

Enrico Tatasciore, *Moderne parole antiche. Cardarelli, Ungaretti, Quasimodo, Saba e classici*, Novate Milanese, Prospero Editore, 2020 (collana Le Orbite), pp. XXIII, 549.

Il volume è articolato in quattro studi dedicati a opere, composte tra gli anni Venti e Quaranta, da Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo e Umberto Saba. Accomunati dall'ispirazione originata dai classici latini e greci, i quattro poeti risentirono anche dall'influsso di autori – Annibal Caro, Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi – che avevano veicolato il classico verso le generazioni che li seguirono.

*Prova su Cardarelli: Ajace (quasi un'introduzione)* si muove dal ritorno all'ordine successivo alla Grande guerra, che vide protagonista «La Ronda», uscita con il suo primo numero nell'aprile del 1919. Vincenzo Cardarelli fu l'autore del *Prologo* che presentava il periodico, dove dichiarò – oltre alla secessione dell'artista dal proprio tempo, dal genere romanzesco, dall'estremismo futurista – un programmatico ritorno ai classici, unito alla ricerca di perfezione formale e al distacco da un'Italia considerata provinciale nelle arti, ma da cui si voleva partire nell'ambito di un'Europa delle nazioni. Si trattava di una scelta di equilibrio, non limitata alle sole questioni stilistiche, generata da una nuova consapevolezza: la tradizione classica nazionale non doveva essere accolta supinamente, ma esigeva un lavoro di ricerca e di scavo ed essere immersa nella temperie di una tensione rivolta al mondo contemporaneo e all'ambiente europeo.

Fu a quasi un quindicennio di distanza dal *Prologo*, il 5 aprile 1933, che Cardarelli licenziò la poesia *Ajace*, ispirata all'eroe impazzito e morto suicida che ispirò Omero, Sofocle e Ovidio. Ciò che suscita meraviglia è che Cardarelli in questa sua opera non fece cenno alla follia del Telamonio, elemento che è stato spiegato con la cultura da autodidatta del poeta di Tarquinia. Tatasciore assolve in parte Cardarelli

dall'accusa di scarsa erudizione, osservando che negli ultimi secoli la fruizione diretta dei classici è andata scemando dopo la "frattura romantica" e che i letterati successivi a essa si sono avvicinati al classico tramite autori moderni e traduzioni. Così non si può escludere che il poeta di Tarquinia, prima del suo *Ajace*, abbia letto passi antologizzati della traduzione montiana dell'*Iliade*, che lesse interamente (e per cui espresse parole di apprezzamento) solo nel 1945. Carducci stesso, che si ergeva cantore dell'antico, non era molto perito nel greco e forse nelle sue orecchie dell'*Eneide* risuonavano più i versi della traduzione di Annibal Caro che quelli di Virgilio. A sostegno di questa libera fruizione dei classici è portato l'esempio del ben più ferrato – linguisticamente e filologicamente – Pascoli che, per tradurre dei passi virgiliani, non esitò a recuperare vocaboli dal suono aspro proprio dai versi di Caro.

L'ispirazione per *Ajace* e la scelta dell'eroe greco per comporre un apologo da dedicare al Milite Ignoto fu comunicata per lettera a Emilio Cecchi, il 22 ottobre 1921: le spoglie giunsero al Vittoriano pochi giorni dopo, il 4 novembre, a coronamento di una grande celebrazione nazionale, ma anche al termine di discussioni e di polemiche, alcune rivolte al giusto riconoscimento del valore del fante, che dopo Caporetto era stato oggetto di calunnie e offese. La poesia uscì più di un decennio dopo, a polemiche chiuse, nel 1933, quando del Milite Ignoto e dell'Altare della Patria se n'era impossessato il fascismo, cui, peraltro, andava il consenso del poeta.

Tuttavia l'interesse di Cardarelli per Aiace ha delle oggettive marche di originalità. Certamente volle sovrapporre la figura dell'eroe antico a quella dell'eroe moderno, perché accomunati dal riconoscimento tardivo e postumo dei loro meriti: da questo si riconosce la ragione per cui nell'*Ajace* non entra in alcun modo il suicidio, estraneo al combattente moderno. Inoltre l'attenzione originaria del poeta per la figura di Aiace si può attribuire ad una certa inclinazione verso sentimenti di isolamento ed emarginazione che gli furono proprii, e che questi sentimenti – riconosciuti i loro segni nella vicenda dell'eroe omerico – li abbia poi applicati alla realtà di una nazione ferita e tesa all'elaborazione di un lutto collettivo e di un costrutto identitario.

In *Ajace* si rileva anche una violazione sostanziale dei codici classici: l'eroe è definito «fante antico», mentre nell'*Iliade* il fante è un combattente anonimo, confuso nella massa, affatto distaccato dagli eroi. In questo caso l'atteggiamento di Cardarelli deriva dalla presa di coscienza delle avanguardie – che non sentirono più il dovere della stretta osservanza filologica e rivendicarono l'autonomia del poeta – che vedevano la tradizione come una conversione di codici e l'autore inserito entro i limiti dei codici espressivi del proprio tempo, in quello che era un processo di attualizzazione.

Peraltro la scelta della figura di Aiace rappresenta un caso singolare di uso della tradizione epica – trattandosi di un eroe non solo greco, ma anche perdente di fronte al mondo – in un'epoca in cui l'antichità romana era stata piegata alle necessità della politica fascista, che aveva eletto proprio eroe Enea, “fondatore” di Roma e dell'impero. Una scelta che scaturì dal sentimento di isolamento e dal desiderio di riconoscimento da parte del mondo, da cui derivarono l'identificazione con l'eroe dell'io lirico del poeta, la cui madre abbandonò la famiglia quando era bambino e che conobbe a 42 anni.

Nell'*Ajace* entrò anche l'influsso dei classici moderni – il Foscolo dei *Sepolcri* e dei sonetti e quel linguaggio neoclassico ampiamente diffuso nella poesia e nelle traduzioni – ma, nel complesso, il poeta di Corneto, vide l'antico come un serbatoio da cui selezionare pochi elementi e lo sentì soprattutto come esperienza interiore che aveva origine nell'infanzia e che è fatta risalire a un senso profondo di affinità con la civiltà etrusca ed il suo sentimento della morte.

*La ricerca di Enea / La Terra Promessa di Ungaretti*, è un lungo studio che prende avvio dai primordi dell'ispirazione, ovvero da quando la “terra promessa” nacque, nel 1916, sotto forma di una riflessione privata – simile ad uno stato erratico del pensiero o un sogno ad occhi aperti – secondo quanto si legge in una lettera di Ungaretti a Giovanni Papini. Nei decenni successivi si materializzò nell'espressione di un duplice rinvio culturale, all'*Antico Testamento* e all'Italia di Enea – che Ungaretti vedeva come un archetipo della modernità – con un richiamo non estraneo al sentimento di altri, che intravedevano in Virgilio una

sensibilità cristiana. Parallