasse retrospettivamente per il grande studioso un punto di non ritorno, la fine di quel mondo di alta cultura e di reciproco rispetto fra i migliori intellettuali europei in cui egli si era formato; un mondo destinato a frammentarsi e imbarbarirsi nei decenni successivi fino al tragico avvento del nazismo, che Wilamowitz, morto nel 1931, non poté vedere ma difficilmente avrebbe approvato, dato che

³ Cf. L. LEHNUS, *Maasiana & Callimachea*, cit., p. 349.

l'antisemitismo gli fu sempre estraneo e che proprio l'ebreo Paul Maas fu uno dei suoi discepoli prediletti, insieme ad altri grandi studiosi suoi allievi che dovettero emigrare per sfuggire all'annientamento.

È un quadro affascinante e per certi versi terribilmente realistico quello che emerge da alcuni dei contributi raccolti in *Maasiana & Callimachea*, altrettanto prezioso per lo storico della cultura europea intesa in senso lato quanto per il filologo. Di questo dobbiamo essere sinceramente grati all'amico Luigi, a cui auguro di cuore, sicuro di interpretare il sentimento di tutti noi qui riuniti, ancora lunghi anni di intensa e produttiva attività.

Giuseppe Lozza
Università degli Studi di Milano
giuseppe.lozza@unimi.it

Uno sguardo attraverso *Maasiana & Callimachea**

Il volume che abbiamo di fronte costituisce insieme a *Incontri con la filologia del passato*, uscito nel 2012 nella collana “Paradosis” delle edizioni Dedalo, la seconda parte di un densissimo dittico. Sin dalla premessa del resto là si preannunciava che «altri lavori qui non raccolti e filologicamente più militanti potrebbero trovare posto in un futuro volume di *Maasiana & Callimachea*»¹. Congiuntamente dunque i due volumi andrebbero considerati: si tratta nell’insieme di circa 1400 pagine, ricche di molte migliaia di riferimenti bibliografici accolti nell’apparato di note. La sezione di *Incontri con la filologia del passato* più vicina ai temi propri di *Maasiana & Callimachea* è la Parte quarta *L’ombra di Wilamowitz*, dove già compaiono vari interventi dedicati a Paul Maas (1880-1964) e ai suoi *marginalia*, in particolare i due saggi “gemelli” *Repertorio di libri ed estratti postillati da Paul Maas* (già in «Quaderni di storia» 71, 2010, pp. 221-245) e *Repertorio di carte di Paul Maas e di documenti da lui provenienti o a lui indirizzati* (già in «Quaderni di storia» 71, 2010, pp. 247-272). Nel primo di questi saggi è con chiarezza delineata la vicenda per la quale parte dei libri appartenuti a Maas approdarono all’inizio del nuovo secolo e millennio all’Università degli Studi di Milano, decisivo presupposto di molti dei lavori raccolti in *Maasiana & Callimachea*:

Colin Austin racconta come nel 1964 (in ottobre, per la precisione) i libri che Paul Maas aveva con sé al momento della morte ad Oxford si trovassero in vendita presso la storica libreria antiquaria Thornton’s. Una notevole tranche di quei volumi si sottrasse allora alla diaspora riapparendo qualche tempo dopo presso un libraio di Londra, donde grazie a un ulteriore passaggio è pervenuta al Dipartimento di Scienze dell’Antichità dell’Università degli Studi di Milano nel marzo del 2000. Si tratta di una settantina di volumi, non tutti ma in maggioranza postillati, più un cospicuo

*Sostanzialmente nella forma in cui fu esposto ripropongo qui il testo della presentazione, tenutasi presso la Biblioteca Ambrosiana nel pomeriggio di giovedì 12 aprile 2018, del volume di Luigi Lehnus *Maasiana & Callimachea*, pubblicato da Ledizioni (Milano 2016) come primo numero di “Consonanze”, collana del Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici dell’Università degli Studi di Milano: all’incontro, coordinato da Armando Torno, è con me intervenuto il collega Giuseppe Lozza, Direttore della collana, alla presenza dell’Autore.

¹ L. LEHNUS, *Incontri con la filologia del passato*, Bari 2012, p. 8.

numero di estratti e un accluso nutrito gruppo di documenti (corrispondenza, appunti, inediti vari, bozze). Il nuovo fondo milanese andava ad unirsi ad alcuni *Maasiana* già presenti nella storica raccolta Vogliano della Biblioteca del Dipartimento, mentre a ulteriormente arricchirlo interveniva nel 2001 la donazione da parte di un benemerito studioso oxoniense di sei volumi già da lui acquistati presso Thornton's. Da Thornton's nell'autunno del '64 si servirono in molti, docenti e studenti dell'Università, già allora o divenuti in seguito studiosi internazionalmente reputati, oggi perlopiù in pensione; e a diversi tra loro, che generosamente mi hanno avvertito, devo di aver avuto notizia o addirittura di aver potuto esaminare libri appartenuti a Maas e da lui postillati, oggi inclusi in biblioteche private².

Ottimamente emerge anche solo da queste poche righe il *network* perlopiù inglese ma naturalmente tedesco altresì che fa da sfondo e riferimento alle indagini raccolte nei due volumi del 2012 e del 2016. Molti dei saggi che li compongono muovono dalle note vergate da Maas sui margini dei suoi libri³, quelle note decifrano e contestualizzano, sì da farne – pionieristicamente – il corrispettivo novecentesco (il *correlativo oggettivo* verrebbe da dire) dei *marginalia* di età medievale o rinascimentale oggetto di tante ricerche nel corso dell'ultimo secolo. I due volumi nel loro insieme sono prima di tutto espressione di un peculiare, quarantennale cammino intellettuale. Seguirne alcuni tratti attraverso i saggi di *Maasiana & Callimachea* consente di cogliere attinenze o al contrario specificità di quel cammino rispetto allo sviluppo degli studi di filologia classica in Italia dalla metà degli anni Settanta: connessioni e tangenze che peraltro valgono a meglio evidenziare l'originalità, e financo la singolarità del percorso di Luigi Lehnus come studioso delle due letterature antiche, e nel contempo della loro tradizione e trattazione nell'ambito della filologia classica di età moderna e contemporanea⁴. Un percorso

² Ora in L. LEHNUS, *Incontri*, cit., pp. 736-737.

³ In *Maasiana & Callimachea* in particolare: *Contributi inediti di Paul Maas al testo di Callimaco: un rapporto preliminare* [2004]; *Un intervento lessicografico di Paul Maas nel Branco di Callimaco (fr. 229.6 Pf., con una postilla su fr. 80.19)* [2007]; *Postille inedite di Paul Maas alla Apoteosi di Arsinoe di Callimaco* [2009]; *Postille inedite di Paul Maas ai primi due libri degli Aitia di Callimaco* [2012]; *Postille inedite di Paul Maas a Pindaro, Epinici e frammenti* [2013].

⁴ Per una personalissima riflessione sulla natura del sapere filologico, in connessione con la sua storia e in rapporto al sapere fisico-matematico, rimando al contributo d'avvio

intellettuale, è indispensabile aggiungere, condotto in simbiosi con la signora Ornella, che «ha studiato con me, discusso con me, cercato con me», per citare le parole dell'autore in chiusura della *Premessa a Maasiana & Callimachea*.

In ragione non solo dell'eccezionale ampiezza e densità dei due volumi (o anche solo di uno di essi), ma appunto del così distinto ed individuale *Sonderweg* che essi attestano, credo non sia eccessivo affermare che è davvero difficile immaginare una personalità di studioso che possa oggi realmente *presentare* libri come *Incontri con la filologia del passato* o *Maasiana & Callimachea*, sì da dominarne o giudicarne con piena cognizione di causa ispirazione, costruzione, risultati. Come dunque osare di misurarmi con una così ardita sfida, sia pure nel volgere del nostro amichevole incontro? È domanda che mi sono ovviamente posta, e ho trovato la risposta a livello per così dire "esperienziale", volendo usare un termine caro al clima dei nostri giorni: sono state cioè le vicende stesse della mia vita, sin da quando ero poco più che ventenne intorno alla metà degli anni Ottanta, ad avvicinarmi attraverso il prof. Lehnus a taluni tra i temi fondamentali di *Maasiana & Callimachea*, i quali mi hanno poi a lungo accompagnato nella mia formazione ed evoluzione, spesso anche solo con l'assistere dall'esterno ma da vicino al procedere e all'approfondirsi di queste ricerche. A partire perciò da uno sguardo del tutto personale, che cerchi di riassumere e concentrare via via quello dello studente, dell'allievo, del giovane collega, vorrei in modo del tutto soggettivo e asistemático avvicinarmi a *Maasiana & Callimachea*, prima di tutto tornando alla parte finale della già citata definizione della filologia data da Luigi Lehnus nel saggio d'apertura di *Incontri con la filologia del passato*: «È una pratica di intelligenza e correttezza e un po' anche uno stile di vita volto alla ricerca della realtà intrinseca alla complessità»⁵. Di tale

di *Incontri con la filologia del passato*: il saggio del 2012 *Filologia classica e altro*, cui dobbiamo la definizione della filologia come «un saper guardare intensivo attraverso le testimonianze del tempo, verso un passato sempre più remoto e accostabile tramite leggi vieppiù fondamentali», accanto alla rivendicazione del valore della «modern history of classical scholarship», quale praticata sia da chi «pone l'accento sulla prevalente importanza di pubblicare documenti inediti (soprattutto carteggi di studiosi)» sia da chi «coltiva un approccio più speculativo, volto a cogliere la dinamica interna del sapere antichistico e il nesso tra studi classici e *Zeitgeist* nelle varie contrade ed età dell'Europa». Tocca temi affini, ulteriormente e suggestivamente approfondendoli, il saggio *Filologia del futuro remoto e nuova escatologia* (2008), ora in *Incontri*, cit., pp. 847-856.

⁵ L. LEHNUS, *Incontri*, cit., p. 17.

realità intrinseca alla complessità vorrei a partire da *Maasiana & Callimachea* mettere in rilievo alcuni esempi ed aspetti.

«Maas è universalmente conosciuto come il metricista e il teorico del metodo stemmatico lachmanniano», e «ha lasciato una traccia unica e indelebile nella filologia classica del ventesimo secolo»⁶, pur essendo stato – sottolinea Lehnus – professore ordinario di Filologia classica per soli quattro anni, a Königsberg tra il 1930 e il 1934, quando «fu emeritato a forza per motivi razziali»⁷. Circa gli eventi successivi, nel turbine della persecuzione antisemita e degli anni della guerra mondiale trascorsi da esule a Oxford, basti tornare alle limpide e composte pagine di H. Lloyd-Jones nel necrologio di Maas per «Gnomon» (1965):

Expelled from his chair by National Socialist barbarism in 1934, he for many years refused to leave his country, but finally made his way to England not long before the outbreak of war in 1939. Arriving in Oxford, Maas found employment as adviser to the Clarendon Press. From affluence he found himself reduced to poverty, but he bore all misfortune without complaint, and from the first found himself at home in his new surroundings [...] At first the Press employed his expert knowledge of textual criticism upon the English Book of Common Prayer; but before long he became an indispensable consultant upon all manner of classical subjects [...] He made important contributions to most of the chief classical works published by the Press for nearly twenty-five years [...] the list is far too long to be given here, but mention should be made of the help he gave to Rudolf Pfeiffer's great edition of Callimachus⁸.

In conclusione è un cenno alla intensa quanto caratteristicamente concisa corrispondenza tenuta da Maas negli anni inglesi («The scholar who wrote to him would get his answer, as a rule, on one of the famous postcards which have become a legend»)⁹. Lloyd-Jones è più volte evo-

⁶ L. LEHNUS, *Contributi inediti di Paul Maas al testo di Callimaco: un rapporto preliminare* [2004], ora in *Maasiana & Callimachea*, cit., pp. 227 e 234.

⁷ *Ibid.*

⁸ Poi in H. LLOYD-JONES, *Blood for the Ghosts. Classical Influences in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, London 1982, p. 216. In *Maasiana et Callimachea* non si manca di dar conto dei vari indirizzi oxoniensi di Maas, sino all'ultimo: cf. p. 231 n. 17.

⁹ Di «letters on large, floppy postcards on which he was able to crowd information with which another scholar might have filled many pages» parla H. LLOYD-JONES, *Paul*

cato nel corso di *Maasiana & Callimachea*, sia come testimone diretto o indiretto di aneddoti concernenti Maas, persino il Maas studente¹⁰, sia come fonte per l'autore di notizie e documenti¹¹; non pare fuori luogo supporre che la lunga consuetudine con Lloyd-Jones abbia contribuito in modo decisivo all'origine dell'interesse di Luigi Lehnus per vita, opera, libri e carte di Maas. Nell'ampio e intenso *Ricordo di Sir Hugh Lloyd-Jones* scritto in memoria dello studioso inglese¹², Lehnus dopo aver passato in rassegna i «maestri in senso ideale» di Lloyd-Jones (soprattutto G. Murray, E. Lobel, E.R. Dodds, C.M. Bowra, J.D. Denniston, D.L. Page, ma anche «contemporanei variamente influenti» come K. Dover e D. Russell) a proposito del rapporto intrattenuto con Maas osserva infine:

a giudicare da come in seguito sempre scriverà di lui e da come su di lui si esprimeva in pubblico e in privato, e a giudicare dalla cura con cui ha poi conservato e messo a disposizione di altri studiosi gli estratti e le carte che aveva ricevuto da lui, Lloyd-Jones potrebbe aver pensato a Maas come al suo maestro ideale

tanto più che «Maas significava la scuola di Wilamowitz, ma non solo; era la scuola di Wilamowitz arricchita, per le vicende della vita e per na-

Maas (1880-1964), «Eikasmos» 4 (1993), p. 257, in un articolo ricco di *personal reminiscences* sugli ultimi quindici anni oxoniensi di Maas. Si tenga comunque presente che «non esiste in nessun luogo un *Nachlass Maas* ufficiale [...] anche se lettere e cartoline postali indirizzate da Maas a vari studiosi si possono trovare raggruppate in diverse biblioteche o nel possesso di privati», mentre appunto la Handbibliothek di Maas andò dispersa subito dopo la morte (15 luglio 1964) presso il libraio oxoniense Thornton's, come già si è ricordato: si veda appunto l'incipit del citato *Repertorio di carte di Paul Maas e di documenti da lui provenienti o a lui indirizzati* = *Incontri con la filologia del passato*, cit., pp. 763-764.

¹⁰ Ad esempio che «come tramanda Paul Jacobstahl *teste* H. Lloyd-Jones, Maas già da matricola, dunque diciottenne nel suo primo anno berlinese, osava interrompere in classe Sua Eccellenza [*scil.* Wilamowitz]» (*Maasiana & Callimachea*, cit., p. 335, con riferimento a H. LLOYD-JONES, *Paul Maas (1880-1964)*, «Eikasmos» 4, 1993, pp. 259-260).

¹¹ Lehnus ricorda che l'estratto, ora in suo possesso ma in origine appartenuto a Maas e da lui annotato, del fondamentale articolo di R. PFEIFFER, *Ein neues Altersgedicht des Kallimachos*, «Hermes» 63 (1928), pp. 302-341, sull'appena pubblicata *Telchineselegie*, gli venne mostrato da Lloyd-Jones che lo aveva ricevuto da Maas stesso (*Maasiana & Callimachea*, p. 170); anni dopo nel *Ricordo di Sir Hugh Lloyd-Jones* che subito si citerà è detto espressamente «quanto a me, non esito a dire che considero l'estratto di *Ein neues Altersgedicht des Kallimachos* di R. Pfeiffer appartenuto a Maas e da lui annotato il pezzo più prezioso della mia biblioteca; esso mi fu donato con incomparabile generosità da Sir Hugh, con dedica autografa del 12.11.2000» (*Incontri*, cit., p. 573).

¹² Originariamente in «Sileno» 37 (2011), pp. 231-258, poi in L. LEHNUS, *Incontri*, cit., pp. 551-582.

turale inclinazione, di un empirismo quasi anglosassone e spoglia di ogni eccesso storicistico»¹³.

Dei 44 saggi compresi nel volume la quasi totalità (quaranta) sono stati scritti nel venticinquennio compreso tra il 1990 e il 2014¹⁴; degli altri quattro, due pertengono agli anni '70 e due agli anni '80. Dei primi due articoli, apparsi entrambi nel 1975, è autore un Luigi Lehnus non ancora trentenne¹⁵. Già caratteristicamente "lehnusiani" nell'incrocio tra instancabile esame ravvicinato del testo e ricorso a una bibliografia ricca quanto di raro accesso, sono contributi tesi sia all'interpretazione di vessati luoghi callimachei sia a cogliere riprese della poesia callimachea e in genere ellenistica tra i *neoteri* latini, ad esempio nel dimostrare la coincidenza di due versi dal carme 64 di Catullo con un passo degli *Erotika pathemata* di Partenio di Nicea, sì da aggiungere «una tessera significativa al mosaico dei rapporti che legarono Partenio, prima che a Gallo e Virgilio, al cenacolo neoterico di Cinna e Calvo, e di Catullo». Così la chiusa di *Spigolature callimachee e neoteriche*, primo articolo accolto in *Maasiana & Callimachea*, mentre colpisce trovare evocato in conclusione del secondo il geniale filologo olandese A. Hecker (1820-1865)¹⁶, presente peraltro

¹³ L. LEHNUS, *Incontri*, cit., p. 576: e poco più avanti si nota che Lloyd-Jones «individuava nella coppia Maas/Housman l'ideale del critico del testo». Esemplare circa l'uso da parte di Lehnus dei libri di Maas conservati presso l'Università degli Studi di Milano è l'*excursus* (*Incontri*, cit., pp. 561-565) dedicato in particolare (ma non solo) alla copia della seconda edizione dell'edizione OCT dell'Eschilo di Murray, postillato per intero con congetture e osservazioni che rimandano agli incontri tra Murray, Maas e il trentacinquenne Lloyd-Jones a casa dell'ultranovantenne Murray nei primi mesi del 1957, «nell'estremo tentativo di aiutare Murray [...] ad allestire una terza edizione OCT di Eschilo, finalmente accettabile, soprattutto per la parte lirica, dopo quelle variamente fallimentari del 1937 e del 1955», cf. in proposito il cenno di D. WILSON, *Gilbert Murray OM 1866-1957*, Oxford 1987, p. 394 («when he died he had not quite completed the revision of his text of Aeschylus with the help of another distinguished refugee, Paul Maas»).

¹⁴ Tutti posteriori al 1989 (salvo l'importante *In margine a un libro sulle ideologie del classicismo*, del 1981) sono i saggi di *Incontri con la filologia del passato*.

¹⁵ Si tratta di *Spigolature callimachee e neoteriche* (già in «PP» 30, 1975, pp. 291-300) e *Una scena della Ciris (vv. 220 ss.): Carne e l'Ecale di Callimaco* (già in «RL» 109, 1975, pp. 353-361).

¹⁶ Nel giudizio di Rudolf Pfeiffer «illum ingeniosissimum omnium criticorum Callimacheorum [...] in concinnandis carminibus e reliquiis prorsus disiectis» (*Prolegomena ad fragmenta* in R. PFEIFFER (ed.), *Callimachus*, Vol. II, Oxonii 1953, p. xlvi). Sui suoi grandi meriti in relazione allo studio dei frammenti callimachei e sulla sua tragica vicenda umana rimando a G. BENEDETTO, *Il Prologus Aetiorum di A. Hecker*, in M.A. HARDER – R.F. REGTUIT – G.C. WAKKER (eds), *Callimachus*, Groningen 1993, pp. 1-15.

già in *Spigolature callimachee e neoteriche*¹⁷ e poi assai spesso nel corso dei saggi di Lehnus del successivo quarto di secolo, in specie (ma non solo) in relazione al fatto che «la vera portata della filologia formale detta anglo-olandese, applicata a Callimaco, si rivelerà solo al tramonto di quella scuola, quando nel 1842 [...] lo sfortunato Alphonsus Hecker (1820-1865) formulò a Groninga la regola che va sotto il suo nome, e che consente di recuperare meccanicamente dalla *Suda* un elevato numero di frammenti dell'*Ecale*»¹⁸. La citata *ouverture* di *Maasiana & Callimachea*, l'articolo *Spigolature callimachee e neoteriche*, è dedicata alla memoria di Ignazio Cazzaniga (1911-1974), il vero maestro di Luigi Lehnus. Nella ricchezza e varietà dei contributi di Cazzaniga¹⁹ spicca l'interesse per la poesia ellenistica, indagata nei grandi ποιητὰ ἅμα καὶ κριτικοὶ e nelle riprese presso i poeti latini, esemplarmente nelle odi oraziane, per le quali Cazzaniga si impegnò «a delinearne, secondo il proprio spiccato gusto alessandrino e in forte sintonia con le intuizioni di Giorgio Pasquali, le possibili mediazioni ellenistiche»²⁰: del resto egli «s'era venuto formando fin dagli anni universitari con particolare larghezza, occupandosi di paleografia e di papirologia, per quest'ultimo campo a fianco d'Achille Vogliano»²¹, sino poi ad assumere per oltre dieci anni sino alla morte la direzione dell'Istituto di Papirologia dell'Università degli Studi di Milano²². Ebbe ad osservare Marcello Gigante che «egli avrebbe potuto, come

¹⁷ Un cenno a Hecker anche nel terzo degli articoli accolti, *Pindaro fr. 168(b).3 Snell-Maehler e Callimaco* Victoria Berenices *fr. B II 24 Livrea*, del 1981 = *Maasiana & Callimachea*, cit., p. 28 n. 7.

¹⁸ L. LEHNUS, *Callimaco prima e dopo Pfeiffer* [2002] = *Maasiana & Callimachea*, cit., p. 179.

¹⁹ Riprendo e rielaboro liberamente quanto contenuto in G. BENEDETTO, *Filologia classica e storia antica [nell'Università degli Studi di Milano]: premesse e sviluppi (1914-1964)*, «Annali di storia delle università italiane» 11 (2007), pp. 200-201.

²⁰ M. BECK, *Cazzaniga, Ignazio*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, III, Roma 1998, p. 168.

²¹ A. GRILLI, *Ricordo di Ignazio Cazzaniga*, «Maia» 27 (1975), p. 315. Assai poco noto è che il non ancora trentenne Cazzaniga è ringraziato da Salvatore Quasimodo nella prima edizione dei *Lirici greci* (1940) «per i consigli datimi nel rivedere le note» (*Lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo con un saggio critico di Luciano Anceschi*, Milano 1940, p. 230), cf. in proposito (e per la collaborazione anche di A. Vogliano) quanto è detto nei saggi di G. BENEDETTO e di R. GREGGI in *Lirici greci e lirici nuovi. Lettere e documenti di Manara Valgimigli, Luciano Anceschi e Salvatore Quasimodo*, Bologna 2012, pp. 76 e n. 193; 88 n. 5.

²² Su Cazzaniga direttore dell'Istituto di Papirologia vd. C. GALLAZZI, *Sessant'anni di papirologia all'Accademia scientifico-letteraria e all'Università degli Studi: ricerche, pubbli-*

nessun altro, darci una nuova storia della poesia ellenistica, la cui conoscenza egli ci largisce in innumerevoli articoli ed è, comunque, presupposta dalla sua *Storia della letteratura latina*²³, e rimandando appunto a questo aspetto Mario Geymonat felicemente apre il suo personale ricordo di Cazzaniga docente di Letteratura latina alla Statale:

La prima lezione di latino che ascoltai nel 1959 all'università di Milano era in realtà una lezione di greco: Cazzaniga introduceva il suo corso con una stupefacente 'carrellata' sui *Collectanea Alexandrina* di Powell e sui frammenti di Callimaco di Pfeiffer, e solo in quel quadro emergevano le citazioni di Virgilio, di Orazio, di Ovidio, i latini più amati [...] Con la vivissima curiosità per la letteratura ellenistico-romana che aveva ereditato dal suo maestro Luigi Castiglioni, Cazzaniga cercava di coinvolgere gli allievi in un raffronto continuo e appassionato fra i poeti greci e latini, quasi che Catullo e gli augustei appartenessero ad entrambe le letterature²⁴.

Lo stesso Cazzaniga del resto commemorando Luigi Castiglioni in «Gnomon» subito volle mettere in rilievo

soleva Egli dire che la definitiva scelta per gli studi classici [...] gli era stata suggerita dall'affascinante problematica dei lavori di A. Meineke, dello Knaack, del Dilthey, di O. Schneider, di F. Leo, dalle cui intelligenti e dotte indagini il giovane Castiglioni aveva attinto quell'amore per la letteratura ellenistica ed ellenistico-romana, che lo accompagnò per tutta la sua lunga vita di studioso²⁵.

cazioni e scavi dal 1914 al 1977, «Annali di storia delle università italiane» 11 (2007), pp. 174-177.

²³ Dalla *Premessa* a I. CAZZANIGA, *Nosside*, a cura di M. GIGANTE, s.i.l. 1977, p. 12.

²⁴ M. GEYMONAT, *Ignazio Cazzaniga (1911-1974)*, «Eikasmos» 4 (1993), p. 151. Circa ad esempio un immediato intervento di Cazzaniga sulla cosiddetta *Tattoo Elegy* rivelata nel 1962 da un papiro della Sorbona, e attento appunto alla ricerca di connessioni con passi di Callimaco e di Euforione nonché di Ovidio, vd. G. BENEDETTO, *Trittico fanocleo*, in Πολυμάθεια. *Studi classici offerti a Mario Capasso*, a cura di P. DAVOLI e N. PELLÉ, Lecce-Rovato 2018, p. 435.

²⁵ I. CAZZANIGA, *Luigi Castiglioni 7*, «Gnomon» 38 (1966), p. 106. Similmente in «Maia» 18 (1966), p. 94: «Egli, nella meravigliosa pace del silenzio di Pisa, si innamorò del mondo greco, della cultura ellenistica ed ellenistico-romana [...] preso primamente dagli affascinanti problemi suggeriti dalle ricerche di quegli alti ingegni che furono il vecchio Welcker, Ernesto Maass, Augusto Meineke, lo Knaack, Federico Leo ed Otto Schneider e dall'allora non ancora onnipotente Wilamowitz», e cf. G. BENEDETTO, *Filologia classica e storia antica*, cit., p. 197.

Sono questi i nomi dei filologi tedeschi attivi soprattutto nella seconda metà del XIX e all'inizio del XX secolo ai quali si deve la (ri)fondazione degli studi callimachei e di poesia alessandrina, da Meineke a Wilamowitz, ed evocati si può dire ad ogni pagina di *Maasiana & Callimachea*, come in precedenza in *Incontri con la filologia del passato*. A quei nomi si associano in piena continuità la figura e l'opera di Luigi Castiglioni e di Ignazio Cazzaniga, attraverso i quali con evidenza si rivela nella concretezza degli interessi di ricerca la connessione profonda di Luigi Lehnus con una caratteristica linea milanese di studi che ultimamente fa capo a G. Vitelli e al suo esempio.

Assai eloquente in proposito l'apertura del fondamentale saggio *Vogliano filologo e la Germania* (del 2003), compreso in *Incontri con la filologia del passato*. Del tutto inconsuetamente, e quindi tanto più significativamente, Luigi Lehnus vi inserisce un ricordo personale di particolare intensità²⁶:

Nello stesso giorno appresi i nomi di Rudolf Pfeiffer e di Achille Vogliano. Fu quando il mio compianto maestro Ignazio Cazzaniga mi mostrò per la prima volta, ero studente del quart'anno, il *Callimaco* pfeifferiano ed ebbe a sottolineare per me le prime righe dell'apparato al *Prologo degli Aitia*. Sotto

Ἰ μοι Τελχίνες ἐπιτρύζουσιν ἄλ οἰδῆ

Vogliano campeggia con Οἰδ' ὄτ]ι μοι Τελχίνες accanto a Πολλάκ]ι μοι di Lobel [...] Πολλάκ]ι sembra esser stato di recente confermato da un'imprevista fonte di tradizione; ma tanto più resta valido ciò che Luigi Castiglioni osservava all'amico Vogliano in una lettera del 26 marzo 1928:

“οἰδ' ὄτ]ι *confermato o meno* è eccellente sotto ogni rapporto ed è perfettamente nello stile di queste composizioni”²⁷.

La proposta di Vogliano era stata presentata a casa di Wilamowitz il 7 gennaio 1928 in «una memorabile riunione della Graeca, o Graeca so-

²⁶ Comprensibilmente ricco di riferimenti personali il *Ricordo di Dario Del Corno*, del 2010, in *Incontri* cit., pp. 251-256, che si chiude accostando nella memoria Del Corno e Lloyd-Jones al convegno siracusano dell'INDA del 1971: «A me parve che Lloyd-Jones e Del Corno fossero le vere star del convegno [...] Fu una grande emozione essere presentato a Lloyd-Jones come scolaro di Del Corno. Al ritorno sul traghetto tra Messina e Villa con Dario si parlò ancora di Lloyd-Jones (il “papa della filologia classica”, come lo definiva) e di Oxford».

²⁷ L. LEHNUS, *Incontri*, cit., pp. 182-183; il riferimento è a A. BUONAJUTO, *Lettere di Castiglioni a Vogliano*, «CERC» 24 (1994), p. 156.

cietas, dedicata appunto alla nuova elegia callimachea»²⁸, cioè P.Oxy. 2079 fr. 1, che conserva l'invettiva contro i Telchini: prologo degli *Aitia* e quella prima *Graeca* wilamowitziana del 1928 in più momenti affiorano in *Maasiana & Callimachea*, insieme anzi si può dire costituiscano un *tema* che attraversa il volume. Il prologo degli *Aitia* forma in realtà gran parte già del primo contributo della raccolta in cui compaiano Maas e le sue annotazioni manoscritte, il breve articolo *Minima Maasiana* del 1986, che tra l'altro si apre nel nome di H. Lloyd-Jones editore di una «scheda inedita datata Oxford 22.7.62 con cui P. Maas con la collaborazione dello stesso Lloyd-Jones dava argomentato conto di una sua antica emendazione a Call. Del. 1»²⁹. *Minima Maasiana* verte però soprattutto intorno a note vergate da Maas in margine a un estratto della sua recensione al volume XVII dei papiri di Ossirinco («DLZ» 21.1.1928, coll. 128-132), offerta a Achille Vogliano e in possesso³⁰ della biblioteca dell'allora Istituto di Papirologia dell'Università di Milano. Tra le note di Maas spicca la congettura *πρόικτον*, che Lehnus data alla fine del gennaio 1928, «e come tale pare un frutto tardivo del fervore critico suscitato in Maas dalla lettura di P.Oxy. 2079 in vista della riunione della *Graeca*». Di grande rilievo le osservazioni riassuntive al termine dell'articolo:

(a) Raramente è dato osservare una così fulminea concentrazione di ingegni come quella che nel giro di un anno portò alla sistemazione di un testo 'impossibile' come il *Prologo degli Aitia*: Hunt, Housman, Lobel, poi Wilamowitz e Maas, poi Vogliano e ancora nel 1928 Rostagni e Pfeiffer. *Fortuna Callimachi*. (b) Le note che precedono confermano una impressione comune a chi frequenti gli apparati della edizione oxoniense di Pfeiffer: sempre più la resurrezione di Callimaco si configura come un fitto dialogo tra Rudolf Pfeiffer e Paul Maas, "unus instar milium", alla grand'ombra di Wilamowitz³¹.

²⁸ Cioè «un seminario privato che Wilamowitz anche a imitazione e ideale proseguimento di esempi insigni del passato cominciò a tenere a casa sua il sabato pomeriggio a settimane alterne a partire dal 1919», cf. L. LEHNUS, *Breve storia della Graeca wilamowitziana* [2013], in *Maasiana & Callimachea*, cit., pp. 329-338 (p. 331). Piace ricordare in questo contesto il pionieristico contributo (in parte sulle orme di W.M. Calder III) di M. GIGANTE, *Achille Vogliano compagno del sabato*, «QS» 31 (1990), pp. 129-136.

²⁹ L. LEHNUS, *Maasiana & Callimachea*, cit., pp. 31-34 (p. 31).

³⁰ Oggi come circa 35 anni fa.

³¹ *L'ombra di Wilamowitz* sarà alcuni anni dopo (1994) il titolo di un affascinante saggio

Scritte quindici anni prima dell'acquisizione della *Handbibliothek* di Maas da parte del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università degli Studi di Milano, e più di trent'anni prima della pubblicazione di *Maasiana & Callimachea*, queste parole si potrebbero a buon diritto citare come la miglior introduzione *in nuce* al contenuto e al significato del volume apparso nel 2016³², a dimostrazione dell'eccezionale non solo continuità, ma densità e compattezza dell'esperienza di studio e di riflessione che vi si innesta e dispiega. Il contributo che in certo modo meglio si collega a *Minima Maasiana* quasi a tracciare gli estremi di un ventennale percorso mi pare possa ritenersi *Prima e dopo AI KATA ΛΕΙΤΤΟΝ*, del 2006³³, a proposito della chiusa del fr. 1.11 Pf. quale oggi si presenta in conseguenza del «cratere» lasciato dalla bomba Bastianini», cioè dall'articolo di G. Bastianini del 1996 che riesaminando dal punto di vista papirologico e grafico gli *Scholia Londinensia* (P.Lit.Lond. 181) dimostrava l'impossibilità di trarne sostegno per la famosa congettura rostagniana αἱ κατὰ λεπτόν³⁴. In *Prima e dopo AI KATA ΛΕΙΤΤΟΝ* L. Lehnus muove dalle carte Hunt presso la Sackler Library di Oxford, grazie alle quali «si può risalire a prima di αἱ κατὰ λεπτόν e a prima di Rostagni», arrivando a enucleare il sinora ignoto o sottovalutato determinante contributo di H.I. Bell all'edizione di P.Lit.Lond. 181, gli *Scholia Londinensia*³⁵, sino a rivalutare le prime letture dello scolio a opera di Hunt, Bell,

dedicato a passare in rassegna e discutere i diversi approcci con cui, dal Ruhnkenius in poi, si trova affrontata la storia degli studi classici: cf. L. LEHNUS, *Incontri*, cit., pp. 793-819.

³² Come anche del precedente uscito nel 2012, cf. e.g. L. LEHNUS, *Maas e Filinna* [2007], in *Incontri*, cit., p. 711: «Càpita a chi lavora su Callimaco di cogliere spesso in atto la felice collaborazione tra Pfeiffer, Maas e Lobel (*sospite*, dalla generazione precedente, Wilamowitz) che portò all'edizione dei frammenti del 1949».

³³ *Maasiana & Callimachea*, cit., pp. 255-267.

³⁴ Sulla cui genesi e fortuna vd. G. BENEDETTO, *Una congettura di Augusto Rostagni (Call. fr. 1.11 Pf.)*, «QS» 32 (1990), pp. 115-137 nonché G. BENEDETTO, *Diptychum Callimacheum. 1: Ancora su Rostagni, Vogliano e αἱ κατὰ λεπτόν*, «AHS» 13 (1995/96) [Studi per Giovanni Spadolini], pp. 105-108. Mi sia permesso qui ricordare che proprio l'aver generosamente ricevuto in lettura dal prof. Lehnus nell'autunno del 1985, mentre mi interrogavo sull'argomento della tesi di laurea, le bozze di *Minima Maasiana* mi spinse a indagare tra gli estratti del Fondo Vogliano dell'Istituto di Papirologia, così rinvenendo la cartolina postale di H.J.M. Milne a A. Vogliano del 22.4.1931 da cui si svilupperà poi il citato articolo *Una congettura di Augusto Rostagni (Call. fr. 1.11 Pf.)*, in origine appendice della mia tesi di laurea *Il sogno e l'invettiva. Momenti di storia dell'esegesi callimachea* (poi rielaborata in volume, Firenze 1993).

³⁵ Editi in H.J.M. MILNE (ed.), *Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum*, London 1927 (repr. Milano 1977), pp. 148-150: «three columns, the first and third with

Lobel, dalle quali nel restauro del verso ancora «si dovrà ripartire»³⁶. Anche dal punto di vista metodologico la vicenda risulta paradigmatica delle conseguenze *testuali* ed esegetiche, in rapporto all'autore antico di volta in volta coinvolto, cui possono approdare tali *painstaking* ricerche intorno a carteggi, postillati, dimenticate carte di filologi ottocenteschi o novecenteschi, soltanto grazie alle quali in questo caso è potuto emergere «che la prima o meglio le prime decifrazioni del papiro, ancora poco o punto influenzate dal contesto offerto dal *Prologo*, risultano alla luce dell'oggi essere state le più attendibili, e che senza la pressione esterna del filologo Rostagni, guidato a sua volta da motivazioni eminentemente estetiche, αἱ κατὰ λεπτόν non sarebbe mai venuto in campo»³⁷.

Come già si è osservato, la quasi totalità dei saggi riuniti in *Maasiana & Callimachea* sono comparsi nel venticinquennio 1990-2014, a partire da *Notizie callimachee I* (e con il citato preannuncio di *Minima Maasiana*). Alla base dell'impressionante serie di contributi confluiti nei due volumi del 2012 e del 2016 (in totale 85 articoli) non può non porsi l'enorme e dettagliatissimo lavoro confluito nella *Bibliografia callimachea*, nelle due edizioni del 1989 (1489-1988) e del 2000 (1489-1998)³⁸. Nella *Prefazione* alla prima edizione (dedicata a *Ornella*) Lehnus ammette di essere «partito dall'ipotesi che una bibliografia sia quanto di più oggettivo e impersonale», per approdare invece «alla convinzione che

only a few lines each, the second of 48 lines. Written across the fibres on the back [...] of col. xi of the Ἀθηναίων Πολιτεία». Su Bell vd. i rimandi in P.M. PINTO, *Per Comparetti papirologo: la corrispondenza con H.I. Bell*, in *Sulle orme degli Antichi. Scritti di filologia e di storia della tradizione classica offerti a Salvatore Cerasuolo*, a cura di M. CAPASSO, Lecce-Rovato 2016, pp. 655-667.

³⁶ È la conclusione dell'articolo: «da μέγα di Lobel e da αἱ μεγάλα di Bell si dovrà ripartire».

³⁷ *Maasiana & Callimachea*, cit., p. 264. Su *Augusto Rostagni filologo classico* fondamentali le pagine di M. GIGANTE in *Augusto Rostagni a cento anni dalla nascita*, a cura di I. LANA, Torino 1992 [Suppl. al vol. 126 (1992) degli «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. II. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche»], pp. 19-63 (su *Il tempo callimacheo* le pp. 57-62, dove naturalmente αἱ κατὰ λεπτόν è giudicato «gemma preziosa della filologia congetturale», come tutti ritenevano sino al riesame di Bastianini); sul crocianesimo di Rostagni e sul fatto che egli «abbia ribadito e riconfermato fino alla fine la sua adesione all'estetica crociana in quanto efficace strumento di rinnovamento culturale» il piuttosto recente intervento di G. GARBARINO, *Croce e Rostagni*, in *Croce in Piemonte*. Atti del convegno di studi Torino-Biella, 8-9-10 maggio 2003, a cura di C. ALLASIA, Napoli 2006, pp. 159-180.

³⁸ Presso rispettivamente il D.AR.FI.CL.ET. (Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro Tradizioni) dell'Università di Genova e le Edizioni dell'Orso di Alessandria.

essa si dà solo come scelta altamente soggettiva – opera di filologia, seppur minore». In chiusura lo sforzo di indagine connesso alla produzione della *Bibliografia callimachea* appare rivissuto e riassunto come esperienza di ricerca *storica*, giacché

Rintracciare le vestigia della filologia callimachea significava entrare in contatto con momenti cruciali nella storia degli studi classici, e soprattutto col grande secolo che va da Bentley all'infausto 1825³⁹,

tornare cioè «alla filologia verbale dell'era franco-anglo-olandese», quando Callimaco godette «di una attenzione affatto particolare da parte dei grandi emendatori ope ingenii dei secoli XVII e XVIII», come più esplicitamente è detto in *Notizie callimachee I*, del 1990⁴⁰, dove con incisivo sguardo d'insieme così si prosegue:

I frutti della loro attività, confluiti in massa nelle editiones variorum del 1675, 1697 e 1761, e solo in parte scremati dall'opera di Blomfield e di Meineke, convergono con la ricerca dei primi settant'anni dell'Ottocento – basti fare i nomi di Chr. A. Lobeck, Ph. Buttmann, A.F. Naeye, A. Hecker, K. Dilthey – nell'affollare la silloge schneideriana (Schneider 1870 e 1873), che a sua volta offriva a Pfeiffer un ovvio e peraltro già selezionatissimo punto di partenza⁴¹.

Troviamo qui espresso uno degli snodi critici fondamentali dei due volumi, *Incontri con la filologia del passato* e *Maasiana & Callimachea*, e direi dell'intero magistero di Luigi Lehnus, come ricordo già definito alla metà degli anni Ottanta. Si tratta dell'insistere sulla decisiva connessione, qui con riferimento agli studi callimachei ma rintracciabile si può dire in tutti gli autori greci di poesia giuntici in frammenti, tra *ars*

³⁹ L. LEHNUS, *Bibliografia callimachea 1489-1988*, Genova 1989, p. 17; il cenno al 1825 rimanda alla famosa osservazione di Housman «what happened in England after 1825, when our great age of scholarship begun in 1691 by Bentley's Epistola ad Millium was ended by the successive strokes of doom which consigned Dobree and Elmsley to the grave, and Blomfield to the Bishopric of Chester», cf. L. LEHNUS, *Incontri*, cit., p. 293 (richeggia Housman U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Storia della filologia classica*, tr. it., Torino 1967, p. 80). Su Elmsley alcuni recenti lavori di G. MANCUSO, da ultimo *Lettere inedite di Gottfried Hermann a Peter Elmsley*, «Lexis» 36 (2018), pp. 453-480.

⁴⁰ *Maasiana & Callimachea*, cit., p. 37.

⁴¹ *Ibid.*

critica nordeuropea (in specie olandese e inglese) dei secoli XVII e XVIII e *Wortphilologie*, la filologia ‘formale’ tedesca che ha il suo picco nei decenni centrali del XIX secolo⁴². A questa tradizione di studi si possono del resto ricollegare molti aspetti della personalità filologica di Maas, la cui «filologia testuale» agli occhi stessi del maestro Wilamowitz – osserva Lehnus in un passo di penetrante scandaglio psicologico e storico – dovette sembrare «praticata con un’intensità e una purezza che, se non fosse stato per il metodo tecnicamente più evoluto, ricordavano piuttosto Bentley e i grandi olandesi del Settecento che non la Berlino della filologia trionfante come scienza dello spirito». Sono parole da un contributo del 2003 sul rapporto tra P.O. Kristeller e l’antichistica berlinese⁴³: di quell’anno stesso è il saggio *Vogliano filologo e la Germania*, dove Lehnus

⁴² A proposito di A. Meineke (1790-1870) vd. ad es. *Notizie callimachee II* [1990] = *Maasiana & Callimachea*, cit., pp. 44-45: «Commosamente rievocati nel secondo capitolo delle *Erinnerungen*, gli anni portensi dovettero significare anche per Wilamowitz ciò che certo erano stati per Meineke: un primo incontro con la Wortphilologie hermanniana. Della scuola di Hermann, nella cui Graeca fu accolto giovanissimo, Meineke rappresenta il versante squisitamente preottocentesco: erudito, congetturale, ‘frammentologico’. Dal giovanile Euforione a Teocrito all’*Anthologia Graeca* e agli *Analecta Alexandrina*, da Menandro ai comici, da Stefano e Strabone allo Stobeo e a Ateneo, gli autori che egli via via pubblicò ripercorrono con nuova e intensa dottrina tappe fondamentali della filologia franco-anglo-olandese, ricalcandone la simpatia per l’ellenismo». Per Hermann vd. *Emendazioni di Hermann a epigrammi di Callimaco* [1993] = *Maasiana & Callimachea*, cit., pp. 63-68, con la conclusione «Mai banali e spesso intriganti, le congetture di G. Hermann in margine agli epigrammi di Callimaco nel primo volume della *Anthologia* di Brunck-Jacobs [...] testimoniano di un interesse per Callimaco circoscritto ma durevole e di alto livello, nel solco di una tradizione anglo-olandese viva attraverso Hermann e la sua scuola ben dentro i confini della *Altertumswissenschaft*». Per uno sguardo sovrano sull’intera storia dell’esegesi callimachea vd. *Callimaco prima e dopo Pfeiffer* [2002] = *Maasiana & Callimachea*, cit., pp. 177-197, ancora con un particolare cenno all’interesse per i poeti ellenistici della scuola di Hermann, «capace di accoppiare perfetta conoscenza delle fonti erudite e nuova sensibilità ai valori metrici, linguistici e figurativi» (p. 180).

⁴³ L. LEHNUS, *L’antichistica berlinese nella formazione di P.O. Kristeller* [2003] = *Incontri*, cit., p. 704: poco più avanti è detto che pur essendo stati gli allievi di Wilamowitz notoriamente «assai numerosi e tutti a dir poco di alto livello [...] Maas era forse il solo intellettualmente all’altezza – alla stessa altezza – di Wilamowitz». Val la pena aggiungere che anche per Ignazio Cazzaniga «geniale critico del testo e congetturatore» si è spesso parlato di «accentuazioni “olandesi”» (L. LEHNUS, *Incontri*, cit., p. 254); su Castiglioni congetturatore in particolare A. LA PENNA, «Belfagor» 17 (1962), pp. 50-60, con l’osservazione «tra gli dei del suo Olimpo v’è certamente un posto per Lachmann [...] ma io sono sicuro che sulla cima più alta e luminosa egli ha collocato grandi come Bentley, Reiske, Cobet». È linea comunque che risale a Vitelli, vd. *infra* n. 50.

dalle carte Vogliano presso la sezione di Papirologia dell'allora Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università degli Studi di Milano pubblica la bozza di una lettera di Vogliano (datata Berlino, 20 agosto 1921) a un anonimo *Signor Professore*, in cui pare doversi riconoscere Nicola Festa. È lì contenuto un lungo giudizio su Maas, da Vogliano frequentato in quegli anni berlinesi, dove non si manca di evocare anche il parere di Wilamowitz:

Dopo i rigori della scuola di Hermann e Ritschl si era diventati più conciliativi con i manoscritti, e si aveva perduta un po' la fiducia nei risultati della critica del testo. Oggi si sono avute delle stupefacenti conferme di certe mirabolanti congetture del Cobet, determinate unicamente dal suo finissimo senso della lingua greca, senza che alcuna apparente corruttela le autorizzasse. E viene ora il Maas, che a parer mio, se sconcerata le nostre convinzioni, vale a imprimere negli studi della poesia greca un nuovo indirizzo. Il Wilamowitz paragona la critica del Maas a quella del Peerlkamp. Io non credo che la comparazione sia in tutto esatta. Il Maas procede da ben altri canoni. È un finissimo conoscitore della lingua e dotato del senso metrico. Le corrottele che egli rivela non sono fatte ad orecchio [...] Questo era il metodo di Peerlkamp e dei suoi seguaci che ancora oggi scrivono nelle pagine della Mnemosyne. Il Maas batte ben altra strada⁴⁴.

Il commento di Wilamowitz su Maas (forse indiscretamente trasmesso da Vogliano)⁴⁵ non pare favorevole⁴⁶, e come tale Vogliano mostra di intenderlo: «la critica del Maas», e il suo gusto per l'emendazione e la congettura, sono paragonati all'attività dell'olandese P. Hofman Peerlkamp (1786-1865), professore a Leida dal 1822 di lettere classiche e storia universale, in ambito filologico classico noto soprattutto per la sua edizione dei *Carmina* oraziani del 1834 (nuova edizione 1862), dove circa un quarto del testo è giudicato interpolato⁴⁷, in base alla convin-

⁴⁴ In L. LEHNUS, *Incontri*, cit., pp. 210-211.

⁴⁵ Tratto del carattere di Vogliano che, come è noto, molto lo danneggiò almeno nel giudizio (e nel ricordo) di parte degli allievi di Wilamowitz: cf. M. GIGANTE, *Achille Vogliano compagno del sabato*, cit., p. 129. Sul «singolare ospite italiano, anzi un vero e proprio inquilino di casa Diels» vd. anche *Hermann Diels studioso di Callimaco* [2003] = *Maasiana & Callimachea*, cit., pp. 247-254.

⁴⁶ Cf. L. LEHNUS, *Incontri*, cit., pp. 704-705.

⁴⁷ Cf. CH. L. HEESAKKERS, *Die nördlichen Niederlande nach 1575*, in *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, 15/1, Stuttgart-Weimar

zione che le difficoltà suscitate da molti passi dipendano da *versus spurii* insinuatisi in gran numero, come già aveva supposto il Markland (da Peerlkamp appunto evocato)⁴⁸. Una piena comprensione del paragone wilamowitziano richiederebbe un riesame dell'ampia controversia suscitata tra i contemporanei dall'edizione di Peerlkamp: resta il fatto ad esempio che L. Müller, autore della tuttora fondamentale *Geschichte der classischen Philologie in den Niederlanden* (1869), pur criticando gli eccessi di Peerlkamp, ritiene che la sua edizione abbia dato «nuova vita» alla stagnante critica oraziana, che con essa si possa datare «eine neue Epoche der Horazischen Kritik», e soprattutto ricorda che fu apprezzata «da uomini come Hermann e Meineke»⁴⁹.

2001, col. 1007 (che comunque ricorda «Die Welle der Kritik an seinem Verfahren [...] bedeutet zugleich eine große Anregung der Horazforschung»). Peerlkamp fu anche poeta latino, conformemente a una tradizione propria dei critici batavi, e studioso della poesia neolatina nederlandese, come soprattutto emerge dall'ancora utile *Liber de vita doctrina et facultate Nederlandorum qui carmina Latina composuerunt*, Harlemi 1838² (circa novant'anni dopo ne uscì un supplemento a cura di M.TH. HILLEN, *Commentatio de vita, doctrina, facultate Nederlandorum, qui post Peerlkampii librum emissum carmina Latina composuerunt*, Zutphaniae 1924); vari tra le sue *Orationes* e *Carmina* saranno raccolti da J.TH. BERGMAN, *Petri Hofmanni Peerlkampii Opuscula oratoria et poetica*, Lugduni Batavorum 1879.

⁴⁸ Si veda la lunga prefazione rivolta al barone H. Collot d'Escury (l'edizione è dedicata al re Guglielmo I dei Paesi Bassi), con la citazione del passo di Markland (sostenitore anche della non autenticità di varie orazioni ciceroniane, e del carteggio tra Bruto e Cicerone): «In Horatio, post omnia, quae in eum scripta vidi, innumera sunt, quae non intelligo. In toto opere vix una est Ode, Sermo vel Epistola, in quibus hoc non sentio, dum lego. Neque adeo miror; cum haec obscuritas a posteris invecta fuerit», parole che Peerlkamp cita dopo aver narrato come già da molti anni fosse giunto alla convinzione che le difficoltà del testo delle *Odi* «neque ab auctore, neque a legente, neque a corruptis per inscitiam librariorum vocabulis proficiscuntur» e perciò «aliam esse suspicabar caussam, versus scilicet spurios; et, uno alteroque hinc illinc eiecto, vidi sententiam fieri perspicuam et meliorem, orationem magis Latinam, et augeri plerumque nativam illam venustatem, qua poëtae aetatis Augustae censentur» (*Q. Horatii Carmina* rec. P. Hofman Peerlkamp, Harlemi 1834, pp. VI-VII, mentre nel seguito si dice convinto della grande estensione del fenomeno nella letteratura greca e latina pervenutaci, soprattutto tra i poeti, rifacendosi a un giudizio in tal senso di Valckenaer).

⁴⁹ L. MÜLLER, *Geschichte der klassischen Philologie in den Niederlanden*, Leipzig 1869, pp. 114-115, il quale più avanti afferma che l'edizione oraziana e quella successiva dell'*Eneide* (1843), condotta secondo gli stessi principî, assicurano a Peerlkamp «einen bleibenden Namen im Gebiet der lateinischen Philologie». Mutata appare la valutazione del giudizio di Wilamowitz in L. LEHNUS, *Wilamowitz e 'il miglior grecista'* [2014] = *Maasiana & Callimachea*, cit., p. 379 n. 24 (il paragone di Maas con Hofman Peerlkamp è «non senza ammirazione»).

Anche in relazione a così grandi nomi della tradizione filologica ‘formale’ nordeuropea vorrei concludere queste sparse note all’*ombra di Vitelli*⁵⁰, in certo modo non meno presente nel volume dell’*ombra di Wilamowitz*⁵¹, e alla quale soprattutto ci riportano i nomi e l’opera di Castiglioni e di Cazzaniga. Quando nel 1962 Teresa Lodi pubblicò il manoscritto di *Filologia classica ... e romantica*, composto da Vitelli nel 1917 come risposta a Romagnoli e agli “antifilologi” ma rimasto inedito⁵², Emilio Cecchi, studente di Vitelli all’Istituto di Studi Superiori di Firenze quasi sessant’anni prima, vi dedicò un lungo articolo sul «Corriere della Sera» del 4 marzo 1961, dal titolo *Un libro inedito di Girolamo Vitelli*, dove è un ricordo del maestro che penso il prof. Lehnus riascolterà con piacere:

Il lavoro della sua vita si svolse tutto nel raccoglimento delle biblioteche e nella severa disciplina della scuola; ridotta al minimo anche la concessione a quelle forme divulgative che sembrano inseparabili dall’attività didattica. Ma benché possa apparire in contrasto con ciò che ora si è notato, non è forse da escludere che la più alta misura della sua dottrina e del suo acutissimo istinto critico, anche più che negli scritti il Vitelli riuscisse a darla dalla cattedra. Nessuno fece mai lezioni più scarne e meno colorite delle sue, né così frementi d’un virile e profondo spirito poetico. Chi seguì i corsi nei quali egli leggeva e commentava una tragedia di Eschilo o di Euripide, o un gruppo d’odi di Pindaro, se a con-

⁵⁰ Il cui «mondo filologico ideale era in realtà quello degli olandesi e inglesi del Sette-Ottocento, di quegli inglesi che – come ricordava Wilamowitz nella prefazione ai *Bucolici* – avevano essi portato in Germania, al principio del secolo, i seri studi di filologia greca» (L. CANFORA, *Ideologie del classicismo*, Torino 1980, p. 52); sul ‘cobetismo’ di Vitelli in polemica con Comparetti vd. G. BENEDETTO, *Comparetti a Leida*, in *La tradizione classica e l’Unità d’Italia*. Atti del Seminario Napoli – Santa Maria Capua Vetere 2-4 ottobre 2013, a cura di S. CERASUOLO *et alii*, Napoli 2014, pp. 134-138.

⁵¹ Specificamente *Nota sulle osservazioni di Lobel a Vitelli a proposito delle Diegeseis* [2006] e *Lettere di Lobel a Vitelli e Lobeliana minora di interesse callimacheo* [2008] = *Maa-siana & Callimachea*, cit., pp. 243-246 e 275-287. Dopo l’apparizione del volume si veda *Paul Maas a Girolamo Vitelli: la corrispondenza in Laurenziana*, in *e sì d’amici pieno. Omaggio di studiosi italiani a Guido Bastianini per il suo settantesimo compleanno. 2 – Filologia greca e latina*, a cura di A. CASANOVA – G. MESSERI – R. PINTAUDI, Firenze 2016, pp. 615-630 e *Callimaco e Euforione in tre lettere di Erich Diebl a Girolamo Vitelli*, in Πολουμάθεια. *Studi classici offerti a Mario Capasso*, cit., pp. 855-867.

⁵² Scelta di brani in G.D. BALDI – A. MOSCADI, *Filologi e antifilologi. Le polemiche negli studi classici in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze 2006, pp. 75-87.

fronto riapre, ad esempio, i noti studi del Comparetti sulla commedia attica, ha certamente l'impressione d'una eloquenza più briosa di quella del Vitelli, ma d'una partecipazione filologica ed estetica del tutto inferiore⁵³.

Giovanni Benedetto
Università degli Studi di Milano
giovanni.benedetto@unimi.it

⁵³ L'articolo è riprodotto in G. CAPECCHI, *Cecchi e l'Agamennone tradotto da Vitelli*, «APapyrol» 13 (2001), pp. 215-218.

GENNARO TEDESCHI

MENANDRO E LA *NEA*: LA MUTATA SENSIBILITÀ
E L'INTERPRETAZIONE ESISTENZIALE
DELLA NUOVA EPOCA*

ABSTRACT

Towards the end of the fourth century. B.C. the greek comedy radically renews its features, differentiating itself from that of the previous century. The main author of that period is Menander, who reflects the changes of his time by making reflect the audience on human existence with his dramas, inspired by Aristotelian principles of *prepon* and *eikòs*.

I presupposti per una radicale trasformazione della poetica comica si crearono agli inizi del IV a.C. durante il cosiddetto periodo della Commedia di Mezzo (*Mese*), così definita sulla base di una teorica periodizzazione tripartita, a noi nota grazie all'anonimo autore del trattato *Sulla Commedia* e al tardo grammatico Platonio¹.

Nonostante la mole massiccia delle opere create in quell'arco di tempo², è difficile enucleare dai pur numerosi frammenti superstiti i tratti che ne manifesterebbero le specifiche peculiarità rispetto alle commedie precedenti o a quelle successive. Infatti la predilezione per il travestimento dei miti e la parodia letteraria non sono una loro prerogativa esclusiva³, perché tali temi sono attestati già in Cratino e Aristofane⁴.

* Conferenza tenuta il 26 maggio 2017 su invito dell'Associazione Giuliana di Cultura Classica "Carlo Corbato" presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste per commemorare il ventennale della scomparsa del prof. Carlo Corbato, entusiasta studioso del commediografo ateniese. Colgo l'occasione per ringraziare l'anonimo autore del referaggio per gli utili suggerimenti bibliografici.

¹ *Prolegomena de Comoedia* I 8-9 Koster; cf. Platonius *De comoedia Graeca* 1 ss. Sulla periodizzazione vd. H.-G. NESSELRATH, *Die attische mittlere Komödie*, Berlin-New York 1990, pp. 65-87; C.A. SHAW, *Middle Comedy and the "Satyric Style"*, «JAPH» 131 (2010), pp. 1-22.

² Cf. Athen. VIII 336d.

³ Platonius *De comoedia Graeca* 59-61.

⁴ In *Schol. Ar. Pac.* 741 si afferma che Aristofane aveva parodiato il mangione Eracle nella *Pace* e nell'*Eolosicone*; inoltre nelle *Vespe* l'aveva rappresentato come schiavo. In generale i commediografi preferivano i personaggi mitologici come Eracle, il pavido Dioniso e l'adultero Zeus. Cf. Platonius *De comoedia Graeca* 35-38.

ATENE E ROMA

ANNO 2019, NUOVA SERIE SECONDA, XIII - FASC. 3-4
DOI: 10.7347/AR-2019-p468 – ISSN 0004-6493

Oltre a ciò, si ritrovano ancora elementi di politicità come pure restano evidenti tracce dell'invettiva personale anche se in lento ma progressivo declino⁵. Al tempo stesso le commedie di Mezzo preludono già all'enfasi del privato e hanno un intreccio analogo a quelle della *Nea*. Dunque la tripartizione inventata dagli Alessandrini si rivela astratta almeno sotto il profilo strutturale e contenutistico: unica motivazione resta il desiderio di evidenziare il graduale trapasso dalla Commedia Antica "politica" a quella Nuova "di carattere". Invero un anonimo biografo nel commentare il *Cocalo*, che insieme all'*Eolosicone* Aristofane aveva affidato al figlio per la rappresentazione nel 388 a.C., non evidenzia una soluzione di continuità tra le fasi storiche del genere comico, quando afferma che il poeta vi aveva introdotto rapimenti di fanciulle, riconoscimenti risolutori e tutto il restante armamentario di cui si sarebbe servito Menandro⁶.

Di fatto nell'ultima produzione di Aristofane, con la graffiante satira ridotta a blande e generiche frecciate, gli argomenti predominanti sono quelli legati al privato e alla quotidianità, anche se non sono trascurate le gravi problematiche socio-economiche che attanagliavano gli Ateniesi: in altri termini quelle rappresentazioni erano proposte al pubblico come favole consolatorie e i personaggi, soprattutto i vecchi, sembrano anticipare quelli della Commedia Nuova⁷.

Invece, a riprova di un'effettiva bipartizione cronologica ci rimane il noto giudizio di Aristotele, che, distingue le commedie antiche e quelle nuove, manifestando una decisa propensione per queste ultime, perché, a suo modo di vedere, esse erano caratterizzate da finezza concettuale ed

⁵ Basti considerare gli espliciti riferimenti alla situazione politica e ai suoi protagonisti, gli attacchi personali e le pungenti frecciate nei confronti di politici, magistrati, privati cittadini; cf. E. GELLI, *Tracce di onomasti komodèin dalla Commedia di Mezzo a Menandro*, in A. CASANOVA (cur.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca. Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Adelmo Barigazzi*, Firenze 2014, pp. 63-81, nonché le irridenti satire contro Accademici e Pitagorici, considerati spesso dei ciarlatani; cf. L. BATTEZZATO, *Pythagorean Comedies from Epicharmus to Alexis*, «AevAnt» n.s. 8, 2008 (2012), pp. 139-164; A. BERNABÉ, *Pitagóricos en la Comedia griega*, in Á. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, B. ORTEGA VILLARO, H. VELASCO LÓPEZ, H. ZAMORA SALAMANCA (cur.), *Ágalma. Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*, Valladolid 2014, pp. 477-483; M.C. FARMER, *Playing the Philosopher: Plato in Fourth-Century Comedy*, «AJPh» 138/1 (2017), pp. 1-41; ivi ulteriore bibliografia.

⁶ *Vita Aristophanis* Prolegomenon XXVIII 50-55 (p. 135 Koster). Vd. F. PERUSINO, *L'ultimo Aristofane e il passaggio dalla commedia antica alla commedia di mezzo*, in *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986, pp. 61-84.

⁷ I.M. KONSTANTAKOS, *Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist's Craft in the Fourth Century*, «Logeion» 1 (2011), pp. 1-39.

erano gradite alle persone bene educate, mentre gli incolti prediligevano le antiche per la loro trivialità⁸.

Negli ultimi decenni del secolo fu proposta a teatro un diverso tipo di produzione, che dai grammatici fu definita con il nome di Commedia Nuova (*Nea*). Pur se cronologicamente vicina, essa è lontanissima da quella dell'*Archaia*, in quanto si caratterizzò per la differente scelta delle tematiche e dei personaggi, per la mutata funzione del Coro, per il nuovo tipo di comicità e soprattutto per la diversa struttura formale: il dramma è ripartito in 5 atti separati da interludi musicali autonomi e sono definitivamente scomparsi l'agone e la parabasi.

Il primo tratto che emerge da quelle opere è l'assenza di uno stretto legame con le istituzioni della polis e con gli spettatori. Alla radice di quella situazione sta il cambiamento della società avvenuto dopo la morte di Alessandro Magno, quando in Atene, ormai sottomessa a egemonie straniere, c'è un susseguirsi di mutamenti di regime con l'instaurazione di governi moderati, se non addirittura oligarchici⁹.

In quel periodo furono promulgate leggi per limitare il diritto di cittadinanza sulla base di criteri censuari, e ciò aveva costretto la parte meno abbiente della popolazione all'emarginazione dalla vita politica, provocando disaffezione oltre che disparità e tensioni sociali. Come conseguenza, questa limitazione aveva provocato l'allontanamento delle persone disaggiate dalle manifestazioni teatrali e in definitiva dalla cultura.

Questi mutamenti implicavano una diversa composizione del pubblico, che ora risultava costituito per lo più da artigiani, imprenditori, armatori, mercanti, piccoli proprietari terrieri. I nuovi spettatori, generalmente benestanti e colti, erano invitati a rispecchiarsi nei protagonisti delle vicende proposte a teatro, diventato luogo di evasione e di divertimento.

Nel contempo si erano affermati un forte individualismo e la propensione al ripiegamento nel privato, cosicché ai comici in breve tempo vennero a mancare sia la difesa garantita loro dalla libertà di parola, sia l'interlocutore primario, cioè l'opinione pubblica che avrebbe dovuto ri-

⁸ Arist. *Eth. Nic.* IV 1128a 22-25; K. SIDWELL, *From Old to Middle to New? Aristotle's Poetic and the History of the Athenian Comedy*, in D. HARVEY, J. WILKINS (curr.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 247-258. Alcuni secoli dopo Plutarco avrebbe usato termini e concetti analoghi per dare la preminenza al più giovane commediografo (*Comp. Aristoph. et Men.* 853b).

⁹ Cf. L. O'SULLIVAN, *The Regime of Demetrius of Phaleron in Athens, 317-307 BCE. A Philosopher in Politics*, Leiden-Boston 2009.

flettere la genuina espressione di un concreto dibattito politico all'interno di una comunità sovrana. Su questo distacco aveva pesato inoltre la prassi di rappresentare le opere comiche e tragiche anche nei teatri fuori dell'Attica, come a Delfi, a Delo, a Orcomeno, a Samo e nei territori ellenizzati.

In quel diverso contesto per gli autori diventava poco rilevante affrontare problemi politici e tensioni sociali, dal momento che il pubblico preferiva piuttosto vicende desunte dal vissuto quotidiano di un'umanità ordinaria, nonché i temi attuali in ogni epoca, quali i principî morali, i sentimenti, le virtù e i vizi degli individui.

Di conseguenza i commediografi spostano la loro attenzione dalla polis al nucleo familiare, l'unica istituzione comunemente condivisa. Nonostante i turbamenti provenienti dall'esterno che quotidianamente tentavano di minarla, la famiglia diventa l'universo dell'umana comprensione e della sicurezza affettiva.

La cerchia domestica, tuttavia, non è quella tradizionale, basata sul principio di autorità, bensì quella in cui erano favoriti i rapporti paritari tra vecchi e giovani, tra padri e figli. Le relazioni si estendono all'esterno includendo i legami di amicizia e la solidarietà con i vicini. In modo analogo il rapporto amoroso implica conoscenza reciproca, lealtà e stima: così immaginato, anche esso si configura eticamente come valore assoluto.

Insomma con la mimetica riproduzione della vita routinaria i poeti tolgono linfa vitale all'eroe comico, le cui eccentriche azioni, che erano stati i principî motori delle vicende dell'*Archaia*, sono sostituite da semplici atti della normalità, sostenuti da motivazioni morali, in consonanza con la concezione peripatetica dell'esistenza. I funambolici e inventivi progetti di aristofanesca memoria cedono il posto al banale intento di sottrarsi agli avversi colpi della Sorte (*Tyche*). Questo proposito è puntualmente realizzato nel finale grazie alla cooperazione dell'insieme dei personaggi, per evidenziare la vitale importanza della reciproca solidarietà. Al tempo stesso luogo ideale di rifugio dalle turbolenze sociali diventa la campagna, dove va a isolarsi chi desidera un'esistenza autarchica, antitetica della vita cittadina.

In generale le opere puntano alla tecnica, al gioco superficiale delle emozioni, al gusto esasperato per i particolari descrittivi e agli artifici stilistici; in altri termini esse tendono a enfatizzare la spettacolarità, puntando su elementi che qualche decennio prima sarebbero stati considerati accessori.

Testimone dei nuovi gusti e delle differenti aspettative degli spettatori è senza dubbio Aristotele, quando si sofferma su come si debba comporre

una buona tragedia, consigliando di abbozzare l'intreccio nelle linee generali, anche quello dei racconti inventati, prima di svilupparlo¹⁰. La raccomandazione è seguita anche dai commediografi: la trasformazione in trattazione drammatica di fatti privati richiedeva agli autori di essere demiurghi di una realtà non effettuale, ma possibile.

Tra gli autori di quel periodo emergono Apollodoro, Demofilo, Posidippo, Filemone, Difilo. Però è soprattutto Menandro, che si distingue come pionieristico sperimentatore di ingranaggi inediti che portano a una soluzione plausibile e vincente, senza ricorrere alla comicità triviale e agli stereotipi di effimera consistenza¹¹.

Seguendo la teorizzazione di Aristotele, in alcune sue opere il nodo occupa i primi tre atti, il mutamento ha luogo nel quarto atto durante una breve scena di riconoscimento, quando avviene senza enfasi lo scioglimento, che pone fine agli equivoci e all'ineluttabile felice esito¹².

Nelle commedie c'è sempre qualcuno che rimane all'oscuro degli ultimi sviluppi e costui riceve da ultimo le informazioni necessarie già apprese da tutti gli altri. Il modo di recuperare quel personaggio che era stato escluso dal lieto finale è fornito nel quinto atto, che pertanto, pur procedendo con toni farseschi, non si trasforma in contenitore di variazioni comiche dell'atto precedente: così, per esempio, succede a Smicrine nell'*Arbitrato* oppure a Polemone nella *Ragazza tosata*.

Altre volte qualcuno, che si era posto ai margini per propria scelta, è

¹⁰ Arist. *Poet.* XVII 1455b 1-12.

¹¹ Un interessante precedente è il prologo della *Poiesis* di Antifane (fr.189 *PCG*), nonché la sua *Alceste*, dove è detto che l'ideazione di una sola novità anche audace risulta più utile di molte vecchie trovate (fr. 30 *PCG*). In generale vd. M. WRIGHT, *Poets and Poetry in Later Greek Comedy*, «CQ» 63/2 (2013), pp. 603-622. Non diversa sarà la posizione di Plauto espressa in *Pseud.* 568-570: *qui in scaenam provenit, | novo modo novom aliquid inventum adferre addeceat; | si id facere nequeat, det locum illi qui queat*. Vd. R.M. DANESE, *Lo Pseudolus e la costruzione perfetta della drammaturgia plautina*, in R. RAFFAELLI – A. TONTINI (curr.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XVI: Pseudolus*, Urbino 2013, pp. 15-52.

¹² Arist. *Poet.* XVIII 1455b 24-29, che porta come esempio paradigmatico la peripezia del *Linceo* di Teodette. Lo schema di un intreccio che occupa i primi tre atti e lo scioglimento concentrato negli ultimi due non è seguito in modo pedissequo da Menandro, cf. H.J. LLOYD-JONES, *The Structure of Menander's Comedies*, «Dioniso» 57 (1987), pp. 313-321. Merita considerazione il tentativo di ricostruire uno schema generale sempre valido imperniato sulla divisione dell'azione drammatica in tre fasi (πρότασις, ἐπίτασις, καταστροφή) avanzato da A. BLANCHARD, *La division tripartite de la comédie: essai d'interprétation*, «WS» 114 (2001), pp. 75-84; cf. H.-D. BLUME, *The Development of the Five-Act Structure*, in A. CASANOVA (cur.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, cit., pp. 121-129.

reintegrato nel rappacificamento generale grazie al favore disinteressato degli altri; la riconciliazione si sostanzia spesso in una festa e nell'inevitabile matrimonio tra i bene educati giovani protagonisti, portatori di saldi principî morali. Così, per esempio, si verifica nella *Donna di Samo* per Moschione, nello *Scudo* per Smicrine e soprattutto nell'*Intrattabile* per Cnemone. Comunque le vicende mirano a dare valore assoluto all'assennatezza, alla moderazione, all'equilibrio, alla deferenza e al rispetto per gli altri. Grazie a queste qualità i personaggi, sul piano personale e privato, riescono a venire a capo di situazioni, che i legislatori contemporanei non erano in grado di risolvere.

E il più rappresentativo della nuova fase del genere comico in effetti è Menandro¹³. Per illustrare sulle scene la realtà del suo tempo, il poeta sceglie personaggi comuni, dando loro sostanza realistica e spessore psicologico; cioè popola le commedie di un'umanità connotata ideologicamente, preoccupata di tutelare patrimoni, beni immobili, relazioni interpersonali, come condizione necessaria per mantenere il prestigio sociale.

Di solito i drammi superstiti partono da situazioni in cui la stabilità familiare è minacciata da qualche evento imprevisto o dai limiti dell'agire umano, mai da un deliberato atto di ingiustizia. Una pluralità di personaggi concorre allo svolgimento dell'azione, che attraverso una serrata sequenza di equivoci, impedimenti, incomprensioni, intrighi e sorprese di ogni tipo evolve verso la conclusione. La trama solitamente è pervasa da sorrisi melanconici, scaturiti da una certa indulgenza per le disavventure derivate da atti improvvidi o dalla solidarietà per le sofferenze patite. Essi oltretutto hanno sempre una cieca fiducia nella ragione, che in genere si identifica con il buon senso comune e nella serena rassegnazione degli avvenimenti causati dalla *Sorte*, la nuova divinità che aveva relegato fuori dal mondo umano gli dèi Olimpî.

Comunque è la *Sorte* a determinare l'immane conclusione, nella quale sono contenuti gli inviti a portare fiaccole e corone, preannuncio di un imminente matrimonio, l'esortazione all'applauso rivolta al pubblico e la preghiera alla Vittoria in favore degli attori.

Operando in una società, che in modo consapevole favoriva il controllo della natalità, con la forte limitazione delle nascite e con la prassi dell'esposizione dei neonati, Menandro sviluppa peripezie di figli abbandonati e di giovani tardivamente riconosciuti dai genitori naturali,

¹³ Sul periodo storico in cui visse il poeta vd. da ultimo F. MONTANA, *Menandro 'politico'* Kolax 85-119 Sandbach (C190-D224 Arnott), «RFIC» 137 (2009), pp. 302-338.

intrecciandole con peripezie amorose, ignote ai poeti dell'*Archaia*. A quella realtà fa riferimento *L'Arbitrato*, che appartiene alla piena maturità.

Il dramma scaturisce dalla giovane Panfila, che dopo aver partorito clandestinamente durante una lunga assenza del marito Carisio, ha esposto il neonato con i relativi segni di riconoscimento, spinta dal timore che il figlio sia frutto di una relazione adulterina. Anche nella *Ragazza rosata* la vicenda trae origine dall'esposizione di due gemelli abbandonati da genitori costretti a vivere nell'indigenza.

Le trame, fatte salve alcune differenze marginali, quindi sono costituite da situazioni stereotipate, come per esempio, il rapimento di una bambina venduta schiava, che alla fine è riconosciuta come libera cittadina: così inizia la vicenda dei *Sicionii*, in cui si susseguono numerosi eventi a sorpresa.

Le storie sono solitamente intricate e seguono una vera e propria sequenza narrativa. Pertanto tale complessità esige che le *pièces* abbiano bisogno di un prologo espositivo chiarificatore, nel quale siano raccontati gli antefatti e sia preannunciata la felice conclusione, non solo per informare il pubblico, che con questo artificio è collocato al di sopra e al di fuori della vicenda, di modo che non sia sviato dagli equivoci in cui cadono i personaggi, ma soprattutto per appuntare l'attenzione su come si svolgerà l'azione, piuttosto che su quello che accadrà.

Nel prologo sono adoperati di solito nomi comuni (*ancella, amata, acquirente*), cioè esso è costruito con la tecnica espositiva dell'indeterminatezza dei personaggi. Per renderlo funzionale e per dare vivacità alla parte iniziale, a volte esso è ritardato¹⁴, con il capovolgimento dello schema sperimentato da Euripide, che fa seguire all'esposizione degli antefatti un paio di scene monologiche-dialogiche.

L'espedito è impiegato, per esempio, nello *Scudo*, dove la narrazione degli antefatti risulta particolarmente innovativa e rivela le pregevoli capacità drammaturgiche dell'autore. Il poeta infatti con l'accorgimento di posticipare la narrazione degli antefatti e con il preannuncio del felice esito della vicenda, conferisce maggiore credibilità e *pathos* alla scena iniziale, che ha evidenti connotazioni tragiche in quanto è caratterizzata dal compianto funebre per un personaggio considerato morto. L'intervento divino, perciò, consente di rassicurare il pubblico, chiarendo che

¹⁴ F. SISTI, *Sul prologo della Nea*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, I, Urbino 1987, pp. 303-316.

lo spettacolo a cui sta assistendo non è una tragedia, ma una gradevole commedia¹⁵.

Il racconto di Davo e la successiva rettifica della divinità inoltre, sono strutturalmente complementari, in quanto entrambi sono indispensabili allo sviluppo della trama e la condizionano sino alla conclusione. Se da un lato la notizia della presunta morte di Cleostrato desta la cupidigia di Smicrine che, per fare proprio il patrimonio del nipote, vuole far valere il diritto di sposarne la sorella, d'altro canto l'intervento divino preannuncia la frustrazione dell'intento, anticipando il dato fondamentale dello svolgimento futuro: il giovane è vivo, ma prigioniero dei nemici, e sarebbe tornato presto a casa.

Per quanto riguarda la drammaturgia menandrea noi possiamo riconoscerne una sorta di evoluzione che parte da una prima fase, in cui le commedie hanno scene accessorie finalizzate all'effetto comico, fino alla maturità, quando le opere acquisiscono una struttura compatta e i personaggi, inizialmente poco integrati nell'intreccio, finiscono per compenetrarsi nella dinamica scenica, cooperando nella riuscita dei meccanismi unitari e coesi della vicenda.

Anche se struttura e scene tendono alla ripetitività e allo stereotipo, finalizzate al divertimento del pubblico, tuttavia le commedie non rientrano nel teatro della pura evasione, poiché esse, all'interno di vicende complicate o addirittura improbabili, racchiudono messaggi che esaltano valori umani condivisi o condivisibili da tutti. Proprio perché si tratta di un genere che coinvolgeva il pubblico con il sorriso piuttosto che con la violenta invettiva personale, l'insegnamento, rafforzato da nuove forme di linguaggio comune, diventa universale, rivolgendosi all'intera umanità, che aveva fatto propria la *paideia* greca¹⁶.

Tutte le commedie inoltre sono contraddistinte dalla verisimiglianza, cioè obbediscono alle norme di probabilità che governano l'esistenza quotidiana. Innanzi tutto è verisimile lo spazio scenico, descritto minuziosamente nel prologo. Solitamente si tratta di due o più case, le cui porte danno su una strada che percorre il palcoscenico da una *parodos* all'altra, di cui, per convenzione, una indica l'uscita verso la campagna o verso il porto, l'altra conduce al centro cittadino. Oltre a ciò, questo

¹⁵ G. RAINA, *L'Aspis di Menandro: teatro e metateatro*, in *Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino*, Pavia 1987, p. 23. Indispensabile per la piena comprensione della commedia è ora Menandro, *Lo scudo*, Lecce-Iseo 2010, a cura di P. INGROSSO con la relativa traduzione e l'esautivo commento.

¹⁶ Cf. Isocr. *Paneg.* 50.

spazio risulta omogeneo con quello retroscenico (l'interno delle abitazioni) e con quello extra-scenico: prima di uscire di casa, un personaggio si sofferma sulla soglia per concludere un discorso iniziato dentro, scambiando alcune battute con un interlocutore non visibile per il pubblico; oppure due personaggi, dopo essere entrati da una delle *parodoi*, continuano un discorso intrapreso molto prima durante il tragitto, lontano dalla vista degli spettatori. In altri termini, gli attori simulano la naturalezza della comunicazione interpersonale e contemporaneamente il complesso dei dialoghi diventa parte integrante del testo drammatico, compresi gli "a parte", con i quali alcuni personaggi commentano non visti qualche scena determinata.

L'azione si svolge sulla pubblica via, lungo la quale passano soltanto i personaggi, che in qualche misura sono correlati alla vicenda e che sono necessari allo sviluppo dell'intreccio. Perciò quello che gli spettatori vedono, appare come l'unica realtà esistente.

Anche la durata temporale obbedisce alle norme della verisimiglianza. Ciò che avviene lontano dal palcoscenico ha la medesima durata di quello che accade sotto gli occhi degli spettatori e l'intervallo temporale tra un atto e l'altro diventa parte integrante del tempo della vicenda: cioè essa prosegue anche durante gli intermezzi.

Per di più l'intreccio è un'unità chiusa e funzionale, differenziata da qualsiasi altra faccenda concomitante. Gli avvenimenti sono costruiti su una trama compatta di informazioni differenziate, da cui scaturiscono solitamente equivoci o notizie ingannevoli, per il cui scioglimento bisogna aspettare la naturale conclusione, quando vengono ripianati tutti i malintesi. Così è strutturata la *Donna di Samo*, una tipica commedia degli equivoci e delle reticenze, che ruota intorno alla realizzazione del matrimonio tra due giovani.

Se il fatto da cui ha origine l'intreccio può apparire casuale, invece è strettamente consequenziale la soluzione che perciò risulta provvista di senso: in effetti è la logica della trama che governa il ritmo drammatico costituito da una sequenza di situazioni serie e comiche.

Più che fare parodia tragica, Menandro preferisce rifarsi alla tragedia quale deposito di casi esemplari. I rimandi letterari abbondano nello *Scudo*: in particolare il falso annuncio al vecchio Smicrine dell'improvvisa morte del fratello Cherestrato inizia con una celeberrima massima euripidea¹⁷ cui segue una frastornante sequenza di versi gnomici tragici a cui

¹⁷ Si tratta del primo verso del prologo della *Stenebea* (fr. 661, 1 *TrGF*), citato frequen-

si aggiungono i nomi degli autori e qualche apprezzamento critico-letterario¹⁸. Qui l'ossessiva e martellante sfilza di citazioni è elevata a sistema e mira a fare scaturire la comicità intrinseca nella situazione rappresentata. Battuta dopo battuta aumentano progressivamente le risate degli spettatori, divenuti complici divertiti grazie alle informazioni ricevute nella precedente scena durante la quale è stato ordito l'intrigo¹⁹.

Proprio in situazioni del genere Menandro escogita meccanismi inediti, mescolando serio e burlesco con la presenza di personaggi conformi ai modelli etici di ascendenza peripatica accanto a vere e proprie macchiette quali il vecchio avido, il giovane scapestrato, il giovane innamorato, il medico, il cuoco, il servo infingardo, il servo intraprendente, la vecchia serva ubriacona, il soldato fanfarone²⁰. Egli comunque dà a quelle maschere nuova vitalità con l'elaborazione di specifici tratti caratteriali, stemperandone in pari tempo la convenzionalità, costituita da battute scontate, tirate ridicole, frizzi e lazzi.

Al teatro tradizionale, ripetitivo nell'abuso degli ingredienti farseschi, Menandro, come aveva fatto a suo tempo Aristofane, oppone una drammaturgia innovativa che, oltre a essere contraddistinta da complessi giochi sottesi alla trama, oltre a ricombinare serio e burlesco, si basa sul garbato umorismo, in modo da indurre gli spettatori competenti a un'approfondita riflessione sull'esistenza umana.

In questa prospettiva è indicativo il finale del I atto dello *Scudo*, quando il poeta inserisce una scenetta distensiva dai toni farseschi, nella quale i due caratteri antagonisti (il Cuoco e l'Imbanditore) agiscono in modo diverso rispetto al loro ruolo tradizionale nel teatro comico²¹. Menandro,

temente dai comici (Ar. *Ran.* 1217; Nicostratus fr. 29, 1; Philippides fr. 18, 3; Adesp. Com. fr. 1059, 1 *PCG*).

¹⁸ Per un'eccellente disamina delle citazioni vd. il commento relativo nell'edizione curata da P. INGROSSO, cit., pp. 360-371.

¹⁹ *Aspis* 408-443. Sull'argomento vd. G. PADUANO, *Citazione ed esistenza (Menandro, Aspis 407 sgg.)*, «RCCM» 20 (1978), pp. 1055-1065; G. ZANETTO, *La tragedia in Menandro: dalla paratragedia alla citazione*, in A. CASANOVA (cur.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, cit., pp. 83-103; A. HURST, *Ménandre et la tragédie*, in E.W. HANDLEY, A. HURST (curr.), *Relire Ménandre*, Genève 1990, pp. 93-122 (ora in *Dans les marges de Ménandre*, Genève 2015, pp. 73-103). In generale sul debito di Menandro nei confronti della tragedia vd. il saggio di A.K. KATSOURIS, *Tragic Patterns in Menander*, Athens 1975 e A. HURST, *Ménandre et la tragédie*, in E. HANDLEY, A. HURST (curr.), *Relire Ménandre*, Genève 1990, pp. 93-122.

²⁰ Vd. C. MORENILLA, *Tipos y personajes en Menandro*, «Florilib» 14 (2003), pp. 235-263.

²¹ *Aspis* 221-245. Il Cuoco e l'Imbanditore sono presentati con tratti innovativi, insoliti

quindi, innova stravolgendo situazioni, invertendo ruoli e alterando *clichés*, allo scopo di smascherare polemicamente l'abusato espediente di fare leva sulla trivialità gratuita per accattivarsi il pubblico²².

Sempre nello *Scudo* è esemplare la beffa ai danni dell'avarico Smicrine in cui si dà la falsa notizia al vecchio Smicrine della morte improvvisa del fratello Cherestrato.

Qui la farsa assume una precisa connotazione metateatrale, perché essa dovrà essere attuata in forma di rappresentazione tragica, come afferma Davo: "*Ora bisogna mettere in scena un evento tragico credibile*"²³. Il pedagogo, assunto il ruolo di capocomico, assegna le parti, cura la scenografia, si procura la collaborazione di un finto medico per rendere credibile l'intrigo, incaricando Cherea di curarne parlata, comportamento, abbigliamento e di procurare parrucca, mantello e bastone. La scena si trasforma in un prologo²⁴, nel quale l'ideatore informa gli spettatori che stanno per assistere a un evento metateatrale²⁵; infine non trascura di correlare la struttura dell'azione al carattere del protagonista²⁶.

rispetto a quelli noti già dai tempi della giambografia arcaica (Sem. fr. 25 P.-T.), diffusi dall'antica farsa megarese e impiegati nel dramma satiresco (Soph. fr. 1122 *TrGF*), nella *Mese* e nella *Nea*. Vd. A. GIANNINI, *La figura del cuoco nella commedia greca*, «Acme» 13 (1960), pp. 135-216; H. DOHM, *Magheiros*, München 1964; H.G. NESSELRATH, *Die attische mittlere Komödie*, cit., pp. 297-309; J.G. SOLER, *El cocinero cómico: Maestro de los fogones y de la palabra*, «CFC(G)», 18 (2008), pp. 145-158. Altrettanto tradizionale è la figura dell'imbanditore (cf. Antiphan. fr. 150; Diphil. fr. 42; Philem. fr. 64 *PCG*).

²² G. RAINA, *L'Aspis di Menandro*, cit., pp. 24-25.

²³ *Aspis* 337-338. Tra i diversi emendamenti proposti per l'ametrico οὐκ ἄλλοῖον a inizio v. 338 accolgo l'economico οὐκ ἄλογον di P. CIPOLLA, *Una crux menandrea* (*Aspis* 337-338), «RhM» 156 (2013), pp. 212-216, che è ineccepibile per senso e soddisfacente dal punto di vista paleografico.

²⁴ È significativo che in questa sezione manchino i nomi propri, come avviene solitamente nei prologhi comici, cioè esso è costruito con la tecnica espositiva dell'indeterminatezza dei personaggi.

²⁵ G. CHIARINI, *La recita*, Bologna 1979, pp. 30-31. Sulla scena menandrea vd. G. RAINA, *L'Aspis di Menandro*, cit., pp. 21-31. G. TEDESCHI, *Innovazioni poetiche e drammaturgiche nell'Aspis menandrea*, in B. GENTILI, A. GRILLI, F. PERUSINO (cur.), *Per Carlo Corbato. Scritti di filologia greca e latina offerti da amici e allievi*, Pisa 1999, pp. 81-100; K. GUTZWILLER, *The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander*, «ClAnt» 19 (2000), pp. 102-137; I.M. KONSTANTAKOS, *The Craft of Comic Verse: Greek Comic Poets on Comedy*, «APXAIΟΓΝΩΣΙΑ» 12 (2003-2004), pp. 35-47.

²⁶ Men. *Scut.* 338-339 pare esemplificare Arist. *Poetica* XV 1454a 33 ss. Sul carattere come causalità motrice dell'azione vd. P. DONINI, *La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*, Alessandria 2004, pp. 17-21.

In questo modo entriamo anche nel laboratorio dell'autore e possiamo seguire le fasi salienti che precedono la rappresentazione vera e propria: la scelta del tema, l'elaborazione della trama in una determinata situazione di tempo e di luogo, la stesura del canovaccio, la distribuzione dei ruoli e l'allestimento scenico.

Parimenti la scena successiva con il (falso) medico straniero, che giunge salutato dal pedagogo con un'altra citazione euripidea²⁷, evidenzia la dimensione metadrammatica dell'inganno ai danni di Smicrine.

Menandro non maschera i tratti che rivelano l'ascendenza di questo personaggio dall'antica farsa²⁸: gli fa indossare un abito che ne rende individuabile la professione, gli fa usare enfatici termini tecnici, lo fa parlare in dialetto dorico²⁹. A un'analisi meno superficiale si comprende agevolmente il motivo per cui questa macchietta è presente in scena. Innanzi tutto il medico è un attore che recita nella *pièce* ideata da Davo: lo conferma il fatto che è l'unico a indossare il costume di scena; inoltre l'abbigliamento serve a farne risaltare il ruolo; infine la sua parlata connotata da impensabili iperdorismi e infarcita di atticismi risulta artefatta. In definitiva, la riproposizione del medico ciarlatano non è un atto di omaggio all'antica farsa dorica, ma ha il trasparente intento di parodiare i grossolani espedienti dei mediocri poeti³⁰.

Fin dalle opere giovanili traspare l'adesione di Menandro al Peripato³¹:

²⁷ *Aspis* 443 con citazione di Eur. *Or.* 232: δυσάρεστον οἱ νοσοῦντες ἀπορίας ὕπο.

²⁸ Così testimoniano Sosibio Lacone (*apud* Athen. XIV 621d) e *P.Oxy.* 2659, che attesta una commedia intitolata *Ἰατρός*, composta da Dinoloco. Il medico, presente già nell'*Archaiia* (Crates fr. 46 *PCG*), ricorre sovente nella cosiddetta *Mese* e nella *Nea*. Sull'argomento cf. M. GIGANTE, *Il ritorno del medico straniero*, «PP» 24 (1969), pp. 302-307; L. GIL, I.R. ALFAGEME, *La figura del médico en la comedia ática*, «CFC(G)» 3 (1972), pp. 35-91; J.L. SANCHIS LLOPIS, *La lengua de los médicos en la comedia griega postaristofánica*, in J.A. LÓPEZ FÉREZ (cur.), *La lengua científica griega: orígenes, desarrollo e influencia en las lenguas modernas europeas*, I, Madrid 2000, pp. 125-155; A. HURST, *Ménandre en ses recoins*, in G. BASTIANINI, A. CASANOVA (curr.), *Menandro. Cant'anni di papiri*, Firenze 2004, pp. 55-69, in particolare pp. 65-69 (ora in *Dans les marges de Ménandre*, cit., pp. 133-143).

²⁹ L. GIL, *Menandro, Aspis 439-464: Comentario y ensayo de reconstrucción*, «CFC(G)» 2 (1971), pp. 125-140, in particolare pp. 135-138; T. SIMONE, *La medicina nelle commedie di Menandro: richiami e suggestioni*, «Rudiae» 19 (2007), pp. 143-148.

³⁰ A questo proposito è esplicito Aristofane nel prologo parabatico delle *Vespe*, nel quale avverte il pubblico di non aspettarsi buffonerie provenienti da Megara (v. 57); inoltre sono considerate sguaiate e frigide (Eupolis fr. 261 *PCG*) oltre che sconcertanti da proporre in scena (Echphantides fr. 3 *PCG*).

³¹ Resta fondamentale il saggio di A. BARIGAZZI, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.

i personaggi sono decisamente seri (Abrotono e Carisio nell'*Arbitrato*; Cherestrato e Cleostrato nello *Scudo*, Criside e Demea nella *Ragazza di Samo*, Glicera nella *Ragazza tosata*) e il loro comportamento si conforma all'etica aristotelica. Tuttavia il poeta sa ravvivare le commedie con le macchiette della farsa, non facendo mancare motteggi e lazzi.

Il commediografo evita gli estremismi linguistico-retorici creando un linguaggio nuovo in sostituzione dei soliti registri espressivi dei poeti dell'*Archaia*. Egli impiega la lingua attica dei ceti medi, con l'innesto misurato di termini desunti dalla tradizione poetica, dalla filosofia e dalla retorica, così da evidenziare, a livello linguistico e concettuale, l'adesione alla realtà contemporanea. Gli stereotipi modi di dire, proverbi e *gnomai* solitamente si trovano nei discorsi dei personaggi di bassa estrazione sociale. Menandro crea così un linguaggio scenico fortemente mimetico del dialogo quotidiano³², per quanto possibile coerente con il trimetro giambico impiegato.

In questa prospettiva è degno di attenzione il resoconto, impostato come una $\rho\eta\sigma\iota\varsigma\ \acute{\alpha}\gamma\gamma\epsilon\lambda\iota\kappa\acute{\eta}$, fatto da Davo a Smicrine nello *Scudo*, che è costruito con gli elementi peculiari della diaristica militare: per la ricchezza di vocaboli, *iuncturae* e stilemi senofontei, amalgamati con il lessico tragico e con echi iliadici, si presenta come un breve componimento epico ellenistico³³.

All'opposto di Aristofane, che non si era curato di differenziare linguisticamente i personaggi, assegnando loro le parole *come per sorte*, Menandro riesce ad adattare a ogni situazione e a ogni personaggio un modo di esprimersi appropriato³⁴, grazie all'esperienza acquisita sia attraverso i saggi di mimetismo linguistico affioranti nei *Dialoghi* di Platone, sia attraverso la prassi giudiziaria, che vincolava gli oratori a riprodurre secondo verisimiglianza la parlata delle persone coinvolte nei processi³⁵.

Concludendo. Senza rompere con la tradizione e avvalendosi delle

³² Anche questa caratteristica è di ascendenza euripidea; a riguardo vd. Ar. *Ran.* 1056 ss. e soprattutto Arist. *Rhet.* III 1404b 24-25.

³³ G. PASCUCCI, *La scena iniziale dell'Aspis menandrea e il resoconto militare di Sosia nell'Amphitruo di Plauto*, «RCMM» 20, 1978, pp. 1067-1080. Un'approfondita analisi di questa scena è stata compiuta da D.B. LOMBARD, *New Values in Traditional Form. A Study in Menander's Aspis*, «AClass» 14 (1971), pp. 123-145.

³⁴ Plut. *Comp. Arist. et Men.* 853b-e.

³⁵ D. DEL CORNO, *La caratterizzazione dei personaggi di Aristofane attraverso i fatti di lingua e di stile*, in P. THIERCY, M. MENU (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Bari 1997, p. 243 (ora in *Euripidaristofanizein. Studi sul teatro greco*, Napoli 2005, p. 189).

tecniche compositive di entrambi i generi drammatici, Menandro riabora la propria idea di teatro, rispecchiando il mutamento dei tempi e facendo riflettere gli spettatori sull'esistenza umana.

tedeschigennaro48@libero.it

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

ATTI

Philoï Logoi. Giornate di studio su Antico, Tardoantico e Bizantino, a cura di F. CONTI BIZZARRO, G. MASSIMILLA, G. MATINO, 'Filologia e tradizione classica' 6, Satura Editrice, Napoli 2017, pp. 203.

Poesia tardoantica e medievale. Atti del VI Convegno Internazionale di Studi Macerata 3-5 dicembre 2013, a cura di M.G. MORONI, R. PALLA, C. CRIMI, A. DESSI, '...et alia' 5, ETS, Pisa 2018, pp. 401.

FILOLOGIA

F. SCHLEGEL, *Quaderni sulla filosofia della filologia*, a cura di R. DIANA, con una presentazione di F. TESSITORE, 'La cultura storica' 28, Liguori editore, Napoli 2018, pp. 142.

GRECO

G. CESCHI, *Il vocabolario medico di Sofocle. Analisi dei contatti con il Corpus Hippocraticum nel lessico anatomo-fi-*

siologico, patologico e terapeutico, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2009, pp. X + 352.

Il volume di Giovanni Ceschi è uno studio filologicamente rigoroso e criticamente maturo di un argomento al confine tra letteratura e medicina. Il primo capitolo è dedicato alla discussione metodologica e tematica delle principali ricerche sul rapporto tra medicina e tragedia nel V secolo a.C. (Jacques Jouanna, Charles Daremberg, Jean Psichari, Giuliana Lanata et alii) pubblicate negli ultimi cinquant'anni. Il parallelismo tra il lessico scientifico dei trattati ippocratici e la terminologia medica che troviamo nella tragedia si può spiegare in tre modi, a seconda che la tragedia sia intesa come subalterna al *Corpus Hippocraticum* o viceversa la terminologia scientifica abbia attinto alla tradizione letteraria oppure si faccia valere l'ipotesi che medicina e tragedia dipendano da una fonte comune. Ceschi discute la tesi di Joseph Francis O'Connor il quale conduce la sua indagine sulla νόσος (malattia) come metafora tragica secondo le tre dimensioni del

concetto di malattia nella cultura greca: «La dimensione *patetica*, ovvero la sofferenza intesa in senso fisico o psichico; la dimensione *morale*, ovvero il male come conseguenza punitiva di azioni malvagie o proibite; e infine la dimensione *dinamica*, per cui la metafora della malattia corre parallela all'azione tragica, e il dipanarsi dell'intreccio drammatico può essere visto come decorso di una patologia» (p. 43). La tragedia di Sofocle riflette la concezione naturalistica della malattia sostenuta dalla scuola ippocratica, ma al tempo stesso presenta elementi di una concezione teurgica della stessa che troviamo già in Omero: le malattie come forze malefiche e rapaci che assalgono il paziente infliggendogli una sofferenza atroce intesa come castigo divino. La coesistenza in Sofocle di una visione arcaica della malattia di provenienza mitologica con la concezione ippocratica che esclude qualsiasi intervento della divinità rispetto all'innescare della patologia e al suo decorso, risulta inevitabilmente paradossale; e Ceschi percorre con maestria le ipotesi e le proposte ermeneutiche di un dibattito, quello del rapporto tra la terminologia tecnica della medicina ippocratica e il linguaggio della tragedia, che promette sviluppi fecondi sul piano epistemologico e filosofico, oltre che filologico.

Nel secondo capitolo Ceschi affronta la questione metodologica connessa all'analisi del linguaggio medico frammisto al linguaggio della tragedia, avvertendo quanto sia complicato stabilire quali termini di un trattato medico debbano

essere considerati specialistici e quali comuni. Inoltre l'uso di una terminologia scientifica non può essere un indice sicuro della competenza medica di Sofocle, nonostante l'impiego corretto di termini quali ad esempio ὀδύνη (dolore) e ἄλγος (afflizione) nel rispetto delle differenze semantiche. Per decidere se un termine medico che ricorre nella tragedia è tecnico, Ceschi fissa due criteri: la sua presenza nei più antichi scritti del *Corpus Hippocraticum* e la sua assenza di massima nella letteratura rimanente. Laddove Sofocle utilizza un termine attestato dal *Corpus* nella stessa identica accezione, si può essere certi di aver a che fare con un tecnicismo medico conclamato.

Il terzo capitolo è dedicato al lessico anatomico e fisiologico. Ceschi discute sette termini tecnici presenti nelle tragedie sofoclee: ἄρθρα τῶν κύκλων (le orbite degli occhi), ἄρθρον ἧ λυγίζεται (lo snodo dell'articolazione della caviglia), θρομβώδεις ἀφροί (schiuma di aspetto grumoso), λευκὸς μυελός (materia grigia, midollo), μύξωδης ἀφρός (bava vischiosa), πλεύμονος ἀρτηρίαι (canali bronchiali), σῦριξ (vena, trachea, dotto epatico, bronchi). L'autore giudica competente il ricorso al lessico ippocratico da parte di Sofocle, sempre compatibile sia con le esigenze di comprensione del pubblico che poteva essere anche non specialista, sia con le caratteristiche proprie della poesia.

Il quarto capitolo affronta il lessico della patologia. Per una trattazione della sfera semantico-concettuale della sofferenza nella tragedia sofoclea Ceschi

rinvia a Marcos Martínez Hernández, limitandosi al caso in cui il dolore non sia naturale conseguenza di traumi o lutti, ma si presenti come una condizione deviata, anormale, patologica appunto, del corpo o della psiche. Noi oggi distinguiamo tra la patologia fisica e mentale, ma nel V secolo la malattia mentale non era oggetto di una trattazione autonoma. «Ne deriva, in estrema sintesi, che nella tragedia il dolore fisico si presenti sempre come *patologico* e la sofferenza psicologica quasi sempre come *naturale* (giacché in genere non vi è nulla di “deviato” nell’afflizione di un personaggio per la disgrazia di un congiunto, il fallimento di un progetto, la vittoria di un nemico)» (p. 88). Segue poi la discussione critica di ventisette termini e locuzioni che si possono considerare tecnicismi della patologia in Sofocle. A sostegno di tale valutazione Ceschi adduce l’assenza di massima delle locuzioni nella letteratura anteriore al V secolo, l’elevato numero di occorrenze nel *Corpus*, paralleli nella poesia drammatica e nella storiografia, la ricezione nelle opere scientifiche di Aristotele, Teofrasto e Dioscoride, infine il loro ripresentarsi in Galeno.

Nel quinto capitolo l’autore affronta il lessico della terapia e spiega con argomenti persuasivi come nelle tragedie sofoclee possano coesistere diversi approcci terapeutici, magico e scientifico professati dall’incantatore e dal medico professionista senza dimenticare il ruolo attivo dell’erboristeria. Ceschi non considera tali strategie incompatibili con la concezione teurgica della malattia

di cui sono ancora impregnate la mentalità e la cultura greca del V secolo, e neppure con il resoconto tecnico reso possibile dagli strumenti linguistici e concettuali del *Corpus*, che in quel periodo registra una crescente diffusione. L’analisi del lessico ippocratico che ricorre in Sofocle riguarda nove locuzioni tecniche riguardanti le sfera della terapia. In particolare nel *Filottete* e nelle *Trachinie* Sofocle, a giudizio di Ceschi, dimostra di saper coniugare le proprie competenze mediche con la terminologia ippocratica e di comprendere le sfumature specialistiche che possono assumere i termini ricorrenti nella restante letteratura.

Il capitolo sesto discute i “casi clinici” della tragedia sofoclea, con particolare riferimento alla morte di Eracle e alla ferita di Filottete. L’ulcera maligna che degenera e aggredisce il corpo di Filottete permette di passare in rassegna le ipotesi molteplici già formulate dagli antichi sulla natura della patologia, che nel *Corpus* è designata con l’aggettivo θηριώδης e nel *Filottete* con l’aggettivo ἔνθηρος, dove θήρ sarebbe la stessa malattia che come una bestia feroce divora il piede dell’eroe (pp. 126-127; 218-222).

Un termine tecnico della medicina deve essere usato in modo tale che sia semanticamente adeguato sul piano medico e, al tempo stesso, possa essere compreso da un pubblico non specialistico. Secondo l’autore l’esame delle schede lessicali dell’anatomo-fisiologia, della patologia e della terapia giustifica la conclusione che nella tragedia sofoclea

la maggior parte dei termini medici soddisfa i due requisiti. «L'analisi dei tecnicismi *risemantizzati*, commenta Ceschi, ci offre interessanti indicazioni anche sulla strategia di deriva semantica alla quale Sofocle sottopone alcuni termini di ascendenza ippocratica, per adeguarne il significato alle esigenze contingenti del dramma. Validò esempio di tale strategia è *παράπληκτος* nell'*Aiace*: l'aggettivo rientra nei ristretti canoni della terminologia tecnica della medicina in tragedia, poiché le attestazioni del V secolo sono circoscritte al brano sofocleo in esame e ai trattati *De morbo sacro* e *De aëre aquis et loci*; è quindi ipotizzabile che Sofocle intenda avvalersi della connotazione medica dell'aggettivo (che nel *Corpus* designa l'emiplegia), e ne adatti la sfera semantica al contesto dell'*Aiace* sull'analogia con *παρὰπλήξ*, che nel V secolo gode di discreta diffusione "profana" nel significato di *demente, pazzo*» (p. 233). Sofocle riusa in modo eclettico locuzioni ippocratiche per dare voce al dramma, senza mai sacrificare la propria competenza, che lascia supporre un suo coinvolgimento nel dibattito medico contemporaneo.

Le appendici A, B, C, D occupano una parte consistente del volume (pp. 237-320). L'appendice A discute il tema dei rapporti con la medicina religiosa. Come è noto, l'*Edipo re* inizia con l'annuncio di una terribile pestilenza (*λοιμός*) che ha colpito la città di Tebe a causa di una contaminazione religiosa (*μίασμα*), conseguenza di uno spargimento di sangue rimasto senza colpevole.

L'epidemia descritta nell'*Edipo re* – a tutti gli effetti *θεία νόσος*, "flagello divino" – ha un'evidente matrice teurgica, poiché è la conseguenza dell'uccisione di Laio da parte di suo figlio Edipo e la sua cessazione potrà venire solo dal riconoscimento del colpevole e dal suo allontanamento. La divinità ha procurato la pestilenza e anzi si identifica con essa. Qui il modello di Sofocle rimane l'epos omerico, in opposizione alla dottrina ippocratica, contraria a qualsiasi evocazione dell'intervento divino nella patogenesi delle malattie (p. 238). *Θεία νόσος* è anche la follia di Aiace, causata dall'intervento di Atena che intende punire l'arroganza dell'eroe. «Nessun fattore patogenetico interno determina la crisi di Aiace, del quale anzi la stessa Atena e il Coro lodano l'equilibrio psicologico antecedente allo scoppio della follia» (p. 240). In tutti i casi patologici esaminati da Ceschi la genesi della malattia non è riconducibile alla predisposizione del soggetto o a cause naturali, come prescrive la medicina ippocratica, ma all'iniziativa della divinità, in linea con la tradizione epica. Tuttavia, avverte Ceschi, la ripresa della tradizione epica «non impedisce al poeta di descrivere la malattia – *θεία* in quanto determinata nell'*insorgenza*, non già nel *decorso*, dall'intervento divino – con gli strumenti linguistici offerti dalla nuova scienza medica» (p. 244). Citando Jouanna, Ceschi conclude che eziologia divina e spiegazione ippocratica della malattia non sono in conflitto neppure sul piano linguistico. E anche la guarigione è possibile solo grazie all'intervento del

dio. La follia di Aiace è $\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha \nu\acute{o}\sigma\omicron\varsigma$ per antonomasia, commenta Ceschi. La divinità ha procurato la follia all'eroe e solo la divinità può guarirlo e restituirgli la dignità, ma l'eroe non ha fiducia negli dèi: la tracotanza di Aiace, che Atena ha punito con la follia, è irridimibile tanto quanto il suo isolamento dagli dèi e dagli uomini. La fase depressiva è la conseguenza diretta della stessa tracotanza che è all'origine della follia e il suicidio dell'eroe è la logica conclusione del suo sdegnoso isolamento.

L'appendice B affronta i rapporti con la medicina magica e popolare, mostrando che «stretta nella morsa della medicina religiosa e della nascente speculazione ippocratica, la medicina magica manteneva un margine di sopravvivenza nella società dell'epoca, neppure esclusivo delle classi più umili» (p. 279). L'appendice C è dedicata al disturbo psichico nei drammi superstiti. Il disturbo psichico, scrive Ceschi citando Di Benedetto, nel V secolo non gode di uno statuto scientifico, non è trattato come patologia autonoma, ma solo come cornice sintomatologica tipica di determinati casi clinici. Tale avvertenza vale anche per Sofocle, il quale tuttavia, in qualità di acuto scrutatore della psiche umana, ha saputo percorrere in qualche modo la moderna psichiatria. Infine l'appendice D si sofferma sulla malattia come metafora tragica e riprende la tesi di O'Connor già discussa nel primo capitolo. Lo svolgimento dell'intreccio drammatico può essere interpretato simbolicamente come svi-

luppo di una patologia, che la trama ha il compito di risolvere nella "guarigione" o aggravare nella catastrofe irreversibile. L'intreccio drammatico rappresenta metaforicamente il tragitto dalla malattia alla guarigione o alla morte, la quale, come nell'*Aiace*, è scelta come rimedio decisivo per una definitiva guarigione. Solo la lettura diretta di questo prezioso volume permette di apprezzare la complessità dell'argomento affrontato dall'autore, l'acuta disamina critica della letteratura sull'argomento e l'estrema cura scientifica della trattazione sul piano filologico.

Claudio Tugnoli
tugnoli53@virgilio.it

R. PIERINI – R. TOSI, *Capire il greco*, 'EIKASMOS *Quaderni Bolognesi di Filologia Classica* Sussidi' 3, Pàtron Editore, Bologna 2014¹, pp. 239.

Il volume, che scaturisce da una riflessione di lunga data (nata in seno all'insegnamento del greco al liceo classico a Bologna, con esperienze editoriali condivise) sul cimento della traduzione dal greco tra gli studenti universitari, appare particolarmente benemerito, alla luce di alcune constatazioni e considerazioni che lo stesso Renzo Tosi svolge nella "Premessa": «una misconosciuta importanza dell'insegnamento delle lingue classiche», «una serie di riforme a mio avviso sciagurate ha rischiato di compromettere seriamente la qualità dell'insegnamento universitario, soprattutto nelle facoltà umanistiche». Il libro

nasce, appunto, da questa sana reazione, da questo ineludibile bisogno di non prescindere assolutamente dallo studio della lingua greca per non smarrire il valore formativo dei classici, a patto, però, di *capire il greco*, cioè di essere condotti amorevolmente con mano sicura ed esperta a scoprire le pieghe più riposte dell'espressione della lingua greca. Per raggiungere tale obiettivo, gli Autori si sono assunti il compito, non facile, considerato anche il numero contenuto di pagine, di avviare una revisione agile e incisiva della grammatica (fonetica, morfologia, sintassi, semantica) nella prima parte, ad opera di Rachele Pierini (pp. 11-100), cui segue, come seconda parte, una breve, ma significativa silloge di testi d'autore (Esopo, Nuovo Testamento, Lisia, Erodoto, Isocrate, Plutarco, Luciano), disposti con una certa gradualità, non preceduti da titolo – ma accompagnati dall'indicazione della fonte da cui ogni singolo brano è stato desunto – e muniti di ampio commento ermeneutico ed esegetico (pp. 101-232), finalizzato alla meditazione «su strutture linguistiche diverse da quelle italiane».

Renzo Tosi riesce a coniugare le esigenze di una rigorosa didattica applicata, in grado di cogliere tutte le possibili sfumature del testo, con quelle della immediatezza e della chiarezza d'informazione, attente alle peculiarità della lingua greca (come, ad esempio, il valore aspettuale del verbo, i diversi usi del participio, le sfumature delle particelle modali $\acute{\omega}\varsigma$ e $\check{\alpha}\nu$), alla precisa valenza lessicale dei termini, presi sin-

golarmente o concatenati in sintagmi, da trasferire nel modo più appropriato nella nostra lingua, smontando e rimontando gli enunciati, per una resa la più efficace e convincente in italiano, sfatando il pregiudizio, cui già si accenna nella "Premessa" «del Moloch della traduzione unica, eseguita a guisa di equazione». Tutto questo, con un approccio discorsivo e accattivante, in grado di assistere e assecondare il processo mentale *in fieri* dello studente, guidato verso una traduzione consapevole e corretta, sbocco non immediato, però, perché il primo impulso a tradurre in un certo modo può essere tanto corretto quanto erroneo e solo l'individuazione progressiva della rete di interrelazioni, di diversa natura, anche culturale, che formano il *contextus*, può alla fine orientare con sicurezza.

Si possono discutere alcune scelte di fondo del volume, dovute all'esigenza, crediamo, di non accrescere di molto il numero delle pagine: l'esclusione della trattazione organica della sintassi del periodo (una sola pagina, la 82, è dedicata a "La subordinazione", anche se il discorso sulle subordinate si può recuperare, parzialmente, attraverso l'"Indice Analitico"), e l'esclusione, altrettanto dolorosa, di testi da Platone, massimo "stilista" greco, Senofonte, l'"ape attica" e Aristotele, il $\gamma\omicron\alpha\mu\alpha\tau\epsilon\acute{\upsilon}\varsigma$ della scienza.

Le due parti, teorica e pratica, non appaiono staccate, ma opportuni riferimenti e rinvii interni, permettono di approfondire, all'occorrenza, il discorso.

Nitida la stampa, leggibile il greco, corretto il testo (isolati refusi negli accenti greci sono a pp. 68: προσβάνω, 220: σώμα).

Per quanto concerne i titoli bibliografici, agli “Strumenti”, che annoverano il libro di J. D. Denniston, *Greek Prose Style*, nell'edizione originale del 1952 (non anche in quella italiana, pubblicata a Bari nel 1993), andrebbero aggiunti almeno E. Norden, *La prosa d'arte antica. Dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*. Edizione italiana a cura di B. Heinemann Campana, con una nota di aggiornamento di G. Calboli, premessa di S. Mariotti, Roma 1986; D. A. Russell, *An Anthology of Greek Prose*, Oxford 1991; K. J. Dover, *The Evolution of Greek Prose Style*, Oxford 1997; A.C. Cassio – M. Bellocchi – E. Passa – C. Vessella – O. Tribulato – S. Kaczko, *Storia delle lingue letterarie greche*, Firenze 2008; A. Aloni, *La lingua dei Greci*, Roma 2012.

Enrico Renna
rennaenrico@libero.it

M.P. BERIOTTO, *Le Danaidi. Storia di un mito nella letteratura greca*, Edizioni dell'Orso, 'Hellenica' 60, Alessandria 2016, pp. 157.

V. BOUDON-MILLOT, *Galeno di Pergamo. Un medico greco a Roma*, Carocci editore, Roma 2016, pp. 366.

Véronique Boudon-Millot è direttrice di ricerca al CNRS dell'università di Parigi, dove coordina il laboratorio di ricerca sulla medicina greca.

Questa interessante biografia su Galeno ripercorre tutti i momenti fondamentali della vita dell'illustre medico pergameno con grande dovizia di dettagli. Nel libro che si articola in 10 capitoli la scrittrice sottolinea fin dall'inizio quanto abbia inciso la figura del padre sulla formazione dell'intellettuale, avviandolo agli studi della geometria, aritmetica e calcolo e a 14 anni allo studio della filosofia. La stessa Boudon-Millot scrive: «Come il quattordicesimo anno aveva segnato per Galeno l'inizio degli studi di filosofia il sedicesimo inaugurerà il suo apprendistato in medicina». La scrittrice riporta con cura tutte le tappe della formazione culturale di Galeno ricordando che prima frequenta la scuola di Satiro, per poi successivamente passare alla scuola di Pelops. Per perfezionare la sua formazione medica viaggia molto; Boudon-Millot definisce il suo tirocinio “straordinario” da Pergamo a Smirne ad Alessandria passando per Corinto. Nel 157 riceve la carica di medico dei gladiatori assai invidiata.

L'autrice ripercorre la biografia di Galeno spesso attraverso le sue opere, quasi riportando la voce del protagonista utilizzando un focus interno. Ad esempio per documentare il periodo in cui fu medico dei gladiatori riporta passi tratti dal *De optimo medico cognoscendo* da cui trae un aneddoto sulla dissezione di una scimmia. Spesso descrive Galeno come una persona priva di umiltà, critico nei confronti dei predecessori come quando critica l'ignoranza degli anatomisti. La scrittrice dedica un lungo

capitolo all'arrivo di Galeno a Roma intitolato "Roma ora a noi due!" in cui dopo aver dissipato il problema cronologico di questo evento, si dedica alla descrizione della situazione in cui versava la professione medica a Roma in quel momento storico. La situazione del panorama medico di Roma era davvero deplorabile a giudicare da quanto lei stessa scrive: «I pericoli più grandi ai quali Galeno si troverà esposto in occasione del suo primo soggiorno verranno dall'esercizio della sua professione e da un mondo medico che scopre in preda alla concorrenza più accanita e alla polemica più aspra» (p. 115).

Non mancano *excursus* di carattere storico-medico come la presentazione dettagliata e puntuale delle varie scuole mediche esistenti a Roma ricostruita anche grazie al *De sectis* dello stesso Galeno: «Ormai quasi tutti conoscono il nome delle tre scuole- una viene chiamata "dogmatica" e "razionalista", la seconda "empirica", la terza "metodica"». Episodio molto significativo e che permetterà a Galeno di far giungere il suo nome fino ai più alti personaggi dello Stato e anche alla cerchia dei due imperatori, Lucio Vero e Marco Aurelio, è la guarigione della malattia del filosofo Eudemo, avvenuta grazie alle cure prestate dallo stesso Galeno. La narrazione dell'episodio è condotta in modo puntuale, con una certa forza icastica che contribuisce a rendere la biografia così reale a tal punto che nella mente del lettore si sviluppano scene simili a quelle di un film.

Inoltre cosa assai frequente a Roma

è la pratica delle dissezioni e delle vivisezioni: Galeno fa la sua prima dimostrazione pubblica di anatomia sulla voce e respirazione nel 163. Altro capitolo degno di nota, intitolato "Al capezzale degli imperatori", narra con estrema maestria come Galeno alla morte di Demetrio incaricato di preparare la teriaca imperiale per Marco Aurelio, non si lasci scappare l'occasione di rinforzare la sua posizione a palazzo e quindi di avvicinarsi all'imperatore. Viene poi chiamato anche per curare il giovane figlio di Marco Aurelio, il futuro imperatore Commodo.

Infine la scrittrice sceglie di dedicare un capitolo alle malattie dell'illustre medico pergameno, in cui ci informa che lo stesso medico soffrì di coliche violente e di febbri ardenti accompagnate da episodi allucinatori ma che rimase consapevole del proprio stato per indicare agli amici il trattamento da somministrargli. Boudon-Millot con questo capitolo conferisce alla figura di Galeno ancora più professionalità e in certo modo umanità poiché non certo era facile nella società dell'epoca per un medico ammettere di essere malato, ma questo avvicina ancor più Galeno a comprendere meglio il dolore che prova il paziente. Lasciare una traccia nei suoi scritti delle sue malattie lo rende ancor più rivoluzionario. Nella biografia prevale equilibrio tra la cronologia dei fatti narrati, infatti la narrazione non è stravolta da flashback o salti temporali, e il contesto storico sempre opportunamente approfondito senza cadere nella mono-

tonia o presentarsi come un blocco a sè stante.

L'approfondimento del contesto storico e culturale fornisce al lettore tutte le coordinate necessarie per la comprensione del panorama medico in cui Galeno si trova ad esercitare la sua professione. Sarebbe riduttivo ascrivere il volume al genere della biografia, esso è molto di più, è un insieme di storia, letteratura, medicina antica, una congerie di discipline sapientemente amalgamate dalla penna dell'autrice che tra loro si fondono per dare vita ad un sottile equilibrio stilistico. La voce del narratore spesso si arresta e cede il posto allo stesso Galeno che attraverso le sue opere sembra parlare in prima persona, motivo per cui per certi versi si potrebbe parlare di autobiografia. Proprio la presentazione dell'autore attraverso le sue tante opere a noi pervenute manifesta la volontà di Boudon-Millot di ricostruire in maniera quanto più veritiera e onesta possibile la biografia del medico pergameno. Attraverso vari aneddoti Boudon-Millot riesce a ricostruire e a descrivere il più illustre successore di Ippocrate, e sembra quasi che gli occhi del lettore lo vedano mentre visita un paziente, mentre pronuncia una diagnosi o mentre rileva la pulsazione del polso.

Anna Sorgente
anna.sorgente.as@gmail.com

R. CAPEL BADINO, *Polemone di Ilio e la Grecia. Testimonianze e frammenti di periegesi antiquaria*, 'Consonanze' 19, Ledizioni, Milano 2018, pp. 344.

G. ZANETTO, *Siamo tutti greci*, 'FeltrinelliKIDS', Feltrinelli, Milano 2018, pp. 156.

G. UGOLINI, *LEXIS. Lessico della lingua greca per radici e famiglie di parole*, Eikasmos – Quaderni Bolognesi di Filologia Classica, Sussidi 5, Patron Editore, Bologna 2018, pp. 543.

Come illustrato nella *Premessa* (p. 3), il volume costituisce la «ristampa anastatica con qualche piccolo miglioramento, la correzione di pochi refusi e un formato più maneggevole» di *Lexis. Lessico per radici della lingua greca* (ATLAS, Bergamo 1992). Tale repertorio si proponeva come strumento per un nuovo approccio all'insegnamento liceale del greco antico, centrato sulla competenza lessicale; al riscontro ampiamente positivo registrato dall'opera non è, però, corrisposta l'auspicata diffusione della metodologia suggerita, a seguito della progressiva erosione di spazio e prestigio del greco nell'offerta didattica e del conseguente abbassamento degli standard di preparazione delle classi. La nuova edizione rilancia – per un uso non solo scolastico, ma anche universitario in corsi di 'greco zero' – l'ambizioso progetto, nella convinzione che «per l'apprendimento e la memorizzazione del lessico» del «greco antico la metodologia più efficace» sia «fondata sul criterio dell'individuazione delle radici, sulla comprensione dell'etimologia, sulla ricerca di affinità e opposizioni morfologiche e semantiche con altri vocaboli della medesima radice,

oltre che sul ricorso alle derivazioni in latino, in italiano e in altre lingue moderne».

La *Presentazione* (pp. 5-9) dello strumento didattico ne suggerisce un uso integrativo e complementare rispetto al corso di lingua in adozione e al dizionario greco-italiano (o in eventuale sostituzione di quest'ultimo in occasione di verifiche). Fulcro dell'opera è, infatti, l'ampio *Lessico per radici* (pp. 87-476), che comprende, in ordine alfabetico e numerate, le 872 principali della lingua greca, a ciascuna delle quali corrisponde una 'famiglia di parole'. La consultazione della rassegna risulta facile e funzionale grazie alla struttura grafica in tre fasce orizzontali. Al centro della prima è la radice, e sotto di essa il corrispondente verbo più frequente, di più facile memorizzazione per gli studenti; esso è seguito dal relativo paradigma. A destra sono elencati significati, reggenze ed eventuali usi e costruzioni particolari. La seconda fascia contiene vocaboli della famiglia disposti su tre colonne verticali: altri verbi della famiglia; principali sostantivi; principali aggettivi e avverbi e eventuali altri elementi. Ciascuna colonna è completata da vari composti. Nella terza fascia sono, infine, derivati della radice in latino, italiano e in alcune lingue straniere moderne (tedesco, inglese, francese); in molti casi sono aggiunte annotazioni di carattere fonetico (in particolare esiti della radice indoeuropea in greco e latino, qualora non evidenti).

L'A. indica la principale novità e originalità dell'opera in un'applicazione

sistematica ed estensiva del criterio per radici allo studio della lingua greca. Tale proposta appare improrogabile a fronte delle notevoli difficoltà nell'esercizio traduttivo, nonché della demotivazione che la maggior parte degli alunni italiani registra a seguito di uno studio tradizionalmente incentrato sulla dimensione morfologico-sintattica. Un metodo basato «sull'individuazione dell'etimologia e la ricerca di affinità e opposizioni morfologiche e semantiche con altri vocaboli della medesima radice» e sulle «derivazioni in latino e in italiano» (p. 8) può, invece, risultare più efficace e stimolante. A tal fine, sono state inserite nel repertorio le radici più rappresentative, che, cioè, generano il maggior numero di vocaboli o quelli più frequenti in testi d'autore e brani di versione comunemente letti al liceo classico.

La fruizione del *Lessico* è agevolata e completata dalle due trattazioni contenute nella prima parte del volume. La prima presenta, con l'ausilio di tabelle riepilogative e schemi sinottici, *Nozioni fondamentali di fonetica greca* (pp. 11-52), la cui conoscenza è indispensabile per capire passaggi da una forma all'altra. La seconda è dedicata, invece, alle modalità di *Formazione di parole* (pp. 53-85), evidenziando, in tabelle, i significati di prefissi e suffissi.

Grazie anche alla conclusiva serie di *Etimi d'origine greca di uso frequente in italiano* (pp. 477-499), *LEXIS* guida gli studenti all'acquisizione di una proficua metodologia di analisi e interpretazione del testo greco: partendo dalla «memorizzazione dei valori semantici

fondamentali delle radici», essi potranno più facilmente intuire il significato di ogni vocabolo, da «smontare [...] nelle sue componenti essenziali» per poi «rimontarlo secondo i valori semantici [...] di ciascun elemento». Tale sistema consentirà di «coinvolgere il più possibile gli alunni e favorire le loro facoltà ragionative» (p. 9), obiettivo particolarmente urgente e sentito per la valorizzazione delle lingue classiche nella scuola odierna.

Valentina Caruso
Università di Napoli Federico II
vale.caruso@inwind.it

M.C. ALVINO, *Lo specchio del principe. L'ideologia imperiale a Costantinopoli tra IV e VI sec. d. C.*, Satura Editrice, 'Filologia e tradizione classica' 10, Napoli 2019, p. 203.

LATINO

A. MARCHETTA, *Vita agreste e poesia agreste nel finale del II libro delle Georgiche di Virgilio*, Edizioni Tored, Tivoli 2013, pp. 557.

A. MARCHETTA, *Virgilio e le dinamiche della memoria nelle vicende umane*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2016, pp. 143.

Paolino Nolano, *Per la morte di un fanciullo* [carm. 31], Introduzione, testo critico, traduzione e commento di F. BORDONE, 'Poeti cristiani' 8, ETS, Pisa 2017, pp. 478.

Tito Livio, *Ab urbe condita liber XXVII*, a cura di F. FERACO, Cacucci ed., Biblioteca della tradizione classica 16, Bari 2017, pp. 533.

A distanza di tredici anni dalla pubblicazione di un primo volume di commento alle digressioni geografiche di Ammiano Marcellino [*Ammiano geografo: la digressione sulla Persia* (23, 6), Napoli 2004], e di sei da quella di un secondo che ne costituisce la continuazione (*Ammiano geografo. Nuovi studi*, Napoli 2011), Fabrizio Feraco resta nel campo della storiografia, ma indietreggiando di qualche secolo, con questo impegnativo lavoro di commento al libro XXVII di Livio. Si tratta di un libro che – come si legge nella *Premessa* –, pur costituendo «un momento di svolta nel racconto della seconda guerra punica» (p. 9) giacché con la vittoria del Metauro e la morte di Asdrubale la situazione volge decisamente a favore dei Romani, è situato all'interno di una decade che, a differenza di altre, non ha sollecitato un recente e continuativo lavoro di commento: un vuoto che l'A. intende colmare. L'introduzione – *La rivincita del Metauro: il libro XXVII di Livio* (pp. 11-19) – offre un ampio quadro del contenuto del libro e costituisce insieme una guida ad affrontarne la lettura e il commento del quale vengono anticipati metodo, tecniche e i molteplici livelli di attenzione. Un commento richiede infatti a chi vi mette mano uno sforzo dispiegato su vari piani di lettura e di interpretazione, tanti quanti sono gli interessi e i temi

affrontati dall'autore oggetto di studio: per uno storico come Tito Livio, che si trovava alle spalle una lunga tradizione storiografica greco-latina ed era così incline a una modalità di racconto ampio e articolato, il lavoro si presenta tanto più complesso: ai necessari rimandi alle altre fonti storiche (Polibio, Plutarco, Appiano, Cassio Dione) e non (forse addirittura Ennio per le parole fatte pronunciare ad Annibale in 51, 12: cf. comm. *ad l.*), e all'indagine su lingua, stile e tecnica narrativa, F. ha dovuto aggiungere l'attenzione per «gli aspetti giuridici e religiosi, essenziali per l'intelligenza del testo liviano e della sua storiografia» (p. 9), in qualche caso, come per 51, 10, anche per quello economico-commerciale col relativo lessico. Non mancano spunti di indagine narratologica: F. sottolinea ad es. come, nel clima di profonda tensione e di inquietudine che attraversa il libro e nella caratterizzazione di alcuni personaggi costruita sul contrasto (la tracotanza di M. Claudio Marcello *vs.* la continenza di Fabio Massimo il Temporeggiatore), emerge l'evidenza del punto di vista dello storico che «non dà mai la sensazione di una situazione irreparabile» (p. 14). Il commento risulta nell'insieme denso, anche perché – come testimonia l'ampia *Bibliografia* finale (pp. 517-533) – vi confluisce una gran mole di letture, ben utilizzate, che coprono un arco temporale che dagli ultimi decenni del diciannovesimo secolo giunge fino a questi ultimi anni. Il testo adottato è quello di Conway-Johnson (Oxonii 1935) del quale vengono riprodotti

anche i *sigla*; il commentatore se ne discosta tuttavia in 77 luoghi (elencati alle pp. 24-28): cauto e sostanzialmente conservativo nei problemi testuali, in più circostanze F. non si mostra però restio a prendere una posizione decisa (cf., ad es. il comm. a 1, 8; 20, 12; 50, 1). La traduzione, in qualche punto un po' scolastica, è però chiara e scorrevole, funzionale anche a un uso didattico oltre che in linea con gli obiettivi della collana che, come si legge nella seconda di copertina, «si prefigge lo scopo di rendere fruibili ad una più vasta platea di lettori i risultati delle ricerche sull'eredità dell'antico nel moderno».

Antonella Borgo

Università di Napoli Federico II
borgo@unina.it

C. CRACA, *Epigrammi del XII libro di Marziale*. Con un'appendice su Fedro. Prefazione di G. SOLARO. 'Lecturae novae. Testi e studi di letteratura latina', Aracne Editrice, Roma 2018, pp. 203.

Il volume si pone in continuità contenutistica e metodologica con quello, pubblicato nel 2011, relativo ai primi 33 epigrammi dello stesso libro di Marziale (C. Craca, *Dalla Spagna. Gli epigrammi 1-33 del XII libro di Marziale*, Bari 2011). In questo caso però il titolo, meno esplicito, ci obbliga a compiere due ulteriori passi per conoscere quanti e quali epigrammi vi si discutano: il primo dubbio si scioglie su-

bito, nella premessa che ci avverte che si tratta di 37 epigrammi (dei 98 complessivi contenuti nel libro dodicesimo); quanto al secondo, è necessario compulsare l'intero volume nel quale i componimenti vengono esaminati non secondo l'ordine numerico, come per lo più nell'altro caso, ma raccolti secondo un criterio tematico (I: «La figura del sodale e del buon patrono»; II: «Cattivi patroni»; V: «I baci di Roma»; VII: «Genetliaco»; VIII: «Epigramma e mimo»), oppure morfologico o di contiguità di contenuto (III: «Epigrammi in coppia»; IV: «Epigrammi brevissimi»; VI: «*Epigramma longissimum*»), né ci viene in aiuto un elenco o un indice che sarebbe riuscito utile a una più rapida consultazione.

D'altronde, questo schema di lavoro è legittimato dal fatto che, più che un vero e proprio commento ai singoli componimenti, si leggono all'interno dei capitoli dei commenti tematici, discussioni che, partendo da un motivo di interesse rilevabile nel componimento o nel gruppo di componimenti presi in esame, ampliano il campo di analisi ad epigrammi affini, anche di altri libri. Di questo la C. ci avverte nella premessa nella quale, dopo aver preannunciato, più che un commento, una «raccolta di commenti», dichiara di essersi in parte soffermata «su tematiche più generiche del libro, presenti in tutte le raccolte» (p. 13). Ciò non toglie che l'analisi dei componimenti in sé appaia concentrata, attenta agli usi linguistici, al riecheggiamento dei modelli, anche greci, allo sconfinamento in forme poe-

tiche diverse. In particolare, si osserva come l'epigramma analizzato nell'ultimo capitolo, il 77, con le sue «spiritose contaminazioni del serio col faceto anche nell'ambito del sacro» (p. 163), permetta al poeta ironici passaggi nel campo della commedia e del mimo: un motivo non estraneo alla favola, come dimostra l'analisi, condotta nell'Appendice, della favola 4, 19 di Fedro.

Spiacciono alcune sviste nella bibliografia, dove non appaiono alcuni titoli citati nelle note, e soprattutto qualche imprecisione all'interno del volume, ad es. nell'indicazione del numero dell'epigramma preso in esame (cf. p. 115: l'epigramma è il 71, non il 69, ed è discutibile anche la sua interpretazione «un bell'amasio è finalmente disponibile ai desideri del poeta»; e pp. 121 ss. dove l'analisi del c. 76, preannunciato nel titolo, di fatto manca).

Riescono senz'altro utili, in chiusura di volume, la bibliografia ragionata (pp.185-190) e il triplice indice dei nomi, dei passi citati e delle cose notevoli.

Antonella Borgo
Università di Napoli Federico II
borgo@unina.it

R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Pomponio Secondo: profilo di un poeta tragico 'minore' (e altri studi su poesia latina in frammenti)*, 'Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino' 144, Pàtron editore, Bologna 2018, pp. 158.

A. MARCHETTA, *Rileggendo le Bucoliche di Virgilio*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2018, pp. 491.

B. PIERI, *Narrare memoriter temporaliter dicere. Racconto e metanarrazione nelle Confessioni di Agostino*, Pàtron editore, Bologna 2018, pp. 345.

B. DELIGNON, *La morale de l'amour dans les Odes d'Horace. Poésie, philosophie et politique*, Sorbonne Université Presses, Paris 2019, pp. 391.

NARRATOLOGIA

I.J.F. DE JONG, *I classici e la narratologia*. Guida alla lettura degli autori greci e latini. Ediz. italiana a cura di A. CUCCHIARELLI. Prefazione di A. SCHIESARO, Carocci ed., Studi Superiori, Roma 2017, pp. 238.

In una forma accattivante e molto persuasiva viene presentata, a distanza di tre anni dall'edizione inglese (Oxford 2014), la versione italiana di questa agevole guida – come promette il sottotitolo-, la prima dedicata alla lettura in chiave narratologica dei testi greci e latini: una prospettiva rovesciata, sottolinea Alessandro Schiesaro nella Prefazione, se è vero che già Aristotele, poi gli scoliasti di età ellenistica e i grammatici, così attenti «alla natura della voce parlante e ai problemi di focalizzazione e di coerenza narrativa» (p. 11), non mancarono di cogliere, dai testi omerici in poi, quei tratti che

sono diventati i presupposti della moderna narratologia. Cosicché lo scopo dichiarato dall'A. in sede di Premessa di offrire «un testo specifico per gli studenti delle materie classiche» (p. 17), rimaste indietro nell'adozione delle tecniche narratologiche, viene raggiunto proprio a partire dai teorici e dai grammatici antichi, già consapevoli non solo di alcuni concetti narratologici ma, in certi casi, anche della relativa terminologia. La De Jong, autrice, tra l'altro, di un importante commento narratologico all'Odissea (Cambridge 2001), sottolinea come l'apporto della narratologia agli studi classici sia stato e sia molto significativo, nel correggere, ad es., l'interpretazione essenzialmente biografistica dei testi antichi, nell'utilizzo della nozione di focalizzazione per scoprirne l'ideologia, nell'individuare caratteri specifici dei generi letterari: in una parola, nell'arricchire «la strumentazione utile all'esegesi ravvicinata del testo» (p. 31). Fedele alla promessa di offrire uno strumento soprattutto pratico l'A. ha articolato il volume in due parti: nella prima, 'I fondamenti della narratologia', costituita da cinque capitoli, dopo aver offerto una rapida storia della narratologia, ne chiarisce le nozioni fondamentali di narratore e narratario, focalizzazione, tempo e spazio. I tre capitoli della seconda offrono invece concreti 'Esercizi di narratologia' in rapporto alla poesia epica, «il genere narrativo per eccellenza dell'antichità ... e il precursore del romanzo moderno» (p. 139) [*Virgilio*, Eneide 2 (*Enea rivive la caduta di Troia*)]; alla storiografia,

per la quale Genette insisteva «sull'approccio narratologico ai testi fattuali» (p. 168) [*Erodoto, Storie I, 34-45 (Ati e Adrasto)*]; al dramma che fa uso «di quei medesimi artifici che caratterizzano i generi narrativi, come analessi, prolessi e caratterizzazione» (p. 199) [*Euripide, Baccanti 1043-1152 (La morte di Pen-teo)*]. Ma l'esemplificazione è fittissima anche nella prima sezione tratta, come ci si aspetta da una classicista, dai testi antichi ma avvalorata da un ampio utilizzo anche delle letterature moderne, da Edgar Allan Poe a Cervantes, da Conan Doyle ad Alphonse de Lamartine; rispetto poi all'edizione inglese il volume italiano colma un vuoto importante arricchendosi dell'indagine dei testi latini: per questo motivo il primo capitolo della seconda sezione, dedicato già nell'edizione inglese all'analisi narratologica di un testo epico, ha sostituito il secondo libro dell'Eneide all'*Inno omerico ad Afrodite*. Il volume si segnala per la sua agilità e facilità d'uso: ogni capitolo si conclude con una bibliografia specifica sull'argomento trattato sia teorica che relativa agli studi classici; i brani dei testi antichi sono sempre accompagnati dalla traduzione;

locuzioni e termini specifici sono seguiti, al loro primo utilizzo, dall'equivalente in lingua inglese per permettere al lettore di familiarizzare col lessico tecnico. Chiudono il volume due indici, dei nomi e delle cose notevoli e dei passi greci e latini, quest'ultimo immediatamente utile a un docente di letterature antiche anche in sede didattica; ma l'indagine che vi è contenuta può riuscire fruttuosa anche ai non classicisti a offrire una più ampia prospettiva della storia della disciplina.

Antonella Borgo
Università di Napoli Federico II
borgo@unina.it

VARIA

La Torre di Milone o la torre del silenzio? Testi di A.E. FERRARO, E. PARATORE, G. TIBILETTI, F. DELLA CORTE e altri. Fotografie di D. SCORZO e M. GUARINO, a cura di F. DI VASTO, 'i Quaderni dell'irfea' 15, la mongolfiera, Doria di Cassano allo Ionio 2017, pp. CII.

CRONACHE

CONVEGNI

Problematiche della scuola di oggi: alternanza scuola-lavoro, superiori a 4 anni, Bologna, 15 marzo 2018

Giovedì 15 marzo 2018, nella sede del Liceo classico “Luigi Galvani” di Bologna, si è svolto un incontro-dibattito, organizzato dalla locale Delegazione dell’Associazione Italiana Cultura Classica (AICC), sul tema *Problematiche della scuola di oggi: Alternanza scuola-lavoro, superiori a 4 anni*. I lavori sono stati presieduti dal Presidente della Delegazione, Prof. Vittorio Citti, che ha sottolineato in apertura l’urgenza e il rilievo delle questioni trattate per gli studi classici e per l’intera vita scolastica, richiamando i docenti ad una discussione che li vede ben di rado coinvolti in prima persona, in un frangente storico-culturale nel quale molteplici, continui e spesso contraddittori provvedimenti si ripercuotono sul quotidiano lavoro scolastico, mettendone a rischio le fondamentali funzioni didattiche ed educative.

La prima sessione dei lavori è stata dedicata al controverso tema dell’Alternanza scuola-lavoro, provvedimento introdotto – come noto – dalla legge

107/15, cosiddetta “Buona scuola”, del governo Renzi, che ha imposto un monte ore obbligatorio di attività extra-curricolari – per i licei 200 ore nell’arco del triennio superiore, per gli altri indirizzi 400 ore – creando negli istituti di tutto il paese gravissime problematiche organizzative, che hanno finito per configurare il provvedimento come una pesante decurtazione del tempo di insegnamento e di apprendimento delle discipline curriculari e come un devastante aggravio burocratico-amministrativo per dirigenti, docenti e personale di segreteria, a fronte dell’adesione a percorsi di “lavoro” non sempre significativi, spesso non coerenti con i piani di studio dei vari indirizzi scolastici, fino ai molti casi di vero e proprio sfruttamento di forza lavoro non retribuita, segnalati a più riprese anche dalla stampa nazionale. La presa d’atto di tali disfunzioni ha indotto infine il governo Conte, per iniziativa del ministro Bussetti, a rivedere drasticamente, a partire dal 2019, l’impegno orario e le modalità di svolgimento dei progetti di Alternanza, anche sulla scia delle osservazioni avanzate in merito dal Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione (CSP), che da tempo evidenzia l’urgenza di ridi-

mensionare i tempi destinati ai progetti e di restituire maggiore autonomia alle singole scuole.

Significative testimonianze su questo tema sono state proposte dallo studente Francesco Tinarelli e dalla docente Natascia Paggetti: il primo ha illustrato i risultati di un questionario gestito dall' "Unione degli Studenti", organizzazione sindacale studentesca, che ha interrogato sul tema, dopo due anni di esperienze, circa quindicimila giovani delle superiori di nove regioni italiane. L'indagine ha rivelato che il 57% degli intervistati ha frequentato percorsi non inerenti al proprio curriculum e che 4 su 10 hanno riscontrato situazioni irregolari in tema di diritti, tra cui quello – previsto dalla legge – di essere seguiti da un *tutor*. Tra gli altri dati più significativi, è emerso che un 38% degli studenti raggiunti dall'inchiesta ha dichiarato di aver dovuto sostenere spese personali per poter frequentare le attività, spesso spese di trasporto per raggiungere aziende ed enti disposti ad ospitare i percorsi scelti dalle scuole, e che addirittura per l'87% non c'è stato alcun coinvolgimento nelle scelte dei progetti. Il dato più drammatico, però, dal punto di vista didattico, riguarda il 57% dei giovani intervistati, che ha affermato di avere tralasciato lo studio disciplinare, tanto in aula al mattino quanto nell'impegno di preparazione pomeridiana, per frequentare i progetti di Alternanza.

Impressionante è poi risultato il resoconto di una docente di liceo classico, Natascia Paggetti, coinvolta in

prima persona nel *team* d'istituto incaricato di organizzare e seguire i progetti di alternanza. A fronte di un distacco orario di appena due ore settimanali, la docente ha elencato i passaggi fondamentali legati alla sua funzione, a partire dalla stipula di convenzioni tra l'istituto scolastico, da una parte, e aziende, associazioni culturali, fondazioni, imprese, camere di commercio, soggetti del terzo settore disposti ad accettare studenti in alternanza dall'altro. Una volta individuato l'interlocutore e siglata la convenzione, le scuole sono poi obbligate a formare gli studenti sulla sicurezza nei luoghi di lavoro, almeno per il cosiddetto "rischio medio", per un totale di 12 ore: è quindi necessario che alcuni docenti vengano a loro volta formati (corsi di 28 ore spesso in orario mattutino, sottratti cioè alla didattica in classe), per poi preparare gli studenti (centinaia di studenti, in un istituto di media grandezza) in sedute per lo più pomeridiane di 4 o più ore, con test finale da correggere, sempre per mano dei docenti, e compilazione di 2 attestati per ogni studente (rischio generico + rischio medio), il tutto compensato con cifre irrisorie. Seguono gli incontri con i *tutores* aziendali, finalizzati a definire i dettagli logistici e la tempistica dell'attività, un impegno svolto tra telefonate, mail, appuntamenti personali, fuori da qualsiasi vincolo orario e a scapito di organizzazione e rispetto degli impegni didattici curricolari (preparazione delle lezioni e dei compiti in classe, loro correzione)

e personali (aggiornamento e studio). Infine – e qui si entra nell’aspetto più sconcertante dell’iniziativa – il versante burocratico dei percorsi: sottoscrizione della convenzione fra scuola e ente ospitante, stesura del progetto formativo con dati dei *tutores* esterni e interni alla scuola, descrizione del progetto, degli obiettivi da raggiungere e del calendario dei lavori in triplice copia (per il *tutor* esterno, per studente e/o genitore se il ragazzo è minorenni, per il dirigente scolastico), compilazione del fascicolo dell’alunno comprendente tutti i dati, accompagnati dagli obiettivi raggiunti e dalla valutazione del ragazzo ad opera dell’ente (questa valutazione confluisce nello scrutinio di fine anno e incide sul profitto complessivo), trascrizione di tutti i dati su “Scuola e territorio”, una sorta di farraginoso registro elettronico che monitora l’intera attività. Se si considera che questa ponderosa e costosissima macchina organizzativa è arrivata, nei suoi primi tre anni di vita, a sottrarre agli studenti ore e ore di didattica disciplinare e studio domestico, sconvolgendo i regolari ritmi di apprendimento/sedimentazione delle discipline studiate (l’alternanza, per tutto l’arco del suo svolgimento, implica un continuo rimiscolamento di orari scolastici e impegna spesso gli alunni per intere mattine e/o pomeriggi e sere), non ci si può non interrogare sul grado di consapevolezza di chi ha potuto partorire una simile operazione, perseguendone pervicacemente la regolamentazione legislativa, contro ogni avvertimento

di quanti ne potevano facilmente intravedere difetti, storture e difficoltà, puntualmente poi verificatisi sul campo.

Nel breve dibattito seguito a questi primi contributi, sono intervenuti docenti e genitori di studenti liceali impegnati nei percorsi di alternanza, che ne hanno sottolineato specialmente le ricadute negative sul piano della preparazione curricolare, evidenziando che se è certamente auspicabile un’apertura della scuola al mondo del lavoro, questa non può essere imposta dall’alto in forme di costrizione che ignorano le specificità di ogni indirizzo di studio e l’autonomia delle singole istituzioni scolastiche, e che modelli sviluppati in Paesi stranieri o anche in Italia, ma in istituti a chiara vocazione tecnica e professionalizzante, non possono trovare corrispondenza in una tradizione liceale, che vede quale suo frutto più apprezzato – soprattutto all’estero – la trasmissione di un metodo di lavoro legato all’apprendimento guidato dei saperi disciplinari, alla loro sedimentazione e all’approfondimento ottenuto attraverso lo studio regolare e il ripensamento critico individuale quali solide basi per scelte successive e studi superiori universitari. È quindi emerso un presoché unanime auspicio di rapido ripensamento del progetto di Alternanza, che ne veda un’immediata e drastica riduzione in termini di impatto orario sul curriculum scolastico, nonché di peso nella valutazione di fine anno dei singoli studenti. Non sono rari, in effetti, i casi di docenti che, tra le ore dedicate all’Alternanza e le svariate

altre attività extra-curricolari che oggi dominano il tempo della scuola (l'invasione dei "progetti"), si sono visti sottrarre di fatto fino ad un quarto delle proprie ore di lezione: in una classe di triennio superiore svolgere un lavoro fruttuoso e sensato in 75 ore annue anziché nelle previste 99 vanifica ogni buon proposito dei professori e molti faticosi sforzi degli studenti.

La seconda parte del pomeriggio è stata dedicata al problema della sperimentazione delle scuole superiori (licei e istituti tecnici) quadriennali, un progetto la cui prima ideazione spetta alla Commissione Bertagna, ai tempi del ministero Moratti (2001), avviata un po' in sordina dal Miur nell'a.s. 2013-2014 (ministero Carrozza) e fortemente rilanciata nell'estate-autunno 2017, nelle ultime settimane di vita del governo Renzi, prima con un Decreto Ministeriale approvato il 7 agosto (DM 78/17), poi con il Decreto Dipartimentale 820 "Piano nazionale di innovazione ordinamentale per la sperimentazione di percorsi quadriennali di istruzione secondaria di secondo grado", pubblicato sul sito del Miur il 18 ottobre dello stesso anno, ancora una volta in aperto contrasto con i pareri espressi dal CSPI, che ne aveva segnalato molteplici criticità. Il decreto, come noto, ha selezionato, su autocandidatura delle scuole, 100 istituti superiori (successivamente portati a 192), per sperimentare la fattibilità di riduzione a quattro anni dei percorsi quinquennali di licei e istituti tecnici,

garantendo l'insegnamento di tutte le discipline relative ai singoli indirizzi, nonché il raggiungimento di tutti gli obiettivi di apprendimento attraverso l'impiego di metodologie didattiche innovative, la rimodulazione dei piani di studio e del calendario scolastico, l'utilizzo di nuove tecnologie e attività laboratoriali. L'adesione delle scuole al progetto era condizionata all'approvazione da parte dei singoli Collegi docenti, che in grandissima maggioranza, in tutto il Paese, hanno respinto la sperimentazione (i progetti presentati al Miur sono stati 197 su circa 3000 scuole superiori), talché sono risultati inutili tutti i criteri di selezione degli istituti, previsti dal decreto ministeriale, che presupponevano un'adesione massiccia e la necessità di selezionare i progetti migliori: sono stati accolti tutti quelli presentati, con buon pace di qualsiasi idea di selezione qualitativa.

Introducendo le relazioni di questa seconda parte, alcuni tra i docenti liceali presenti hanno illustrato le problematiche della sperimentazione, efficacemente descritte nello studio di I. Cervesato, ad oggi il più completo e dettagliato sull'argomento: *Delle superiori quadriennali*, www.edscuola.eu/wordpress/?p=94233. Il lavoro pone in particolare l'accento sull'assoluta improvvisazione con cui si è dato vita alla proposta, che ha richiesto, alle scuole desiderose di sperimentare i quattro anni, di formulare progetti molto complessi e articolati in meno di un mese (estivo), pervenendo al-

l'aberrazione scientifica – segnalata preventivamente, ma vanamente, dal CSPI – di affidare ai singoli istituti autocandidatisi un processo sperimentale che richiederebbe precise linee guida a livello nazionale e «criteri scientificamente rigorosi, con un campione il più ampio e rappresentativo possibile». Il lavoro di Cervesato smonta inoltre, dati alla mano, la leggenda metropolitana secondo la quale gli standard internazionali dimostrerebbero che la conclusione delle scuole superiori è fissata quasi ovunque ai 18 anni di età; non solo non è vero, ma, per restare anche solo all'Unione Europea, è vero proprio il contrario: nella grande maggioranza dei Paesi membri gli studenti concludono le superiori a 19 anni. Ma ciò che preoccupa maggiormente i docenti più avvertiti (e che ha allarmato studenti e genitori di tutta Italia) è quello che Cervesato definisce “modello dell'oca all'ingrasso”, ossia il reale pericolo di una programmazione quinquennale necessariamente compressa nel tempo ridotto dei quattro anni, svolta in tempi forzati con conseguente, inevitabile scadimento qualitativo e a detrimento della possibilità di stimolare negli studenti capacità critiche e riflessive, che richiedono fisiologicamente tempi distesi, per non dire dello stridente contrasto fra un tale modello efficientista e le esigenze, sempre più avvertite nella scuola di oggi, di quella “inclusività” in omaggio alla quale ci si prefigge di ridurre al minimo i tassi di dispersione, per non “lasciare indietro” nessuno: si tratta

insomma di riaffermare l'idea che la “formazione” dello studente pensante (che per definizione dovrebbe studiare) deve prevalere sulla costruzione del cittadino addestrato ad attività pratiche e operative.

Le misure suggerite nel decreto ministeriale dei quattro anni per evitare una pura e semplice compressione di programmi e curricula, travasati dai percorsi quinquennali in quelli quadriennali, puntano quasi esclusivamente su un forte incremento nell'uso delle nuove tecnologie. Esse rischiano però di ridurre di fatto gran parte dell'impegno scolastico all'utile immediato del superamento dell'Esame di Stato e dei test di accesso alle facoltà universitarie, depotenziando o eliminando tutto quanto non è strettamente funzionale a questi obiettivi e brandendo gli strumenti tecnologici e i modelli laboratoriali come armi di distruzione finale della “scuola gentiliana”, tutta fondata su saperi teorici: se lo studente *sa fare*, allora *sa*, anche qui in aperto spregio di studi e ricerche nazionali e internazionali, che denunciano il pericolo di considerare la tecnologia e le didattiche laboratoriali dei fini anziché dei mezzi di apprendimento, col pericolo di formare abili esecutori piuttosto che individui autonomi e criticamente pensanti. A tali rischi si può ad oggi solo contrapporre quanto efficacemente espresso dagli studiosi del CSPI, e ancora una volta del tutto ignorato dal legislatore: «nel complesso quadro dell'ordinamento dei cicli, sarebbe opportuna una considerazione complessiva

dei curricoli dell'intero ordinamento scolastico nazionale, con una ambizione pedagogico-scientifica più ampia, a partire dalle scuole dell'infanzia, e una visione unitaria e coerente delle caratteristiche e delle finalità del percorso di istruzione». Pare in definitiva del tutto evidente che l'ipotesi sperimentale del taglio di un anno nel quinquennio superiore, così come formulata nel decreto ministeriale, risponda solo ed esclusivamente ad un'esigenza di risparmio economico, raggiungibile con il minimo sforzo in termini di intervento sul vigente sistema scolastico e con il massimo risultato sul piano strettamente finanziario.

Tutte queste tematiche sono chiaramente emerse negli interventi del convegno bolognese, a partire da quello di Valentina Cuomo, docente del Liceo "Orazio Flacco" di Bari, uno dei nove istituti in cui la sperimentazione quadriennale è stata avviata fin dall'a.s. 2014-2015, che ha brevemente ricostruito il tormentato percorso grazie a cui, nel luglio 2018, i primi studenti quadriennalisti del Liceo "Flacco" hanno raggiunto il diploma di scuola superiore. Evidenziato il paradosso per cui con il decreto ministeriale 78/17 non si è voluto nemmeno attendere la conclusione di queste prime 9 sperimentazioni prima di dar vita alle successive 192, Cuomo ha sottolineato come la «fattibilità» di un progetto sperimentale non si possa valutare in termini meramente numerici, secondo criteri ragionieristici, ma debba presupporre altre considerazioni, legate

alla qualità dello studio non meno che alle ricadute sulla vita e sui tempi di crescita intellettuale degli studenti, come pure sulla loro formazione complessiva.

Il caso barese si è rivelato, nelle parole della docente, come esemplare della superficialità e del pressapochismo con cui il modello dei quattro anni è stato di fatto imposto e sostenuto, lasciando intravedere agli studenti e alle famiglie un quadro di novità puramente formali e del tutto esteriori, a cui ha corrisposto, di fatto, una decurtazione dei tempi di studio, senza per altro alcun serio monitoraggio dell'esperienza, non solo a livello locale, ma men che meno nazionale. La testimonianza ha segnalato in particolare l'assenza di una progettazione comune e condivisa, le incongruenze legate alla definizione di una sperimentazione di nome "internazionale", che ha previsto però, di fatto, un numero irrisorio di ore destinate allo studio di una seconda lingua straniera oltre l'inglese, accanto a fantomatici *stages* all'estero, pagati dalle famiglie degli studenti, gli *escamotages* adottati per ottenere un orario settimanale di 36 ore, ricorrendo ad unità orarie di 50 minuti e presenze tra diversi docenti, la formazione di classi pollaio fino a 36 alunni, le innovazioni tecnologico-didattiche risolte nell'acquisto di nuovi arredi scolastici e nell'impiego di tablet concessi agli studenti in comodato d'uso. Tutto ciò – ha concluso Cuomo – non implica naturalmente un arroccamento su modelli antiquati con il rifiuto di qualsiasi

innovazione, ma se innovazione si deve proporre, essa implica seri investimenti, seria formazione dei docenti e – soprattutto – adozione di modalità sperimentali scientificamente fondate, che tengano conto in particolare dei processi di assimilazione psicologica, indispensabili perché i discenti maturino capacità speculative e senso critico. Il caso di Bari, come il flop di iscrizioni ai corsi quadriennali registratosi a livello nazionale (cf. S. Intravaia, *La Repubblica*, 19.2.2018), dimostra, se mai ve ne fosse bisogno, che al di là dell'effimero successo sortito da richiami legati a certe mode e a modelli aziendalistici, le famiglie sembrano preferire modalità di formazione incentrate sull'acquisizione di solidi metodi di studio all'abbreviazione forzata, a qualunque costo e con esiti dubbi, dei tempi di apprendimento.

Considerazioni analoghe sono emerse nell'intervento scritto, inviato agli organizzatori del convegno e letto in aula, del Garante della Cultura Classica Ugo Cardinale, che ha posto soprattutto l'accento su due aspetti significativi della questione: il carattere elitario del progetto quadriennale e l'assenza di una sua motivata collocazione nel contesto di una revisione complessiva dei cicli scolastici. Sul primo aspetto è sufficiente considerare come alcuni istituti abbiano stabilito quale prerequisito di iscrizione ai corsi quadriennali il possesso, da parte dello studente, della certificazione di livello B1 delle competenze di lingua inglese, configurando così un criterio di discrimi-

nazione tra chi può permettersi corsi preparatorii ad esami di tale livello e chi no. Riguardo al secondo punto va invece segnalato che molti tra i più recenti studi nell'ambito delle neuroscienze hanno enfatizzato l'importanza dei primi sette anni di vita per lo sviluppo di meccanismi cognitivi essenziali, il che induce a ritenere preminente un investimento di attenzione e risorse rivolto al ciclo scolastico primario. Seguendo le esperienze e i modelli sviluppati in Francia, Paese in cui il tema è stato affrontato da tempo, sarebbe opportuno, secondo Cardinale, rafforzare anche in Italia il livello scolastico elementare, anticipando l'obbligo a 5 anni e riformando la scuola media inferiore, in modo che in essa si realizzi un consolidamento delle competenze di base e, al contempo, un più efficace orientamento per gli studi successivi, lasciando infine intatto il percorso superiore quinquennale. In tal senso l'apprendimento interdisciplinare, che viene proposto come novità positiva nella sperimentazione quadriennale, può risultare efficace solo dopo un solido studio disciplinare e configurarsi così come un punto di arrivo, non come approccio iniziale ai problemi.

Particolare interesse ha suscitato ancora l'intervento della docente di liceo classico Maria Carlotta Bendandi, che ha riferito informazioni apprese da colleghi tedeschi, docenti in un corso internazionale attivo nel proprio istituto. La sperimentazione quadriennale condotta in Baviera negli scorsi anni è stata rapidamente cancellata

dal governo del Land *in primis* in seguito alla valanga di proteste ricevute dalle autorità locali da parte di conservatorii, scuole di musica, danza, teatro e associazioni sportive, di volontariato e altre attività, cioè di tutte quelle realtà formative extrascolastiche che si sono viste private dei propri utenti, impegnati nel *tour de force* compreso dei programmi quadriennali, ma anche, in modo ben più significativo, a causa del numero sempre più elevato di ritardate iscrizioni universitarie da parte di studenti diplomati in anticipo, ma stremati dai percorsi abbreviati e intensivi del ciclo scolastico superiore, infarcito di rientri pomeridiani con vacanze decurtate e condizionate dai progetti di Alternanza. I dati statistici dell'esperienza bavarese non lasciano spazio a tanti dubbi: il fallimento dei percorsi quadriennali dimostra come l'accesso anticipato all'università sia una vera opportunità solo per pochi studenti molto bravi, per tutti gli altri finisce per essere un disincentivo allo studio.

Altre questioni, di non minore interesse, sono emerse nel breve intervento di Bijoy Trentin, docente del Liceo artistico, che ha posto alcuni interrogativi legati all'attuazione della sperimentazione quadriennale, chiedendosi inizialmente i motivi per cui, già in fase di presentazione del progetto, la titolare del Miur Valeria Fedeli, pur proclamando a parole l'importanza di un'ampia e approfondita discussione da svolgere alla fine del primo ciclo sperimentale (luglio 2022), ne abbia già di

fatto legato i destini all'innalzamento a 18 anni dell'obbligo scolastico. Non meno rilevante appare l'osservazione sul fatto che la riduzione sperimentale a quattro anni riguarda tutti gli indirizzi scolastici, coinvolgendo quindi anche quei percorsi dai quali normalmente accedono all'università meno studenti rispetto ai licei: in questi casi si sottrae un anno di scuola a chi non potrà più usufruire di opportunità di istruzione e formazione così strutturate e capaci di incidere in modo decisivo sulla crescita personale e professionale degli studenti. Inoltre, per quanto il progetto quadriennale preveda compresenze e reimpieghi in altre attività d'istituto per i docenti che risultino soprannumerari, è chiaro a tutti che un taglio così massiccio di classi sull'intero territorio nazionale provocherebbe enormi problemi di ricollocamento dei lavoratori e un blocco massiccio per gli ingressi dei vincitori delle molteplici procedure concorsuali appena concluse o in procinto di essere bandite: una scuola abbreviata, quindi, ma popolata da docenti sempre più anziani, senza nessun apporto di idee ed energie fresche, una condizione in grado, da sola, di rendere fallimentare qualsiasi sperimentazione. Una questione che appare poi semplicemente sconcertante, se solo si ragiona con un minimo di logica e lucidità, verte sul fatto che mentre l'abbreviamento del curriculum liceale viene sbandierato dai suoi sostenitori perché consentirebbe ai neodiplomati un ingresso anticipato nel mondo del lavoro rispetto a quanto

avviene oggi, è sufficiente studiare un po' le tabelle statistiche su giovani e occupazione per capire come proprio il mondo del lavoro non sia per nulla in grado, oggi, di assorbire giovani dalle esperienze scolastiche più brevi e quindi meno preparati alle professioni, ragazzi per i quali risulterebbero necessari ulteriori interventi di agenzie formative diverse dalla scuola o, in alternativa, un più lungo periodo di ricerca di occupazione. Infine: la sperimentazione quadriennale propone un formato educativo che rappresenta una sorta di scatola vuota, senza che nessuno si sia minimamente preoccupato di delineare a priori un ripensamento complessivo di obiettivi e finalità delle singole discipline, ignorando per altro un dibattito in corso da tempo tra studiosi ed esperti di questioni didattiche.

Un ultimo intervento, cautamente favorevole alla sperimentazione, di cui ha tuttavia evidenziato tutti i limiti e le problematiche, è stato quello inviato in forma scritta al convegno dal docente liceale Mauro Piras, che ha brevemente ricapitolato la storia del progetto, discusso e modificato a più riprese da varie commissioni ministeriali, sotto differenti governi, nell'arco di quasi venti anni. Piras ha dapprima sottolineato l'incongruenza per cui la sperimentazione è stata presentata dall'allora titolare del Miur, Fedeli, come una ripresa della riforma dei cicli ideata e proposta dal suo predecessore Berlinguer nel 2000: qui, in effetti, i cicli restano assolutamente invariati, tranne la de-

curtazione dell'ultimo anno delle superiori. Ha inoltre riconosciuto che il progetto non può porsi come obiettivo l'equiparazione dell'uscita degli studenti a 18 anni dalle superiori in tutta Europa, considerata la situazione molto differenziata nei vari Paesi, con prevalenza, come si è visto, della conclusione a 19. Ancora, ha criticato l'unilateralità di una "riforma" intesa a modificare la struttura di un complesso sistema formativo unicamente per ragioni economiche. Quali, sono, dunque, i motivi che dovrebbero convincere le autorità ad insistere sulla sperimentazione quadriennale e le scuole ad aderirvi con convinzione? Piras ne ravvisa tre: in primo luogo il fatto che tale sperimentazione contribuirebbe a riaprire un dibattito vero su una seria e completa riforma dei cicli, a suo parere indispensabile nel quadro di un più ampio ripensamento delle pratiche didattiche largamente diffuse nella scuola italiana, da lui criticate in quanto ancorate a programmazioni disciplinari al cui interno la quantità delle conoscenze prevarrebbe sull'insegnamento delle competenze; in tal senso, cioè senza una radicale trasformazione della didattica, a giudizio di Piras, le superiori a quattro anni finirebbero per rappresentare un'opportunità solo per gli studenti migliori, quelli che già si distinguono prima di entrare a scuola e quelli che godono del vantaggio di una buona condizione sociale di provenienza. Due altri vantaggi sarebbero poi legati ad una più precoce responsabilizzazione degli studenti nei confronti del proprio

processo formativo e professionale, in coincidenza con la maggiore età, grazie ad un loro più rapido inserimento nel mondo del lavoro, e ad un miglioramento della qualità della didattica, che si potrebbe ottenere con attività di potenziamento, recupero e sostegno realizzate grazie al contributo dei docenti divenuti soprannumerari a seguito del taglio dell'ultimo anno di scuola.

Pur con tutte le cautele del caso, le argomentazioni di Piras destano non poche perplessità, come il convegno bolognese ha chiaramente evidenziato: i dati statistici mostrano in effetti che gettare nel mondo del lavoro i neodiplomati con un anno di anticipo non produrrebbe altro se non aumentarne il periodo di non occupazione, sottraendo tempo di libera e gratuita istruzione a persone destinate poi a lavorare fino ai settanta anni; la responsabilizzazione degli studenti sotto i 18 anni si potrebbe inoltre più facilmente ottenere ridimensionando nelle scuole superiori – e più in generale in tutto il sistema scolastico – lo strapotere di modelli pedagogici d'Oltreoceano, superati e in quei luoghi ormai da tempo abbandonati (la cosiddetta «cultura del piagnisteo», per dirla con lo storico e sociologo americano C. Lasch), mentre potenziamenti, recuperi e attività di sostegno, realizzati con il contributo degli eventuali soprannumerari, rappresentano un *desideratum* che presuppone modelli organizzativi e strutturali estremamente complessi, se si vogliono evitare esiti francamente ri-

dicoli quali quelli derivati dalle norme della cosiddetta “Buona scuola” renziana, con docenti soprannumerari delle più disparate materie catapultati in indirizzi scolastici del tutto estranei alle loro competenze e nei quali l'insegnamento di loro titolarità non è minimamente previsto. Se, infine, appare così urgente porre mano ad una riforma dei cicli, è sotto gli occhi di tutti che occorrerebbe operare con decisione sulla scuola media inferiore, l'anello più debole del sistema educativo in Italia (e non solo) o, piuttosto, su un anticipo dell'obbligo scolastico ai cinque anni di età.

Quanto all'annosa *querelle* sulla didattica delle competenze *versus* la didattica dei programmi, a cui servirebbe dedicare un altro convegno, basta assistere ad un colloquio dell'Esame di Stato conclusivo della scuola superiore per farsi un'idea del fatto che oggi è quasi completamente scomparsa dalle conoscenze degli studenti quella soglia minima e irrinunciabile di informazioni indispensabile per occuparsi di qualunque disciplina e del cui salutare ripristino molti avvertono la pressante necessità, senza nulla togliere alla didattica per competenze. Si tratta di una drammatica emergenza nazionale cui riservare assoluta priorità: non appare casuale, in tal senso, che nel bel saggio di L. Allegra e M. Moretto (*Che storia è questa. Gli adulti e il passato*, Celid, Torino 2018), l'impressionante elenco di castronerie sulla storia del mondo, raccolte e studiate dagli autori, che hanno interrogato

persone di tutte le età e provenienze sociali, certifichi come campionessa assoluta di analfabetismo in ambito storico (ma è facile immaginare che in altri settori non ci siano grandi differenze) la fascia di popolazione più giovane e più vicina alle memorie scolastiche, benché fornita di diploma di scuola superiore e di laurea magistrale. Dovrebbe essere evidente a chiunque come in tale situazione progetti e sperimentazioni quali l'Alternanza scuola-lavoro e le superiori a quattro anni non possano che rappresentare il colpo di grazia per la (fino ad ora) sopravvissuta scuola italiana.

PIETRO ROSA

Nasce a Messina il progetto “Classics’ R-Evolution”

Il Dipartimento di Civiltà antiche e moderne (DICAM) dell'Università di Messina, in collaborazione con le delegazioni AICC di Acireale, Messina, Milazzo, Reggio Calabria, Villa San Giovanni e della Locride, ha dato vita al progetto “Classics’ R-Evolution”, ideato da Claudio Meliadò, prof. ass. di Letteratura greca. Si tratta di un percorso di lettura/indagine dei testi classici dalla loro creazione letteraria, nata in un preciso contesto socio-culturale, etico e filosofico, alle forme e alle motivazioni della loro fortuna antica e moderna (iconografia, riscritture, messa in scena, teatrale e cinematografica). Il fine è cogliere la portata

rivoluzionaria del testo e la sua metamorfica evoluzione attraverso il tempo. Il progetto è stato inaugurato il 7 Febbraio 2019, presso l'Auditorium del DICAM, alla presenza di circa 500 partecipanti, con una Giornata di Studi dedicata a “Troiane ed Elena. Dal mito alla scena”, in cui hanno interagito docenti e studenti dei licei e dell'Ateneo messinese. Dopo il saluto del direttore del DICAM, Prof. G. Giordano, e la firma del protocollo d'intesa con i presidenti delle delegazioni AICC, il Prof. C. Meliadò ha aperto i lavori, motivando il titolo del progetto: i grandi testi e la ‘rivoluzione’ da essi apportata all'umanità. Il pensiero corre a Simone Weil, al suo interesse per la greicità e – aggiungerei io – alla rivelazione-rivoluzione, nella lettura/esplorazione dei testi, delle radici cristiane. La prima relazione è del prof. E. Arena (Liceo “G. La Farina”, Messina): “Troiane ed Elena di Euripide, tra mito e storia”. Oggetto dello studio è la ricostruzione del contesto storico in cui sono nate le tragedie e i recenti dubbi sulla cronologia e la datazione delle opere. Segue il prof. A. Albanese (Liceo “T. Campanella”, Reggio Calabria), che, con la collaborazione dei suoi allievi, che si alternano nella lettura ‘drammatica’ di alcuni passi dalle Troiane, ricerca in essi motivi di attualità. La morte trova l'espressione scenica nel ‘lamento’ (si pensi al testo cardine di Ernesto De Martino, “Morte e pianto rituale nel mondo antico”). Le Troiane, secondo Albanese, rappresentano un “terapeutico rimedio”, un “aperto grido”

contro gli orrori della guerra. Il terzo intervento è affidato alla prof. M. Cannatà Fera (DICAM), che si sofferma su alcuni aspetti dell'Elena di tipo linguistico-interpretativi, sulla collocazione nel genere tragico dell'Elena e sulle evidenti riprese da parte di Menandro. Conclude la prima parte dell'incontro il prof. A. Cosentino, (Liceo "Nostro-Repaci", Villa S. Giovanni), con una relazione su "La religiosità euripidea in Troiane ed Elena". L'accusa di ateismo da parte degli studiosi nei confronti di Euripide, secondo Cosentino, in realtà riguarda soltanto l'ammissione di inconoscibilità della giustizia divina, che non è tuttavia né agnosticismo né ateismo. Apre i lavori pomeridiani il prof. G. Ucciardello (DICAM) con una discussione su "La messa in scena antica di Troiane ed Elena: aspetti letterari". Lo spazio scenico ed extra-scenico, la skené, il numero limitato degli attori e i personaggi da essi interpretati, individuati attraverso i movimenti di entrata e uscita, le maschere e i ruoli, l'importanza del coro che, in particolare nell'Elena, rappresenta la 'metástasis', il 'cambiamento'. Segue la prof. C. Ingoglia (DICAM), con una relazione su "La messa in scena antica di Troiane ed Elena: aspetti archeologici", in cui rileva le difficoltà di individuare nei reperti archeologici elementi che possano con certezza ricondurre ai personaggi delle due tragedie. Una maschera custodita nel Museo Archeologico di Lipari potrebbe riprodurre il volto di Ecuba nel momento di sofferenza, o a Pompei, in una parete affrescata, sembra

che si possa riconoscere Ecuba, seduta, affranta. O, ancora, nel Museo Archeologico di Monaco, in alcune coppe d'argento sono rappresentate donne (troiane?) e bambini a terra, morti. Il prof. M. Raffa (Liceo "L. Piccolo", Capo D'Orlando) discute, con una relazione intitolata "La messa in scena antica di Troiane ed Elena: aspetti musicali", sull'importanza del canto nelle tragedie antiche che, nonostante la difficile ricostruzione, rappresentava il 'paesaggio sonoro', il 'sound'. L'eredità, secondo Raffa e altri studiosi, è nel melodramma del XVII-XVIII secolo e nei musical moderni. L'autore di tragedie era un poeta-compositore, nella stesura del testo aveva già in mente il corpo, il 'peso musicale' delle parole. Nell'Elena, per esempio, il 27% dei versi rappresentano il 'cantato'. Chiude la giornata di studi l'intervento degli allievi dell'IIS "Lucio Piccolo" di Capo D'Orlando, guidati dalla Prof. M. Merlino, con un argomento di grande interesse: "Tradurre le Troiane". I ragazzi si alternano nell'analisi di traduzioni a confronto di brani dalla tragedia, secondo i criteri di Ettore Romagnoli, Giulio Guidorizzi e Umberto Albini. Non si può non pensare a Leopardi, per il quale il traduttore è paragonabile ad una camera oscura, e a Pasolini, che parla di 'rapporto empatico' con il testo da tradurre. Una buona traduzione deve dunque essere intermedia tra una 'interpretazione artistica' come quella di Ettore Romagnoli (l'espressione 'traduzione artistica' è di Scevola Mariotti) e una 'resa a calco',

come quelle realizzate da Edoardo Sanguineti.

A conclusione della intensa giornata di studi la Prof. A. Di Stefano (DICAM) e il Prof. R. Schembra (IIS "Gulli e Pennisi", Acireale), presidenti delle delegazioni AICC di Messina e Acireale, sottolineano il valore metodologico del progetto, la sua straordinarietà nell'aver dimostrato il legame indissolubile tra la perennità di certi valori e il fluire del tempo. È l'inizio di un dialogo che coinvolge le due Istituzioni, Scuola e Università, che hanno bisogno di 'interfacciarsi' perché l'una vive in funzione dell'altra: è stato gettato un 'ponte'.

FELICIANA LORELLA PENNISI
Università di Messina

CERTAMINA

CATANIA - CERTAMEN CONCETTO MARCHESI E CERTAMEN AETNAEUM

Nell'anno sociale 2018 la Delegazione catanese, presieduta da Giovanni Salanitro, ha patrocinato i seguenti eventi culturali: il "Certamen Concetto Marchesi", promosso dal Liceo M. Cutelli di Catania e il "Certamen Aetnaeum" organizzato dal Liceo catanese G. Galilei. I due Certamina (traduzione e commento di brani di autori latini) si sono conclusi con due importanti attività convegnistiche.

La VII edizione del "Certamen Marchesi" ha visto la partecipazione

nel marzo 2018 dei seguenti relatori: G. Salanitro, "Concetto Marchesi nella Resistenza"; Orazio Licandro, "Cicerone contro Platone", Franco Ferrari, "I sofisti e Platone", Giuseppina Basta Donzelli, "Etica e politica in Platone".

La XIII edizione del "Certamen Aetnaeum" si è conclusa nel maggio del 2018, con la lectio magistralis di G. Salanitro, "Lo studio del latino, oggi".

PONTEDERA - CERTAMEN IN PONTICULO HERAE E CERTAMEN CORONARIUM

Nel 2019 la Delegazione di Pontedera ha organizzato, con il patrocinio della Regione Toscana e del Provveditorato agli Studi di Pisa, con la collaborazione dell'Istituto Superiore "XXV Aprile" e del liceo "E. Montale" e con la collaborazione straordinaria della Fondazione "Piaggio", il Certamen "In Ponticulo Herae", riservato agli studenti iscritti alla V Ginnasio (2° anno del Liceo Classico) e al 2° anno del Liceo Scientifico e dei Licei Linguistico e delle Scienze Umane, della Regione Toscana, consistente nell'interpretazione e commento di un semplice passo di autore latino.

Ha inoltre organizzato il Certamen Coronarium, per gli alunni dell'ultimo anno del Liceo Classico, consistente nell'interpretazione e commento di un passo di autore latino con il supporto e il confronto di un passo di autore greco fornito di traduzione.

VITERBO - CERTAMEN VITERBIENSE

La Delegazione AICC “Raimondo Pesaresi” di Viterbo ha contribuito alla realizzazione del Certamen Viterbiense della Tuscia – Edizione 2019 (Viterbo, 3-6 aprile 2019), organizzato dal Liceo Ginnasio Statale “Mariano Buratti” di Viterbo insieme ad altri Enti ed Istituzioni, partecipando con un suo rappresentante al Comitato Organizzatore, fornendo un membro della Commissione Giudicatrice e offrendo un simbolico contributo in denaro. Nell’ambito delle manifestazioni collegate al Certamen si è tenuto, il 5 aprile 2018, presso l’Aula Magna del Rettorato dell’Università della Tuscia, il Convivium Viterbiense – Edizione 2019, costituito da una Tavola Rotonda sul tema “La scuola giusta: in dialogo con Federico Condello”: l’incontro è stato animato dagli interventi del Prof. Mauro Tulli (Università di Pisa), del Prof. Federico Condello (“Alma Mater Studiorum” Università di Bologna), del Prof. Felice Grandinetti (Università della Tuscia) e della Prof.ssa Alba Graziano (Università della Tuscia).

VITA DELL’ASSOCIAZIONE**ANCONA**

Nell’anno sociale 2017-2018 la delegazione di Ancona ha organizzato i seguenti incontri che si sono svolti presso la Facoltà di Economia “Giorgio Fuà” di Ancona:

- Mese di Ottobre 2017 (26 ottobre, ore 17:30): “Le ceramiche attiche del MANaM: Capolavori da Atene nelle Marche” (relatore Prof. Maurizio Landolfi);
- Mese di Novembre 2017 (10 Novembre 2017, ore 17:30): “Luigi Pirandello tra ‘800 e ‘900” (relatrice Prof.ssa Renata Marsili Antonetti, nipote di Luigi Pirandello);
- Mese di Gennaio 2018 (Mercoledì 31 Gennaio, ore 17:00): “L’ospitalità nell’Odissea: realtà o immaginazione?” (relatore: Prof. Mario Cantilena – Università Sacro Cuore - Milano);
- Mese di Marzo 2018 (Venerdì 2 Marzo, ore 17:00): il Professor Mauro Lasagna - Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova – ha tenuto l’incontro dal titolo: “*Mecum poteris requiescere*. L’ospitalità in Virgilio”;
- Mese di Aprile 2018 (Venerdì 13 Aprile, ore 17:00): il Professor Camillo Neri - Università di Bologna - ha tenuto una lezione sul tema: “Atena grigia: motivi comuni e accoglienza culturale tra Grecia e Vicino Oriente”;
- Mese di Aprile 2018 (venerdì 27 Aprile, ore 17:00): il Dottor Cristiano Veroli (Musicologo assai noto negli ambienti di Ancona – FORM) ha tenuto un incontro: “La musica del melodramma: tra oriente ed occidente”;
- Mese di Maggio 2018 (Venerdì 18 maggio, ore 17:00): la Professoressa Liana Lomiento (Università di Ur-

bino) ha tenuto una lezione sul tema: "Girovaghi, migranti, forestieri: volti della xenia nella Grecia antica. Le fonti letterarie".

Le attività hanno visto un pubblico sempre interessato e numeroso; apprezzabile la partecipazione di molti studenti del Liceo classico.

Progetto Incontri 2019 B: l'Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere e Arti, con la collaborazione dell'AICC, Delegazione di Ancona, organizza il convegno "La presenza di Virgilio", venerdì 27 settembre 2019, ore: 15,30 Sala Prefettura. Programma:

Introduzione e saluti istituzionali
Interventi:

- Prof. Alessandro Fo, ordinario di Latino, Università di Siena: *Tradurre Virgilio nell'Italia d'oggi*
- Prof. Mauro Lasagna, Accademia Nazionale Virgiliana Mantova: *Esempi di regia virgiliana*
- Prof. Sergio Sconocchia, già ordinario di Latino, Università di Trieste: *Virgilio, l'Eneide e l'idea di Roma*
- Prof.ssa Filomena Giannotti, Università di Siena: *Evandro e Pallante ed altri casi di patria pietas nell'Eneide*
- Dott. Alessandro Aiardi, già Direttore Biblioteca Benincasa Ancona: *Virgilio in cammino con Dante*
Lecture virgiliane a cura di Alessandro Fo.

Anno 2019:

- Mese di Gennaio, Venerdì 25, ore 17:00: "Donne che contano nella storia greca". Relatore: Umberto Bultrighini Università G. D'Annunzio Chieti-Pescara;

- Mese di Febbraio, Venerdì 22 ore 17:00: "La Giustizia in Aristofane". Relatore: Mario Cantilena – Università Cattolica Sacro Cuore -Milano;
- Mese di Marzo Venerdì 29, ore 17:00: "Utopia e il potere al femminile". Relatore: Alberto Camerotto – Università Ca' Foscari Venezia – Classici Contro, Elisabetta Biondini – Aletheia Ca' Foscari e con la partecipazione di alunni del Liceo Rinaldini;
- Mese di Aprile, Venerdì 26, ore 17:00: "Il mito greco nel cinema di Pier Paolo Pasolini". Relatrice: Carla Ciancarelli, Docente di materie Letterarie e latino nei Licei.
- Mese di Maggio, Venerdì 24, ore 17:00: "La Traslazione si è fatta uomo. *La storia della Santa Casa*". Relatore: Fernando Frezzotti, Istituto Ellenico della Diplomazia Culturale;
- Mese di Agosto, Giovedì 29, ore 17:00: "La Voce degli altri: alle origini dell'Europa". Relatore: Ivano Dionigi - Alma Mater Studiorum – Bologna;
- Mese di Agosto, Venerdì 30, ore 17:00: "Ospiti, supplici, stranieri. L'ambigua lezione di Atene". Relatore: Federico Condello – Alma Mater Studiorum – Bologna.

BARI

Nell'anno sociale 2019 la Delegazione di Bari ha rinnovato le convenzioni:

- con l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" per il triennio 2018-2021 per la formazione e la didattica agli studenti;
- con le Librerie "Laterza" ed "Einaudi" di Bari per sconti ai soci AICC di Bari per acquisti librari;
- con il Bar/Bistrot Frulez di Bari;
- con il Grand'Hotel delle Terme e Le Terme di Margherita di Savoia (Foggia) per speciali sconti sulla tariffa alberghiera; sui cicli di cure termali; su esami e visite specialistiche; sulle tariffe di prestazione benessere; sui prodotti cosmetici e dispositivi medici; sui servizi balneari;

ha effettuato nuove convenzioni con:

Cartoleria Lucente e Cartoleria Soluzioni tecnologiche di Bari, che offrono sconti su articoli di cancelleria, informatica, stampa.

11 Gennaio 2019: patrocinio della manifestazione del socio Liceo classico "Socrate" di Bari per la V edizione della Notte Nazionale dei Licei Classici (Seminario dal titolo "Dalla Terra al Cielo...e ritorno").

26 Gennaio 2019: visite guidate del Teatro Petruzzelli, a cura della Dott.ssa Barbara Mangini, e del Palazzo dell'Acquedotto Pugliese, a cura del Dott. Carmelo Calò Carducci.

15 Marzo 2019: in collaborazione con l'Istituto socio Canudo-Marone-Galilei di Gioia del Colle (Bari) si è svolto l'incontro con il Prof. Federico Condello dell'Università di Bologna sul tema "La scuola giusta. In difesa del Liceo Classico";

20 Marzo 2019: patrocinio e partecipazione alla manifestazione del Premio "Lugarà" indetto dal socio Liceo classico "Socrate" di Bari, con consegna del primo premio da parte della Prof.ssa Pasqualina Vozza, Presidente dell'AICC di Bari, alla Scuola organizzatrice e vincitrice;

7 Aprile 2019: visita guidata del Palazzo Ateneo di Bari: Storia, Arte, Architettura, a cura delle dott.sse Marianna Saccente e Irene Malcangi, nell'ambito del progetto di Ateneo Domenica all'Università dei Proff. Augusto Garuccio e Mimma Pasculli Ferrara;

Maggio 2019: sondaggio tra i docenti soci dell'AICC di Bari con 4 quesiti riguardanti le principali problematiche dei nuovi esami di Maturità dei Licei Classici – anno 2019 (introduzione della seconda prova scritta multidisciplinare; comprensione globale del testo; griglie nazionali; sorteggio della busta con argomento multidisciplinare). Positivo l'esito dell'esperimento, che ha ottenuto un buon riscontro tra gli iscritti;

21 Giugno 2019: con il Patrocinio dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro si è svolto nella sala "De Trizio" dell'Università di Bari il Convegno dal titolo "Donne del mito nelle arti figurative antiche e moderne", relatrici la Prof.ssa Carmela Roscino, docente di Archeologia Classica dell'Univ. di Bari sul tema Figure di Elena: l'immagine multiforme di una donna simbolo tra Atene e Magna Grecia, e la Prof.ssa Mimma Pasculli Ferrara, Docente di Storia dell'Arte dell'Univ. di Bari sul

tema Donne mitiche nell'arte barocca, con letture di poesie della socia Prof.ssa Giulia Notarangelo dalle sue raccolte "La teca di cristallo" e "Come se il tempo", ed. Tabula fati, Chieti, 2015 e 2018;

29 Settembre 2019: patrocinato dal Comando Marittimo Sud della Marina Militare, dall'Università degli Studi di Bari Aldo Moro, dall'Istituto Italiano dei Castelli - sez. Puglia, dal Comune di Taranto, dai Licei "Socrate" di Bari; "Sylos" di Bitonto; "Canudo-Marone-Galilei" di Gioia del Colle; "Cagnazzi" di Altamura si è svolto nella Galleria Meridionale del Castello Aragonese di Taranto il Convegno dal titolo I Castelli di Taranto e di Bari. Storia, Archeologia, Architettura, relatori l'Amm. Francesco Ricci, curatore del Castello Aragonese di Taranto: Storia della valorizzazione del Castello Aragonese di Taranto e il Prof. Paolo Perfido, docente di Rilievo dell'Architettura presso il Politecnico di Bari e di Disegno e Rilievo archeologico presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro: Architettura fortificata: dalla lettura del documento alla valorizzazione del monumento. Saluti istituzionali: Amm. Salvatore Vitiello, Comandante Marittimo Sud della Marina Militare; Prof. Mario Capasso, Presidente Nazionale AICC; Arch. Augusto Ressa, Assessore all'Urbanistica e alla Mobilità del Comune di Taranto; Dott.ssa Olga Tancorra Iacobellis, Presidente dell'Istituto italiano dei Castelli - sez. Puglia. Saluti finali della Dott.ssa Antonietta Dell'Aglio, già Funzionario

Archeologo della SABAP-LE. Al termine del Convegno si è svolta la visita del Castello Aragonese a cura delle guide della Marina Militare. Nel pomeriggio i soci dell'AICC di Bari, dopo un tour in Circummarpiccolo sui catamarani della Jonian Dolphin Conservation, hanno visitato con guide specializzate il Museo Archeologico Nazionale MARTA, Palazzo Amati con il Museo del Mare del Centro Euro-mediterraneo Kétos, la chiesa neogotica di San Francesco da Paola al Borgo del dott. Francesco Pasculli. A tutti i richiedenti è stato rilasciato l'attestato di partecipazione, mentre agli studenti del Corso di Laurea in Lettere è stato riconosciuto 1 cfu;

26-27 Ottobre 2019: partecipazione dell'AICC di Bari con circa 25 soci tra docenti e studenti al XIII Convegno e Congresso Nazionale AICC, svoltosi a Matera sul tema Lucania: storia antica e studi classici;

10 Novembre, 2019: visite guidate del Settore Paleontologico e Mineralogico del Museo di Scienze della Terra presso il Campus Universitario dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro;

4 e 5 dicembre: Seminari dell'Associazione Italiana di Cultura Classica di Bari sul tema Il Latino nella Società contemporanea, Relatore il Prof. Francesco Sabatini, Accademico della Crusca e Professore Emerito dell'Università Roma Tre. 4 Dicembre, Sala Aldo Moro della Facoltà di Giurisprudenza: Seminario del Prof. F. Sabatini su Studiare il Latino per le Lingue moderne,

Introduzione della Prof.ssa Pasqualina Vozza, Presidente dell'AICC di Bari, Saluti istituzionali del Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Prof. Stefano Bronzini. È intervenuto il Prof. Emerito Francesco Tateo; 5 dicembre, Aula Magna del Liceo Classico "Socrate" di Bari: Seminario del Prof. F. Sabatini su Spazi culturali e lingue per l'individuo di oggi, Introduzione della Dirigente scolastica Prof.ssa Santa Ciriello. Ha patrocinato l'iniziativa l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Agli studenti del Corso di Laurea in Lettere sono stati riconosciuti 0.50 cfu. Sono stati rilasciati gli attestati di partecipazione a docenti e studenti.

BRESCIA

Nel 2019 la Delegazione di Brescia ha svolto le seguenti attività:

11 gennaio: Collaborazione con il Liceo classico C. Arici in occasione della Notte nazionale del Liceo classico per lo spettacolo Notturmo dei classici Poesia e musica, con interventi dei proff. G.E. Manzoni e M.C. Cena e accompagnamento musicale della prof. M.P. Pezzotti;

2 febbraio: Collaborazione nell'organizzazione e attuazione della XI edizione del Certamen Brixense e offerta di un premio denominato "Premio AICC";

25 maggio: Collaborazione e aiuto per la rappresentazione de "Le supplici" di Eschilo da parte degli alunni della classe III del Liceo classico C. Arici in

occasione della VI Giornata nazionale della cultura classica;

30 maggio: Presentazione del volume "Cicerone. Opere di retorica" a cura di G. E. Manzoni, con l'intervento del prof. G.P. Rosati della Scuola Normale Superiore di Pisa e dell'autore;

5 ottobre: Collaborazione con il liceo classico C. Arici in occasione della Notte della cultura organizzata dal Comune di Brescia con uno spettacolo dal titolo "Utopia e sogno nelle letterature classiche", con interventi dei proff. G. E. Manzoni, M.C. Cena e M. P. Pezzotti, voce recitante F. Gariotti e accompagnamento all'hang di A. Colombo;

Ottobre/novembre: In collaborazione con il Liceo classico C. Arici cinque incontri dedicati al tema "Tutte le strade partono da Roma. Un percorso letterario storico e linguistico lungo le vie consolari". Relatore prof. G. E. Manzoni.

COMO

Nell'anno 2018-19 la Delegazione di Como ha svolto le seguenti attività:

– DALL' ANTICHITA' AL MONDO DI OGGI... LE MILLE E UNA VIA DEL LATINO

Presentazione del DIZIONARIETTO di LATINO di Paolo CESARETTI ed Edi MINGUZZI;

23 novembre 2018

– IL CANTO DEI GRECI

Continuazione del CICLO sui LIRICI GRECI iniziato la primavera precedente:

- MIMNERMO venerdì 16 novembre
a cura di Andrea PIZZOTTI;
- ALCMANE lunedì 3 dicembre
a cura di Marco PELUCCHI;
- ALCEO venerdì 14 dicembre
a cura di Claudia GANDINI;
- SENOFANE venerdì 18 gennaio
a cura di Simona LEONI;
- IBICO lunedì 28 gennaio
a cura di Elisa RONCORONI;
- PINDARO martedì 5 febbraio
a cura di Ester MOSCATELLI;
- BACCHILIDE venerdì 15 febbraio
a cura di Alessandra DONEGANI.
- NOTTE NAZIONALE DEL LICEO CLASSICO (Adesione alla V Edizione) 11 gennaio 2019:
- 18.00 Apertura con proiezione video nazionale, saluti e lettura dei tre brani degli studenti premiati sul tema della cultura classica, Aula Benzi;
- 18.00 Indovinelli latini, corridoio ingresso (V D, a cura di C. Gandini);
- 23.00 Animalia nocturna, corridoio laboratori scientifici (a cura dei docenti di scienze);
- 18.45 Libri antichi: De Amore... ascoltiamo i poeti latini, Aula Benzi (S. Arioli e M. Vita, II B);
- 19.00 Antiqua et Nova: Le Baccanti di Euripide rivisitate dallo scrittore nigeriano Wole SOYINKA (Nobel 1986), Aula Benzi (A. Dell'Orto);
- 19.20 Carpe diem! Orazio ci parla ancora, Video, Aula Benzi (4SA, a cura di L. Bianchi);
- 19.35 In viaggio con le parole: esempi di traduzione, Aula Benzi (II C, a cura di R. Nava);
- 19.50 Eneide vs Danteide: Virgilio e Dante nell'Inferno, Video, Aula Benzi (I C, a cura di L. Bianchi);
- 20.10 Processo a Elena, Aula Benzi (II C, a cura di R. Nava);
- 20.30 Coro Liceo Volta, Grand' Aula (Direttrice M. Boggia);
- 20.50 Pausa;
- 21.20 Esibizione di Tip Tap, Palestra Chiostro (F. Gallicchio I C e C. Montorfano 1SB);
- 21.30 Gruppo Danza Teatro Sociale: Il dramma di Medea, Palestra chiostro (Coreografia di S. Manara Schiavetti);
- 21.50 Anime salve: Rapsodia attorno al problema dell'anima, Aula Benzi (a cura di D. Zucchello);
- 22.20 Armonia: Mozart K 333, primo tempo e Chopin, op.9, n.1, Grand' Aula (al pianoforte A. Bottani);
- 22.30 Il viaggio di Enea, Aula Benzi (C. Costa e F. Villa, III C);
- 22.45 Gli dei sono uomini? Aula Benzi (A. Pizzotti);
- 23.00 Il soccorso invisibile: Riflessione sul dramma del potere da Tucidide, Aula Benzi (studenti ed ex del Volta a cura di C. Arcidiaco);
- 23.30 Chiusura: Recita in greco ed italiano del brano comune Lamento dell'esclusa (Fragmentum Grenfellianum), Aula Benzi.
- SAPIENTI A MILETO: Presentazione del volume di DARIO ZUCHELLO
Dialogo con il Prof. ERMANNO VITA (30 maggio 2019).

LECCO

Nell'anno sociale 2018-2019 la Delegazione di Lecco ha svolto le seguenti attività:

18/10/2018

Mino Manni e Marta Ossoli – attori

“Dal buio alla luce. Il lungo viaggio di Renzo e Lucia”

20/10/2018

Gita a Pavia ai Collegi Universitari

21/11/2018

Prof. Gian Enrico Manzoni – Università Cattolica (sede di Brescia)

“Antigone eroina classica?”

14/12/2018

Dott. Angelo Rusconi – Musicologo

“Canti e danze del pellegrinaggio medievale”

22/02/2019

Prof. Roberto Santini – Libero docente di dermatologia

“L'ironia e la logica dell'umorismo – la vita è come uno specchio: ti sorride solo se la guardi sorridendo”

22/03/2019

Dott. Maurizio Aldeghi – Farmacista e cultore d'arte

“Il Culto di Mitra e i Mitrei”

12/04/2019

Prof.ssa Maria Elena Gorrini – Università degli Studi di Pavia

“Penelope, Calipso, Circe, Nausicaa e le Sirene: le donne di Ulisse”

17 05/2019

Prof. ssa Diana Perego, docente presso il Liceo Classico “A. Manzoni” di Lecco

“Il Sessantotto e il Festival di Teatro Classico di Siracusa”.

LOCRIDE

Nell'anno sociale 2018/2019 la Delegazione della Locride “Maria Stella Triolo” ha svolto le seguenti attività:

13 ottobre 2018, ore, 18.00. Biblioteca di Palazzo Nieddu, Locri (RC). “VIAGGIO ATTRAVERSO LA POESIA RUSSA”. Autore Ing. Giuseppe Varacalli. Con il patrocinio della Città di Locri e con la partecipazione del Sidus Club. Saluti: Aiello Maria Caterina Presidente AICC Delegazione della Locride, Albarosa Dolfin Presidente Sidus Club, Giovanni Calabrese Sindaco della Città di Locri e Anna Sofia Assessore alla Cultura città di Locri. Interventi della Prof.ssa Beatrice Bumbaca e della Prof.ssa Pina Polverari. Presenti: L'autore del libro Ing. Giuseppe Varacalli e l'editore Roberto Laruffa. Letture a cura del Prof.re Francesco Nicita. Fotografie di G. Varacalli e video a cura di Davide Gravanti.

1 dicembre 2018, ore 17.30. Sala ex” Cenacolo Letterario – la Casina dei Nobili” Corso Garibaldi, Gioiosa Ionica (RC). “PER LE STRADE ED ALTRO” Autrice Prof.ssa Daniela Ferraro. Con il patrocinio del Comune di Gioiosa Ionica e in collaborazione con il Club dell'Unesco di Gioiosa Ionica. Saluti: Aiello Maria Caterina Presidente AICC Delegazione della Locride e Nicodemo Vitetta Presidente Club per l'Unesco di Gioiosa Ionica. Ha

dialogato con l'Autrice Daniela Ferraro il dott. Vincenzo Tavernese.

16 dicembre 2018, ore 17.30. Palazzo Amaduri, Gioiosa Ionica (RC). POMPEI: UNA SCOPERTA CONTINUA. Arte, Letteratura e Scienze. Con il patrocinio del Comune di Gioiosa Ionica. Saluti di Aiello Maria Caterina Presidente Aicc Delegazione della Locride e di Salvatore Fuda Sindaco del Comune di Gioiosa Ionica. Interventi Sonia Furina, Dott.ssa in Lettere Classiche; Domenico Carteri, Storico dell'Arte; Assunta Barillaro, Geologo.

11 gennaio 2019, Locri e Palmi (RC). LA NOTTE NAZIONALE DEL LICEO CLASSICO. L' AICC Delegazione della Locride ha patrocinato ed è stata presente nella Notte del Liceo Classico presso i Licei Classici: Ivo Oliveti di Locri e Nicola Pizi di Palmi.

9 febbraio 2019, ore 17.30. Biblioteca Mario Pellicano Castagna, Marina di Gioiosa Ionica (RC). DIACRONIA DEL GRECO. Giornata Mondiale della Lingua e Cultura Greca. Saluti Aiello Maria Caterina Presidente AICC Delegazione della Locride. Introduzione della Prof.ssa Lucia Licciardello. Intervento del Prof.re Daniele Macris.

1 marzo 2019, ore 17.30. Convento dei Minimi, Roccella Jonica (RC). PITAGORA. Non solo Teorema. Saluti Aiello Maria Caterina Presidente AICC Delegazione della Locride e Giuseppe Certomà Sindaco del Comune di Roccella Jonica. Interventi: Dott. Vincenzo

Tavernese e del Prof.re Filippo Todaro.

16 marzo 2019, ore 18.00. Auditorium "Unità d'Italia, Roccella Jonica (RC). METANOIA. Concerto della Banda della Città Metropolitana di Reggio Calabria istituita dalla Reale Accademia Filarmonica di Gerace Diretta dal Maestro Livia Byelera. In collaborazione con il Comune e con la Sezione Fidapa di Roccella Jonica.

3 maggio 2019, ore 18,00. Biblioteca Comunale Mario Pellicano Castagna, Marina di Gioiosa Ionica (RC) e 16 maggio 2019, Museo Archeologico di Reggio Calabria. In Collaborazione e a cura del MARC (Museo Archeologico di Reggio Calabria) e del Centro Internazionale Scrittori della Calabria TEATRO CLASSICO: Le Donne e La Guerra LE TROIANE ed ELENA di Euripide; LISISTRATA di Aristofane. Donne al comando e sciopero contro la guerra: il mondo alla rovescia della Lisistrata. Incontri con la Chiarissima Prof.ssa Paola Colace, Presidente Onoraria dell'AICC, Delegazione della Locride "Maria Stella Triolo".

7 giugno 2019, ore 20.30. Palazzo della Cultura "Riccardo Misasi", Locri (RC). MEDEA. Rappresentazione Classica. VI GIORNATA NAZIONALE DELLA CULTURA CLASSICA. A cura degli attori del gruppo Teatro Classico del Liceo Classico Ivo Oliveti di Locri. Regia e adattamento teatrale Prof.ssa Lucia Licciardello. Coordinamento generale Prof.ssa Filomena Sgambelluri e prof.re Francesco Nicita. Interpreti: Botto Anna Maria, Caricari

Diana, Carrozza Christian, Cavallo Chiara, Cavo Clara, Fiamingo Lorenzo, Gravanti Davide, Guida Guido, Longo Romana Rita, Murdaca Francesco, Naso Giuseppe Gianmaria, Nymo Pellicano Spina Maria Beatrice, Orlando Giulia, Panetta Antonio, Papandrea Domenico, Patea Alessandro, Procopio Enrico, Scocchieri Giulia, Sgambelluri Silvia, Spadaro Pietro.

MODENA

Iniziativa AICC delegazione di Modena con Liceo Muratori San Carlo Modena a. s. 2018/2019:

10 dicembre 2018 nell'Aula Magna del Liceo Muratori San Carlo, dalle 11:05 alle 13:00: conferenza del Prof. Davide Susanetti, docente di Letteratura greca presso l'Università di Padova, sul tema "La felicità degli antichi";

14 gennaio 2019, dalle 9:00 alle 13:00, presso il Liceo Muratori San Carlo: laboratorio di traduzione dal latino per gli studenti del V anno della Dott.ssa Elisa Dal Chiele (Unibo);

21 gennaio 2019, dalle 9:00 alle 13:00, presso il Liceo Muratori San Carlo: laboratorio di traduzione dal greco per gli studenti del IV anno del Prof. Renzo Tosi (Unibo);

Certamen Carolinum "Francesca Meletti" ed. 2019: premiazione 1 giugno 2019.

Competizioni nazionali a cui hanno partecipato gli studenti del Liceo Muratori San Carlo:

- Leonardo Suffritti 1 classificato al Certamen Senecanum di Bassano del Grappa;

- Stefania Miselli 4 classificata all'Agon Sophokleios di Termoli;
- Michele Pecorari 8 classificato al Certamen Ciceronianum Arpinas;
- Alberto Coppa menzione d'onore al Certamen Horatianum;
- Mattia Niccolini 1 classificato per greco alla Fase regionale dell'Emilia Romagna delle Olimpiadi nazionali di Lingue e Civiltà classiche, 2 classificato per greco alla finale a Reggio Calabria delle Olimpiadi nazionali di Lingue e Civiltà classiche;
- Viola Ricci, 2 classificata per latino alla Fase regionale dell'Emilia Romagna delle Olimpiadi nazionali di Lingue e Civiltà classiche;
- Alberto Coppa, 2 classificato per greco alla Fase regionale dell'Emilia Romagna delle Olimpiadi nazionali di Lingue e Civiltà classiche.

Si ricorda inoltre:

Patrocinio delle Delegazioni AICC Parma e Modena alla giornata di studio promossa dall'Università di Parma e dall'Università degli studi di Milano per studenti, dottorandi, docenti delle Scuole Secondarie Superiori "Tom-maseo e la fortuna europea dei canti popolari", mercoledì 24 ottobre 2018, dalle 14:30 alle 18:00.

Il Certamen Carolinum "Francesca Meletti" è segnalato anche nella pagina web dell'AICC nazionale. Sono indicati anche gli studenti del Muratori San Carlo vincitori di Certamina nazionali e delle Olimpiadi di Lingue e Civiltà classiche.

NAPOLI

Il 30 maggio 2019 si è svolta a Napoli la VI Giornata Nazionale della Cultura Classica, presso la Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli, Via Mezzocannone 8, con il seguente programma:

16.00 MARIO CAPASSO (Presidente Nazionale AICC), Introduzione ai lavori

16.15 ANTONIO V. NAZZARO (Professore Emerito dell'Università degli Studi di Napoli Federico II), *Lectio magistralis* «I genera letterari tra glorificazioni e condanne. Principi di codificazione e processi di trasformazione»

17.00 RENATO UGLIONE (Vice presidente Nazionale AICC), *Laudatio* di Antonio V. Nazzaro

17.30 GIOVANNI POLARA (Professore Emerito dell'Università degli Studi di Napoli Federico II), *Lectio magistralis* «Qualche proposta sull'uso dei classici»

18.15 ARTURO DE VIVO (Università degli Studi di Napoli Federico II), *Laudatio* di Giovanni Polara

18.45 Consegna delle medaglie d'oro ad Antonio V. Nazzaro e Giovanni Polara

PARMA

Nel corso dell'anno 2018-2019 la Delegazione AICC di Parma ha promosso e/o patrocinato le seguenti iniziative:

05 ottobre 2018 – Due seminari di Christopher Carey (University Col-

lege London - UCL): *Scrivere per i tribunali di Atene* (ore 10.30, Aula Cavalieri – Palazzo Centrale, Università di Parma); *Pausanias, Herodotos and Thermopylai* (ore 15.00, Aula C Plesso – D'Azeglio, Università di Parma). I due seminari sono stati promossi nell'ambito degli insegnamenti di Storia della lingua greca (LT) e Filologia greca (LM) dell'Università di Parma - Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, con il patrocinio della Delegazione AICC di Parma. Referente scientifico: Anika Nicolosi (Università di Parma). Link: <https://dusic.unipr.it/it/notizie/5-ottobre-2018-lezioni-di-christopher-carey>;

24 ottobre 2018 – Giornata di Studio *Tommaseo e la fortuna europea dei canti popolari* (ore 14.30-18.00, Aula B – Plesso D'Azeglio, Università di Parma), interventi di Filippomaria Pontani (Università di Venezia Ca' Foscari), Elena Maiolini (Università di Venezia Ca' Foscari), Marija Bradaš (Università di Venezia Ca' Foscari), Patrizia Paradisi (Liceo Classico "L.A. Muratori" – Modena) e Anna Rinaldin (Università di Venezia Ca' Foscari). La Giornata di studio, introdotta e coordinata da Donatella Martinelli (Università di Parma), coadiuvata da Anika Nicolosi (Università di Parma), è stata organizzata dall'Università degli Studi di Parma in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano e con il patrocinio delle delegazioni AICC di Parma e di Modena. Link: <https://dusic.unipr.it/it/notizie/24-ot>

tobre-2018-tommaseo-e-la-fortuna-europea-dei-canti-popolari;

settembre-ottobre 2018 – Ciclo di incontri *Corso di letteratura teatrale. Il teatro e la modernità: paradigmi, forme e pubblico del teatro italiano tra Settecento e Ottocento* (Sala Consiliare del Comune di Quattro Castella, Reggio Emilia): Prof. Corrado Gambini (Liceo “Ariosto-Spallanzani” - Reggio Emilia), *Il teatro nell'età dell'Illuminismo e del Romanticismo* (26.09.2018); Prof.ssa Elisa Bondavalli (Istituto “Gobetti” – Scandiano), *Goldoni. La rivoluzione del teatro* (03.10.2018); Prof. Francesco Mori (AICC Parma), *Alfieri. “Vollí, e vollí sempre, e fortissimamente vollí”* (10.10.2018); Prof. Alessio Camobreco (Istituto “Marconi – Da Vinci” – Piacenza), *Metastasio e il dramma per musica* (17.10.2018); Prof.ssa Stefania Bigliano (Istituto “Gobetti” – Scandiano), *Il mito di Don Juan nel teatro spagnolo e nella cultura europea* (24.10.2018); Prof.ssa Davina Castagnetti (Liceo “Moro” - Reggio Emilia), *Lo spettacolo dell'uomo interiore nelle tragedie di Alessandro Manzoni* (31.10.2018). Il ciclo di incontri è stato organizzato dall'Istituto “P. Gobetti” di Scandiano (RE) in collaborazione con l'Università Popolare di Quattro Castella (RE) e con il patrocinio della Delegazione AICC di Parma;

20 marzo 2019 – Incontro *La donna nella poesia greca: da Musa ispiratrice a saggia protagonista* (ore 18.00, Sala Bertoja – Convitto Maria Luigia di Parma, Borgo Lalatta 14): interventi di Nicoletta Paci (Assessore alla Parte-

cipazione e ai Diritti dei cittadini), Silvia Nutini (Presidente di Zonta Club Parma), Anika Nicolosi (Docente di Lingua e letteratura greca nell'Università di Parma e Presidente della Delegazione AICC di Parma), con la partecipazione di Alessandra Azimonti (interprete). L'incontro è stato organizzato in occasione del centenario di Zonta International, Zonta Club Parma, in collaborazione con la Delegazione AICC di Parma e con il patrocinio del Comune di Parma. Link: http://www.comune.parma.it/pariopportunita/news/Sezione_Notizie/PARI+OPPORTUNITA'+E+DIRITTI/2019-03-18/it-IT/La-donna-nella-poesia-greca.aspx;

febbraio-marzo 2019 - Ciclo di incontri *L'incanto delle Muse* (Liceo Classico “G.D. Romagnosi” di Parma): Prof. G. Burzacchini (già Università di Parma), *Nuova e nuovissima Saffo: recuperi affascinanti e clamorose novità* (26.02.2019); Prof.ssa G. Mezzadroli (già Liceo Classico “G.D. Romagnosi” di Parma), *Classicismo sperimentale: tracce di parole nelle Città Invisibili di Italo Calvino* (07.03.2019; 14.03.2019; 21.03.2019); Prof.ssa A. Nicolosi (Università di Parma), *Archiloco di Paro: poesia e tradizione letteraria* (28.03.2019). Gli incontri sono stati organizzati dal Liceo “G.D. Romagnosi” nell'ambito del progetto PON 2014-2020 (Fondi Strutturali Europei) con il patrocinio della Delegazione AICC di Parma. Link: <http://www.liceoromagnosi.gov.it/wp/2019/02/07/lincanto-delle-muse-3/>;

11 aprile 2019 - Seminario *Parolaio e straccione. L'eroe tragico euripideo nei drammi del primo periodo. Un modello tragico di successo* (ore 11.00, Università di Parma, Aula K3 – Plesso Aule K, via J. Kennedy 6, 43125 Parma), relatore Prof.ssa Adele Teresa Cozzoli (Università degli Studi Roma Tre). L'incontro è stato promosso nell'ambito degli insegnamenti di Storia della lingua greca (LT) e Filologia greca (LM) dell'Università di Parma - Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, con il patrocinio della Delegazione AICC di Parma. Referente scientifico: Anika Nicolosi (Università di Parma). Link: <https://dusic.unipr.it/it/notizie/11-aprile-2019-parolaio-e-straccione-leroe-tragico-euripideo-nei-drammi-del-primo-periodo-un>;

VI Giornata Nazionale della Cultura Classica (30 maggio 2019) – *Come da sorgente perenne. Persistenza e attualità dell'antico*, un'intera giornata con incontri itineranti dedicati all'antico e alla sua ricezione nel mondo moderno e contemporaneo. Convegno di studi *Nuove acquisizioni da papiri* (ore 9.15, Liceo Classico-Scientifico "Ariosto-Spallanzani", Aula Magna Ist. "Garibaldi", via Franchetti 3, 42121 Reggio Emilia): relatori Prof.ssa A. Nicolosi (Università di Parma), *Archiloco di Paro: novità, nuove attribuzioni e conferme*; Prof. G. Burzacchini (già Università di Parma), *Vecchiaia e amore per la vita; poesia e oltretomba: considerazioni sulla 'nuova Saffo' (2004)*; Prof. C. Neri (Università di Bologna), *Saffo*

tra i suoi famigliari e i suoi editori: considerazioni sulla 'nuovissima Saffo' (2014); Prof. E. Magnelli (Università di Firenze), *Il 'nuovo Posidippo' (P.Mil.Vogl. VIII 309) e nuovi punti di vista sull'epigramma ellenistico*. Visita guidata al centro storico della città di Reggio Emilia e alla mostra "Antonio Fontanesi e la sua eredità" (dalle ore 14.30). Lettura di testi con intermezzi musicali *Immortale è chi accetta l'istante. Figure femminili dal mondo antico a oggi* (ore 18.00, Biblioteca dei Paolotti – Università di Parma, strada M. D'Azeglio, 85 - 43125 Parma). La Giornata è stata organizzata in collaborazione con l'Università di Parma, il Liceo Classico-Scientifico "Ariosto-Spallanzani" di Reggio Emilia, il Liceo Classico "G.D. Romagnosi" di Parma e il Liceo Scientifico "B. Russell" di Guastalla (RE). Link: <https://dusic.unipr.it/it/notizie/30-maggio-2019-come-da-sorgente-perenne-persistenza-e-attualita-dellantico>.

PAVIA

La Delegazione di Pavia "Domenico Magnino" nel corso dell'anno sociale 2018-2019 ha promosso le seguenti iniziative:

- marzo-maggio 2019: *Rappresentare il mito. Temi, figure, trattamenti e intersezioni dell'immaginario mitologico*. Ciclo di lezioni dedicato alla tematizzazione letteraria dei contenuti della mitologia (fra storia, letteratura, archeologia, cultura). Il corso era rivolto ai docenti delle

scuole secondarie di primo e di secondo grado, e inoltre naturalmente a studenti e appassionati del classico. Questo il programma: M. Aschei (Liceo Foscolo, Pavia), *Agere et pati fortia. I racconti eroici di Livio come mitologia romana*; F. Massa (Univ. Ginevra e Univ. Pavia), *Dioniso, Baccho, Libero: il mito in tutte le sue forme*; I. Rizzini (Liceo Foscolo, Pavia), *Come i rami degli alberi: intrecci del mito in Iliade VI, 119-236*; C. Zizza (Univ. Pavia), *Oggetti e luoghi del mito nella Periegesi di Pausania. Qualche esempio e alcune considerazioni sull'apporto dell'epigrafia*; M. E. Gorrini (Univ. Pavia), *Il mito di Anfiarao tra Argo, Tebe e Atene*; M. Volpi (Univ. Pavia), *Dante lettore di miti nella Commedia*; M. Giorgieri (Univ. Pavia), *Il tema della successione delle generazioni divine nei miti del Vicino Oriente antico*; F. Gasti (Univ. Pavia), *L'antologia di Igino: una prospettiva didattica*; M. J. Falcone (Univ. Pavia, sede Cremona), *Medea tra Euripide e Seneca. Note di lettura dalla scena tragica repubblicana*.

- aprile 2019: patrocinio del *Certamen Patristicum Viglevanense* – IV edizione (11-13 aprile 2019).

PERUGIA

Relativamente alle attività svolte dalla delegazione AICC di Perugia nell'anno 2018/2019 si comunica quanto segue: la delegazione ha orga-

nizzato i seguenti incontri-conferenze, validi come attività di aggiornamento per i docenti e aperto anche agli studenti e a tutti gli interessati:

Giovedì 28 febbraio 2019 alle ore 16.00 presso la Sala delle Adunanze del Dipartimento di Lettere, Lingue, Letterature e Civiltà antiche e moderne dell'Università degli Studi di Perugia (Piazza Morlacchi) conferenza del Prof. Enrico Zuddas (Liceo Classico "Properzio") dal titolo "Il Tevere e i suoi affluenti nell'Umbria romana";

Mercoledì 20 marzo 2019 alle ore 16.00 presso la Sala delle Adunanze del Dipartimento di Lettere, Lingue, Letterature e Civiltà antiche e moderne dell'Università degli Studi di Perugia (Piazza Morlacchi) conferenza del Prof. Donato Loscalzo (Università degli Studi di Perugia) dal titolo "Perché l'amore fa soffrire: Saffo, Euripide, Platone";

Lunedì 15 aprile 2019 alle ore 16.00 presso l'Aula Magna del ginnasio-liceo classico Annibale Mariotti di Perugia conferenza del Prof. Piergiorgio Sensi (Liceo Classico "Mariotti") dal titolo "Eschilo e l'origine della filosofia".

Agli incontri-conferenze, che si sono tenuti nella Sala delle "Adunanze" del Dipartimento di Lettere, Lingue, Letterature e Civiltà antiche e moderne dell'Università degli Studi di Perugia e presso l'Aula Magna del Liceo Classico Annibale Mariotti di Perugia, ha partecipato un pubblico numeroso e interessato alle tematiche proposte.

ROMA

CLASSICI OGGI, CLASSICI PER IL FUTURO

ven. 9 novembre 2018, h. 9.00-17.00: Liceo Classico 'F. Vivona', via della Fisica 14, EUR

“Multilinguismi nell'antichità classica: tra ricerca e prospettive didattiche”

(Workshop di aggiornamento per docenti. Codice S.O.F.I.A.: 20902);

mar. 4 dicembre 2017, h. 16.00-18.00: Liceo Classico 'Giulio Cesare', Corso Trieste 45

Roberto Nicolai ('Sapienza' Università di Roma)

“L'Anabasi di Senofonte come τέχνη ῥητορική”;

gio. 17 gennaio 2019, h. 16.00-18.00: Liceo Classico 'Giulio Cesare', Corso Trieste 45

Olga Cirillo (Liceo 'Orazio', Portici, NA; Univ. di Napoli 'Federico II')

“Eros e politica nell'età augustea: intrecci di misteri e passioni nelle elegie di Propertio”;

mer. 13 febbraio 2019, h. 16.00-18.00: Odeion della Facoltà di Lettere, Università di Roma, 'Sapienza'

In collaborazione con i Seminari di Letteratura Greca 'Luigi Enrico Rossi' e con il Dottorato di ricerca in 'Filologia e storia del mondo antico'

“Il liceo classico, ancora. Come e perché”. Ne discutono: Federico Con-dello (Univ. di Bologna, autore di “La scuola giusta. In difesa del liceo classico”, 2018), Michele Napolitano (Univ. di

Cassino, autore de “Il liceo classico: qualche idea per il futuro”, 2017), assieme a Gianfranco Mosconi (Liceo 'F. Vivona' di Roma, Segretario Delegazione Roma AICC);

mar. 26 marzo 2019, h. 16.00-18.00: Liceo Classico e Scientifico 'Socrate', via P. Reginaldo Giuliani 11

Luca Bruzzese (Liceo Statale 'L. Anneo Seneca' Roma - 'Sapienza' Università di Roma)

“Un teatro 'impolitico'? La satira contro i potenti nel teatro greco di IV-III sec. a.C.”;

mer. 10 Aprile 2019, h. 16.00-18.00: Liceo Classico 'Giulio Cesare', Corso Trieste 45

Roberto Danese (Univ. di Urbino 'Carlo Bo')

“La fabula Atellana, una mitologia teatrale”.

Agli incontri qui indicati, si aggiunge il programma delle “Passeggiate nella storia di Roma”: sotto la guida del prof. Gianfranco Mosconi, sono stati esplorati i diversi itinerari che hanno delineato la storia urbanistica e politica di Roma antica, dalle origini al tardo-antico, sempre con uno sguardo alle persistenze e ai mutamenti d'età successiva, medievale e moderna, fino all'età contemporanea. Quasi tutti sono stati replicati due o più volte, per il gran numero di adesioni:

1. Attorno al 753 a.c. (e oltre). Il Campidoglio e le origini di Roma fra storia e leggenda;
2. 390 a.C. e dintorni. L'Esquilino, frontiera di Roma: dai Galli ai Piemontesi e oltre;

3. Sull'Appia antica, da Cesare a Bonifacio VIII: il Mausoleo di Cecilia Metella e il Castrum Caetani;
4. 27-23 a.C. La nuova Roma di Augusto: in Campo Marzio dal Teatro di Marcello al Pantheon;
5. 10 a.C.: il segno di Augusto dall'Esquilino alla Suburra. Con visita speciale al *compitum* di san Martino ai Monti;
6. 298 d.c. Le Terme di Diocleziano: sulle orme di un gigante, dagli imperatori ai papi e ai re.

Alle suddette attività aggiungiamo il patrocinio dato alla sezione di lavoro "Valeria-Flacca" (vedi licei di Terracina, Fondi, Formia) relativamente all'organizzazione degli eventi culturali svoltisi felicemente in occasione dell'"Appia day" 2019.

SIENA

La Delegazione AICC di Siena ha svolto nel periodo novembre 2018 – giugno 2019 le seguenti attività:

- Continuazione del Corso di greco per principianti iniziato l'anno precedente ed avvio di un nuovo Corso, svolti entrambi in orario pomeridiano presso il Liceo "E.S. Piccolomini" di Siena. I docenti sono stati, oltre al Presidente della Delegazione prof. Moreno Lifodi, vari insegnanti di discipline classiche nel suddetto liceo, soci AICC.

Tale attività ha richiesto notevole impegno, oltre che per i partecipanti come allievi, anche per i docenti, il che ha indubbiamente limitato la pos-

sibilità di organizzare un più ampio numero di iniziative.

- 5 dicembre (Sala Storica Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena)
Presentazione del volume Einaudi, a cura di Alessandro Fo, "Catullo. Le poesie". Hanno presentato il libro il prof. M. Lifodi (presidente AICC Siena) e il prof. M. Bettini (Università di Siena). Era presente il curatore e traduttore del liber catulliano, prof. A. Fo.

- 14 dicembre (Sala Storica Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena)
Presentazione (introdotta dal prof. M. Lifodi) del libro di Stefano Conti, "Io sono l'imperatore". L'autore ha guidato il pubblico intervenuto a un interessante e affascinante percorso su Giuliano l'Apostata, l'imperatore del titolo, tra storia, arte e letteratura: un viaggio nel tempo con video, immagini e letture di brani.

- 11 gennaio (Liceo "E.S. Piccolomini", Siena)
Collaborazione all'organizzazione de "La Notte del Liceo Classico 2019".
- 8 marzo, Festa della donna (Liceo "E.S. Piccolomini", Siena)

La prof.ssa Daniela Fausti (Università di Siena) ha illustrato il mito di Medea con una conferenza dal titolo: "Medea: una donna, una maga" (con video e immagini).

- 4 maggio (Liceo "E.S. Piccolomini", Siena)

Premiazione Premio letterario "intervallo" Junior, in collaborazione con la Società "Dante Alighieri" e l'Associazione "Il Liceone". La Delegazione

senese AICC finanzia il IV premio con la somma di Euro 75 al vincitore.

– 11 maggio (Liceo “E.S. Piccolomini”, Siena)

Premiazione del Certamen Classicum (prova di traduzione con sezione latina e sezione greca, e prova mista per la quarta classe secondo le modalità del nuovo esame di Maturità) in ricordo della prof.ssa Beatrice Mugelli, docente di discipline classiche nel Liceo “Piccolomini” e segretaria/tesoriera della nostra Delegazione, scomparsa nello scorso ottobre. Il Certamen, organizzato dalla scuola, ha visto la partecipazione della Delegazione AICC di Siena nella persona del prof. M. Lifodi, voluto anche come presidente della Commissione giudicatrice della competizione. La AICC Siena ha finanziato il I premio con la somma di 100 Euro alla vincitrice.

La Delegazione AICC di Siena ha inoltre offerto la propria collaborazione all’iniziativa (svoltasi nel periodo gennaio-maggio) de “I seminari del martedì”, organizzati dal Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature antiche e moderne e dal Centro Antropologia Mondo Antico (AMA) dell’Università di Siena.

SVIZZERA ITALIANA

*Giovedì 14 febbraio 2019

Conferenza della Prof.ssa Manuela Mari (Università di Cassino) su “Oltre il mito. Re e regalità nell’esperienza storica dei Greci antichi”, in collaborazione con il Liceo cantonale di Bellinzona.

*Giovedì 21 febbraio 2019

Conferenza del Prof. Maurizio Giangiulio (Università di Trento) su “Splendori e miserie del tiranno greco: nuovi approcci”, presso la Biblioteca cantonale di Bellinzona.

Sabato 16 marzo 2019

Visita alla mostra Exekias a Zurigo.

Lunedì 25 marzo 2019

Conferenza della Prof.ssa Claudia Lambrugo (Università Statale di Milano) su “Corpo, movimento, spazio: sperimentazioni nella statuaria greca di età classica”, in collaborazione con il Liceo cantonale di Bellinzona, ciclo su Corpo e anima.

*Giovedì 28 marzo 2019

Conferenza della Prof.ssa Stefania De Vido (Università di Venezia) su “Aristocrazia come governo dei migliori: una possibilità impossibile”, presso la Biblioteca cantonale di Bellinzona.

Martedì 2 aprile 2019

Presentazione del volume curato da B. Gemelli: “L’Opera del medico locarnese Gio. Pietro Orelli Barnaba” (Milano, Mimesis 2018). Relatori: Fabio Minazzi (Università Insubria-Varese), Francesco Luzzini (Max Planck Institut Berlino).

Lunedì 6, Martedì 14, 21 maggio 2019

Ciclo su “Felicità/eudaimonia” presso la Biblioteca Salita dei Frati di Lugano.

*Giovedì 9 maggio 2018

Conferenza della Prof.ssa Cinzia Bearzot (Università Cattolica di Milano) su “Le parole della democrazia”, presso la Biblioteca cantonale di Bellinzona.

Sabato pomeriggio 1 giugno 2019

Assemblea annuale a Bellinzona

**Lunedì 30 settembre 2019

Conferenza del Prof. Christof Riedweg (Università di Zurigo) su “L’aldilà dei Pitagorici: un’indagine indiziaria”, presso la Biblioteca cantonale di Bellinzona.

**Giovedì 10 ottobre 2019

Conferenza della Prof.ssa Maria Michela Sassi (Università di Pisa) su “I miti dell’oltretomba in Platone”, presso la Biblioteca cantonale di Bellinzona.

**Giovedì 17 ottobre 2019

Conferenza del Prof. Gabriel Zuchtriegel (Direttore del Parco Archeologico di Paestum) su “Morire e sopravvivere nelle colonie. La Tomba del Tuffatore di Paestum nel suo contesto”, in collaborazione con la Biblioteca cantonale di Lugano.

27 ottobre – 2 novembre 2019

Viaggio di studio annuale – Macedonia: Sulle tracce di Filippo e di Alessandro.

**Giovedì 14 novembre 2019

Conferenza della Prof.ssa Laura Gemelli Marciano (em. Università di Zurigo) su “Un viaggio astrale nei papiri magici: la cosiddetta liturgia di Mitra”, in collaborazione con il Liceo cantonale di Bellinzona.

Venerdì 15 novembre 2019

Presentazione del volume del Prof. Franco Ferrari (Università di Salerno) “La via dell’immortalità. Percorsi platonici”, Rosenberg & Sellier, 2019, in collaborazione con la Fondazione Eranos, Ascona, Monte Verità.

Giovedì 21 novembre 2019

Presentazione del volume curato da Alessandro Pace (Università Statale di Milano) “Immagini di Gela: le necropoli e il profilo culturale della polis tardo-arcaica. I materiali della collezione e del predio Lauricella”, 2019. Relatrice: Marina Castoldi (Università Statale di Milano), in collaborazione con l’Associazione Archeologica Ticinese.

Giovedì 28 novembre 2019

Conferenza della Prof.ssa Marina Montesano (Università di Messina) su “Influenza delle fonti classiche sulla visione della stregoneria nel Medioevo”, in collaborazione con il Liceo cantonale di Bellinzona.

Le conferenze contrassegnate con * rientrano nel ciclo La democrazia e le altre forme di governo nel mondo antico (e non solo), ciclo riconosciuto dal DECS-SIM-SIMS come occasione di formazione continua.

Le conferenze contrassegnate con ** rientrano nel ciclo Il viaggio dell’anima nell’aldilà riconosciuto dal DECS-SIM-SIMS come occasione di formazione continua.

TARANTO

11 gennaio 2019, ore 17.00 presso l’Aula Magna «Aldo Moro» del Liceo Statale “Archita”: Notte Nazionale del Liceo classico, V edizione, coordinata dalla prof.ssa Tania Rago. Tema: “La bellezza dei classici, la bellezza nei classici”. Relazione della Prof.ssa Francesca Poretti, “Ovidio: il carmen e l’error”.

18 gennaio 2019, ore 17.00 presso la Sala Convegni del Padiglione del SS. Crocifisso: Conferenza della dott.ssa Amelia D'Amicis, già funzionario della Soprintendenza, «Il complesso culturale di via Fratelli Mellone: dati preliminari sulle ceramiche figurate».

Elezioni per il rinnovo del Consiglio Direttivo della delegazione AICC di Taranto «Adolfo F. Mele».

27 gennaio 2019, ore 10.30, presso l'Aula Magna «Aldo Moro» del Liceo Statale "Archita": Certame letterario, V edizione, sul mito di Orione e delle Pleiadi. Coordinamento della prof.ssa Tania Rago.

18 febbraio 2019, ore 17.00, presso la Sala Convegni del Padiglione del SS. Crocifisso: conferenza del prof. Nicola Biffi, già docente dell'Università di Bari e dell'Università di Potenza, «Uso e abuso dei classici nell'età delle grandi scoperte geografiche».

11 marzo 2019, ore 17.30, presso il Salone degli Specchi del Palazzo di Città di Taranto: Presentazione del libro di Fosco Paracleto da Corneto, "Tarentina", traduzione, commento e note di Francesca Poretti. Relazione della prof.ssa Claudia Corfiati (Università di Bari). Introduzione del Prof. Cosimo Damiano Fonseca, Accademico dei Lincei.

14 marzo 2019, ore 18.00, presso la Sala Incontri del Museo Archeologico Nazionale di Taranto, in occasione della Giornata Nazionale del Paesaggio: presentazione del libro di Arianna Fermani e Mino Ianne, "Quando il vino e l'olio erano doni degli dèi". Intro-

duzione della dott.ssa Eva Degl'Innocenti, Direttrice del MArTA, relazione del Prof. Mario Capasso, Presidente Nazionale dell'AICC, coordinamento della prof.ssa Francesca Poretti.

19 marzo 2019, ore 17.00, presso la Sala Convegni del Padiglione del SS. Crocifisso: conversazione della prof.ssa Anna Pia Giansanti, storica dell'Arte, su "La Maddalena di Senigallia". Introduzione e dialogo con l'Autrice del prof. Giancarlo Magno, psicoanalista.

23 marzo 2019: escursione a Vaste e a Giuggianello. Guida del Prof. Giovanni Mastronuzzi, Università del Salento.

28 marzo 2019, ore 16.00, presso S. Domenico: visita guidata (dott.ssa Laura Masiello) della mostra "Tesori clandestini".

1-2-3 aprile 2019: II edizione di TARAS-THEATRUM - Festival della Cultura Classica.

2 aprile 2019, ore 9.00: III edizione della Giornata Ionica della Cultura Classica, presso il Salone di Rappresentanza della Provincia di Taranto, organizzato dal CQV, in collaborazione con il Liceo "Archita", l'Università degli Studi di Bari, la Società "Dante Alighieri", l'ISAMG. Tema: "Letteratura e storia: tra Giovan Giovine e Tommaso Nicolò d'Aquino". Intervento della prof.ssa Francesca Poretti

5-6 aprile 2019: X edizione dell'Agone Tarantino, in collaborazione con il Liceo "Archita" e l'Università degli Studi di Bari, con il patrocinio del Comune e della Provincia di Ta-

ranto, della Regione Puglia e dell'USP per la Puglia, con il contributo di UBI BANCA. Coordinamento della prof.ssa Tania Rago. Relazione della prof.ssa Tiziana Drago, "La riforma della seconda prova dell'Esame di Stato: qualche riflessione a margine". Intervento del prof. Piero Totaro. Analisi e commento del brano proposto a cura dei proff. Francesca Poretti e Mario Lazarini.

6 maggio 2019, ore 17.00, presso la Sala Incontri del Padiglione del SS. Crocifisso: conferenza della prof.ssa Olimpia Imperio (Università di Bari) su "Salvare la città, salvare la poesia, salvare se stessi: misteri e pensieri utopici dall'aldilà della commedia antica".

30 maggio 2019, ore 17.00, presso la Sala Incontri del Museo Archeologico Nazionale di Taranto, in concomitanza con la VI Giornata della Cultura Classica: conferenza della prof.ssa Flavia Frisone (Università del Salento) sulle tragedie in programma a Siracusa (Elena, Troiane di Euripide).

1-2-3 giugno 2019: viaggio a Siracusa, per assistere alle rappresentazioni presso il Teatro Greco (Elena e Troiane di Euripide).

TORINO

La delegazione torinese dell'AICC il 16 gennaio 2018 ha inaugurato la decima edizione degli "Incontri con gli Antichi", un'iniziativa che tanto successo aveva riscosso nelle edizioni precedenti. Questa X edizione ha ul-

teriormente incrementato i consensi di pubblico (una media di 250 partecipanti) e di critica degli anni precedenti. Questo il calendario degli Incontri, tenutisi tutti presso la prestigiosa sede dell'Auditorium A. Vivaldi della Biblioteca Nazionale di Torino, piazza Carlo Alberto 3: martedì 16 gennaio 2018, ore 17,15, Renato Uglione (Vicepresidente Nazionale dell'A.I.C.C.), *Intellettuali e potere nel mondo antico: il caso Seneca – Nerone (I parte)* (con letture di testi a cura di Stefano Bove); martedì 20 febbraio 2018, ore 17,15, Renato Uglione, *Intellettuali e potere nel mondo antico: il caso Seneca – Nerone (II parte)* (con letture di testi a cura di Stefano Bove); martedì 13 marzo 2018, ore 17,15, Luciana Repici Cambiano (Università di Torino), *Aristotele 2400 anni dopo. "Anima e vita" nella riflessione aristotelica: un dibattito sempre attuale.*

In collaborazione con il C.E.S.U., Centro Europeo di Studi Umanistici "Erasmus da Rotterdam" di Torino, la nostra delegazione ha organizzato la presentazione ufficiale della neonata collana internazionale di testi patristici ed umanistici intitolata al grande umanista fiammingo: CORONA PATRVM ERASMIANA (CPE), collana promossa dallo stesso C.E.S.U. ed edita dalla casa editrice torinese LOESCHER. L'evento ha avuto luogo mercoledì 23 maggio 2018 presso l'Auditorium A. Vivaldi della Biblioteca Nazionale di Torino nella ricorrenza del 60° anniversario della firma del gemellaggio tra le città erasmiane di Torino e Rot-

terdam (1958 - 2018). La Città di Torino (in cui il grande umanista Erasmo da Rotterdam si laureò nel 1506), la delegazione torinese dell'A.I.C.C. e il C.E.S.U. "Erasmo da Rotterdam", contestualmente alla presentazione della collana CPE, hanno celebrato questa importante ricorrenza – di spessore altamente culturale e di evidente respiro europeo – con una solenne cerimonia cittadina. Questa importante manifestazione ha ottenuto il patrocinio dell'Associazione Italiana di Cultura Classica, della FIEC (Fédération Internationale des Études Classiques), dell'UNESCO, del Laboratorio Erasmo (Università di Roma – La Sapienza), della Direzione Generale Biblioteche del Ministero ai Beni Culturali, della Biblioteca Nazionale di Torino, dell'Associazione Amici della Biblioteca Nazionale di Torino. Il programma ha previsto la presentazione ufficiale della CORONA PATRVM ERASMIANA seguita da due relazioni culturali sulla modernità ed attualità di Erasmo quale prototipo dell'*homo europaicus* moderno: 15.30 – 16.15, Renato Uglione (Presidente del Centro Europeo di Studi Umanistici "Erasmo da Rotterdam" – Torino), Presentazione ufficiale della CORONA PATRVM ERASMIANA; 16.15-16.45, Intervallo - Rinfresco; 16.45-17.30, Gaetano Lettieri (Università di Roma - La Sapienza), Prolusione: *Erasmo camaleonte: l'intelligenza umanistica della differenza e la sua attualità*; 17.30-18.00, Adrianus van Luyn (Vescovo em. di Rotterdam), Relazione: *Un dialogo sui Segni dei*

Tempi: carteggio tra Erasmo da Rotterdam e Adriano VI da Utrecht.

Per quanto riguarda il 2019, la delegazione torinese dell'AICC il 19 febbraio 2019 ha inaugurato l'undicesima edizione degli "Incontri con gli Antichi". Questa XI edizione, nella nuova sede del grande Teatro del Liceo Salesiano Valsalice, in viale Thovez 37 a Torino, gentilmente concesso, ha continuato nel solco di un duraturo successo e di un crescente consenso. Questo il calendario degli Incontri: martedì 19 febbraio 2019, ore 18, Renato Uglione (Vicepresidente Nazionale dell'A.I.C.C.), *Un tentativo di colpo di Stato nell'antica Roma: la Congiura di Catilina di Sallustio (parte I)* (con letture di testi a cura di Stefano Bove); martedì 12 marzo 2019, ore 18, Renato Uglione, *Un tentativo di colpo di Stato nell'antica Roma: la Congiura di Catilina di Sallustio (parte II)* (con letture di testi a cura di Stefano Bove); martedì 26 marzo 2019, ore 18, Renato Uglione, *"L'ira funesta del Pelide Achille": introduzione all'Iliade*; martedì 7 maggio 2019, ore 18, Renato Uglione, *Passaggiate etimologiche: alle "radici" del nostro linguaggio quotidiano.*

VITERBO

Nel 2019 la Delegazione di Viterbo ha svolto le seguenti attività:

- Conferenza del Dott. Comm. Marco Buonocore (Biblioteca Apostolica Vaticana - Pontificia Accademia Romana di Archeologia), tenuta il 19 marzo 2019, con il patrocinio

- della Fondazione Carivit, presso la Sala delle Assemblee della Fondazione Carivit (Palazzo Brugiotti, Via Cavour, 67 - Viterbo), su "Ovidio in miniatura".
- Conferenza del Prof. Alessandro Fusi (Università della Tuscia), tenuta il 15 aprile 2019, con il patrocinio della Fondazione Carivit, presso la Sala delle Assemblee della Fondazione Carivit (Palazzo Brugiotti, Via Cavour, 67 - Viterbo), su "Allusioni epiche (e non solo) in alcuni carmi programmatici di Marziale (10.33; 8.3; 9 epist. vv. 1-8)".
 - Conferenza del Prof. Livio Rossetti (Università di Perugia), tenuta il 6 maggio 2019, con il patrocinio della Fondazione Carivit e unitamente al Liceo Statale "M. Buratti" di Viterbo e alla sezione viterbese della Società Filosofica Italiana, presso l'Aula Magna del Liceo Statale "M. Buratti" (Via Tommaso Carletti, 8 - Viterbo), su "Humanitas gorgiana e humanitas socratica".

INDICE DELL'ANNATA

Fasc. 1-2 2019

PAOLO FEDELI, <i>Orazio, Carm. 4, 12. L'importanza di chiamarsi Virgilio</i>	Pag. 1
MAURO TULLI, <i>Lingua e formazione umanistica: riflessioni su greco e latino</i>	» 13
PAOLO DE PAOLIS, <i>Il dibattito sull'insegnamento delle lingue e delle culture classiche in Italia</i>	» 21
EMANUELE LELLI, <i>Folklorica VI (Theocr. id. 5: 65, 96-97, 104-5)</i>	» 41
ANTONIO TIBILETTI, <i>Wilamowitziana: Maria Cardini a Berlino e di ritorno a Napoli (1913-1915)</i>	» 49
VALENTINA CARUSO, <i>Sulle Peliadi di Euripide</i>	» 64
ROCCO SCHEMBRA, <i>La tradizione manoscritta dell'Homilia in mulieres unguentiferas di Gregorio di Antiochia (PG 88, cc. 1848-1866)</i>	» 84
EDUARDO SIMEONE, <i>Esistenzialismo e teomorfismo in Omero</i>	» 109
ANATOL BRUSCHI, <i>Alcune note critiche sugli scolii Bembini dell'Eunuco</i>	» 117
JADRANKA CERGOL, <i>Il popolo etrusco e i poeti augustei: i casi di Properzio e Orazio</i>	» 128
GENNARO CELATO, <i>Sulla condizione degli studi classici nel Seicento: appunti dall'epistolario di N. Heinsius</i>	» 149

RICORDI

GHERARDO UGOLINI, <i>Ricordo di Diego Lanza</i>	» 160
---	-------

RECENSIONI

Giovan Giovine, <i>De Antiquitate et varia Tarentinorum fortuna</i> , a cura di C.D. FON- SECA (A. Gatti); M. LENTANO, <i>Nomen. Il nome proprio nella cultura romana</i> (F. Montone); C.P.E. SPRINGER, <i>Cicero in Heaven. The Roman Rhetor and Luther's Re- formation</i> (F. Gatti); <i>Generi senza confini</i> , a cura di G. MATINO, F. FICCA e R. GRI- SOLIA (F. Condore); <i>Plutarco. L'arte di capire la poesia</i> , saggio introduttivo, traduzione e note di S. NANNINI (F. Mori); G. IEROPOLI, <i>Giovanni Semerano e la dicotomia indoeuropeisti-semitisti</i> (C. Tugnoli); E. PUGLIA, <i>Le sirene dell'Odissea. Da Omero a Capossela</i> (L. Raffaele); G. CORDIBELLA - S. PRANDI (edd.), <i>Celio Secondo Curione. «Pasquillus extaticus» e «Pasquino in estasi»</i> (O. Montepaone); A. GOSTOLI, A. FONGONI AND F. BIONDI (ed.), <i>Poeti in agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica</i> (R. Rocha).	» 170
---	-------

SALVATORE QUASIMODO E I CLASSICI

MARIO CAPASSO, <i>Tradurre, mediare, perdere, tradire</i>	Pag. 223
GIORGIO FORNI, <i>Quasimodo e l'idea del classico</i>	« 247
ELVIRA M. GHIRLANDA, <i>La vergine del mare:</i> <i>mitopoiesi e metamorfosi nel giovane Quasimodo</i>	« 261
ANDREA RODIGHIERO, <i>«La natura dell'anima»: l'Omero di Salvatore Quasimodo</i>	« 276
MARIA CANNATÀ FERA, <i>Tra Siracusa e Vicenza. Quasimodo critico del teatro greco</i>	« 303
MARIA ANTONIETTA BARBÀRA, <i>Quasimodo e il Vangelo di Giovanni.</i> <i>Problemi e suggestioni</i>	« 318
ANITA DI STEFANO, <i>Salvatore Quasimodo e il progetto dell'antologia di autori latini</i>	« 337
CATERINA MALTA, <i>L'impresa del Pascoli latino:</i> <i>Valgimigli, Quasimodo e la questione dei modi del tradurre</i>	« 364
ROCCO SCHEMBRA, <i>Lucifero di Cagliari e la cultura classica.</i> <i>Il caso di Lucif. Non parc. XXV 22-25 Diercks</i>	« 394
BIANCA FERRARA, <i>Il simposio alla greca raccontato</i> <i>nelle immagini dipinte su un vaso dalla Cuma sannitica</i>	« 406
ISABELLA D'AURIA, <i>La violenza nella letteratura martiriale cristiana dei secoli III-V</i>	« 429

PER LUIGI LEHNUS

GIUSEPPE LOZZA, L. Lehnus, <i>Maasiana & Callimachea,</i> <i>Ledizioni, Milano 2016, pp. 475</i>	« 446
GIOVANNI BENEDETTO, <i>Uno sguardo attraverso Maasiana & Callimachea</i>	« 450

CONFERENZE

GENNARO TEDESCHI, <i>Menandro e la Nea:</i> <i>la mutata sensibilità e l'interpretazione esistenziale della nuova epoca</i>	« 468
SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE	« 482
CRONACHE	« 497
NORME PER I COLLABORATORI	« 533

NORME PER I COLLABORATORI

I volumi e le riviste da segnalare o recensire vanno inviati al prof. Salvatore Cerasuolo, Dipartimento di Studi umanistici, Via Porta di Massa 1, 80133 Napoli (e-mail: cerasuol@unina.it).

I contributi vanno inviati via e-mail in formato word e in formato pdf (e-mail: cerasuol@unina.it) e in forma definitiva cartacea al prof. Salvatore Cerasuolo, Via Atri 23, 80138 Napoli.

Nella composizione utilizzare il font **Times New Roman**. Per il greco, utilizzare il font **Minion Pro**. Il testo dovrà essere in corpo 12 (interlinea singola), le note andranno poste a piè di pagina in corpo 10 (interlinea singola).

- I contributi dovranno essere preceduti da un abstract in lingua inglese.
- I termini e le espressioni appartenenti a lingue diverse da quella adottata per il testo vanno in corsivo.
- Le citazioni di testi di breve estensione vanno racchiuse tra virgolette del tipo « ». Fanno eccezione i testi in Latino ed in Greco, da riportare in corsivo i primi ed in caratteri greci i secondi.
- Le citazioni di maggiore estensione vanno riportate andando a capo e trascritte in corpo minore rientrato a sinistra, senza virgolette.
- I numeri di richiamo alle note, se attigui a segni di interpunzione o a parentesi, andranno posti prima di essi: es. Roma¹. (NON: Roma.¹)

CITAZIONI AUTORI CLASSICI

– Autore puntato in tondo, titolo opera in corsivo abbreviata con iniziale maiuscola, riferimento passo con spazio senza virgola:

Verg. *Aen.* IV 27, VI 281 ss.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI IN NOTA

– **VOLUMI:** autore in maiuscoletto, titolo in corsivo, luogo data, eventuali pagine (p. pp.); se c'è l'editore, va prima del luogo, seguito da virgola:

AUTORE, *Titolo*, luogo data, p. --.

L. CANFORA, *Giulio Cesare. Il dittatore democratico*, Roma - Bari 1999.

– **ARTICOLI DA MISCELLANEE:** autore in maiuscoletto, titolo in corsivo, in, titolo del volume in corsivo, curatori in maiuscoletto, luogo data, eventuali pagine (p. pp.); se c'è l'editore, va prima del luogo, seguito da virgola:

AUTORE, *Titolo*, in *Titolo*, luogo data, p. --.

A. LA PENNA, *Lo scrittore «stravagante»*, in *Per Giorgio Pasquali. Studi e testimonianze*, a cura di L. CARETTI, Pisa 1972, pp. 71-89.

– **ARTICOLI DA RIVISTE:** autore in maiuscoletto, titolo in corsivo, titolo della rivista tra virgolette (senza «in») numero anno, eventuali pagine:

AUTORE, *Titolo*, «rivista» --- (19--), p. --.

S. TIMPANARO, *Ancora su Ennio e le lacrime di Omero*, «RFIC» 119 (1991), pp. 5-43; p. 5 ss.

– **DOPPIO PRENOME DELL'AUTORE:** nessuno spazio tra le due iniziali.

C.O. PAVESE

– **DOPPIO AUTORE:** trattino lungo tra i due nomi, preceduto e seguito da spazio.

A. CAPRA – M. CURTI, *Semidei Simonidei. Note sull'elegia di Simonide per la Battaglia di Platea*, «ZPE» 107 (1995), p. 31.

– **MEDESIMO AUTORE:** scritto IDEM (maiuscoletto):

IDEM, *La volta celeste e il cielo stellato in Ennio*, «SCO» 46/1 (1996), pp. 29-59.

– **PER TESTI GIÀ CITATI:** *op. cit.* / *art. cit.* (corsivo), oppure *prima parte del titolo...*, *cit.:*

A. CAPRA – M. CURTI, *art. cit.*, p. 31.

A. CAPRA – M. CURTI, *Semidei Simonidei...*, *cit.*, p. 31.

G. SPATAFORA, *op. cit.*, pp. 6-21.

G. SPATAFORA, *I moti dell'animo...*, *cit.*, pp. 6-21.

– **RINVIO ALLO STESSO TESTO IN DUE NOTE CONSECUTIVE:**

Ivi, pp. -- (se le pagine sono differenti nelle due note).

Ibid. (se le pagine sono le medesime)

– **CURATORE:** scritto in maiuscoletto (non così i traduttori):

E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. ANTONELLI, trad. it. di A. Luzzato e M. Candela, Firenze 1992, pp. 433-444.

– **NOTA:** scritto per esteso:

U.E. PAOLI, *Studi di diritto attico*, Firenze 1930, p. 309 e nota.

In particolare si osservi che:

- i nomi della riviste andranno abbreviati secondo la forma indicata nell'*Année Philologique*; se la rivista non risulta attestata in tale repertorio, il titolo va scritto per intero;
- le enciclopedie, le raccolte ed i repertori vanno abbreviati secondo le forme convenzionali: *RE*, *FHG*, *FGrHist*, *DK*, *IG*, *LIMC*, *Roscher*, *EAA* etc.;
- per introdurre i curatori di volumi miscellanei o di atti di convegni va utilizzata la forma appropriata al paese di pubblicazione del volume ('a cura di ...', 'éd. par ...', 'ed. by ...', 'hrsg. v. ...', 'ed. por ...').
- nel caso di opera in piu volumi, indicare il volume in cifra romana, dopo l'indicazione dei curatori.

ABBREVIAZIONI DI USO FREQUENTE

- a.C. d.C. (= ‘avanti Cristo’, ‘dopo Cristo’)
- ca. (= ‘circa’)
- ... (spazio prima e dopo)
- etc. (= ‘eccetera’; in tondo)
- *ibid.* (in corsivo)
- n.s. (= ‘nuova serie’; in tondo)
- trad. (= ‘traduzione’)
- *s.v.* (= ‘sotto la voce’)
- cf. (= ‘confronta’)
- vd. (= ‘vedi’)
- s. ss. (= ‘seguinte’, ‘seguinti’)
- vol. voll. (= ‘volume’, ‘volumi’)
- n. (= nota)
- nr. (= numero)
- a cura di (sempre per esteso, non: «a c. di»).

La revisione delle prime bozze sarà a cura dell’Autore (possibilmente su file in pdf con modalità commento), mentre la seconda revisione sarà a cura della Redazione.

I contributi corretti (nella sola forma di refusi) devono essere riconsegnati entro 5gg dal ricevimento alla Redazione che provvederà poi ad inviarli alla Casa Editrice. Ogni ulteriore correzione straordinaria sarà addebitata all’Autore.

Gli autori riceveranno un estratto gratuito via mail sotto forma di file in formato pdf.

I dattiloscritti, anche se non pubblicati, non saranno riconsegnati.

Articoli e note inviati ad «Atene e Roma» sono sottoposti in forma anonima a peer-review.

ASSOCIAZIONE ITALIANA DI CULTURA CLASSICA

Cariche sociali elette per il triennio 2019-2021

Presidente: Mario Capasso
Vicepresidente: Renato Uglione

Segretaria Generale: Maria Carmen Matarazzo
Vicesegretaria: Natascia Pellé

Tesoriera: Natascia Pellé

Consiglio Direttivo: Luciano Canfora, Mario Capasso, Salvatore Cerasuolo, Maria Carmen Matarazzo, Natascia Pellé, Francesca Poretti, Angelo Russi, Giovanni Salanitro, Matteo Taufer, Renzo Tosi, Renato Uglione.

ALLE DELEGAZIONI E AI SOCI DELL'AICC

Il Consiglio Direttivo ha ritenuto di fissare per il 2019 le seguenti quote sociali:

Quote dovute dai Soci: Sostenitori euro 40,00; Ordinari euro 25,00; Studenti euro 15,00

Quote dovute dalle Delegazioni alla Tesoreria Nazionale: Sostenitori euro 25,00; Ordinari euro 20,00; Studenti euro 13,00.

La qualifica di Socio AICC si consegue UNICAMENTE mediante invio dei nominativi e delle quote da parte dei Responsabili delle varie Delegazioni, con bonifico bancario sul c/c n. 1000/104368 acceso presso Banca Intesa Sanpaolo, IBAN IT06Z0306909606100000104368, intestato nel modo seguente: *Associazione Italiana di Cultura Classica «Atene e Roma»*. Gli elenchi dei Soci, corredati di relativi indirizzi postali e di copia del bonifico attestante l'avvenuto versamento, vanno inviati alla Tesoriera Prof.ssa Natascia Pellé (via Nizza, 13, 73020 Castrì di Lecce, LE), alla Segretaria Prof. Maria Carmen Matarazzo (Viale Europa, 103, 80053, Castellammare di Stabia, NA) e al Presidente Prof. Mario Capasso (Centro di Studi Papirologici, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento, Studium 2000, Edificio 5, Via di Valesio, 73100 Lecce). È possibile inviare tale documentazione anche via e-mail ai tre seguenti indirizzi: natascia.pelle@unisalento.it, tarmar2003@gmail.com, mario.capasso@unisalento.it.

Sarà cura del Presidente, dopo opportuno riscontro, inviare gli elenchi all'Editore Pensa MultiMedia. Il Consiglio Direttivo ha stabilito che gli elenchi dei Soci e le relative quote devono pervenire entro e non oltre il 31/05/2019; eventuali deroghe in proposito, opportunamente motivate, dovranno essere richieste direttamente al Presidente: mario.capasso@unisalento.it.

Si consiglia ai Responsabili delle Delegazioni di verificare attentamente l'esattezza degli indirizzi dei Soci da essi inviati alla Tesoriera, alla Segretaria Generale e al Presidente, al fine di evitare disguidi.

Le informazioni sulle attività svolte dalle Delegazioni e le pubblicazioni, di cui si chiede la recensione o la segnalazione su Atene e Roma, dovranno pervenire al Direttore Prof. Salvatore Cerasuolo (Via Atri, 23, 80138 Napoli; cerasuol@unina.it), preferibilmente via e-mail. Le notizie relative alle attività programmate ed ancora da svolgere possono essere inviate, per la loro pubblicazione sul sito web nazionale (www.aicc-nazionale.com), via e-mail al Presidente Capasso (mario.capasso@unisalento.it).

Il Presidente della Delegazione locale dovrà comunicare via e-mail alla Segretaria Generale Matarazzo (tarmar2003@gmail.com) e al Presidente la denominazione ufficiale della Delegazione, indirizzo postale, e-mail, numero di telefono e di fax, numero di cellulare relativi ai Soci che nella propria Delegazione ricoprono cariche direttive (Presidente, Tesoriere etc.). Il Presidente della Delegazione locale, inoltre, avrà cura di comunicare via e-mail sia alla Segretaria Generale sia al Presidente Nazionale ogni eventuale modifica relativa ai dati dei suddetti Soci.

I Responsabili di Delegazione che desiderino comunicare con il Presidente possono farlo telefonicamente ai numeri 0832/294901, 328/2776897; tramite posta elettronica all'indirizzo mario.capasso@unisalento.it; tramite posta all'indirizzo Mario Capasso, Centro di Studi Papirologici, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento, Studium 2000, Edificio 5, Via di Valesio, 73100 Lecce.

È opportuno che ogni Delegazione richieda al presidente la Tessera d'iscrizione da destinare a ciascun Socio ed utilizzi il logo dell'Associazione nel materiale pubblicitario delle proprie iniziative.

Il logo può essere richiesto al Presidente.

ATENE E ROMA

Rassegna dell'Associazione Italiana di Cultura Classica

Direttore responsabile: Salvatore Cerasuolo

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO PER L'ANNO 2019

La rivista viene distribuita gratuitamente ai Soci dell'AICC
Per le modalità d'iscrizione all'Associazione
si rinvia all'apposita pagina contenuta nel volume

Per Enti, Biblioteche, Librerie: Italia € 40,00 - estero € 60,00

Versamenti sul c.c. IT85X 03111 16000 0000 0000 4029 - BIC BLOPIT22

La rivista «Atene e Roma» è inclusa nelle liste elaborate dalle principali agenzie mondiali di ranking:
Arts and Humanities Citation Index dell'ISI

Scopus

ERIH European Reference Index for the Humanities

MIAR, Matriz de Información para el Análisis de Revistas (categoria «Estudios clásicos»
con l'indice di diffusione 11,0.

Inoltre è presente nei seguenti databases:

Dialnet | Tables of Contents of Journals of Internet to Classicists (TOCS-In) | Interclassica

Pensa MultiMedia Editore s.r.l.

Via A.M. Caprioli, 8 • 73100 Lecce

È possibile abbonarsi alla Rivista, acquistare i fascicoli arretrati o singoli articoli,
sul sito www.pensamultimedia.it

Nella stessa sede è riportato il codice DOI associato a ciascun contributo.

Prezzo del presente fascicolo € 20,00

ISBN 978-88-6760-719-8

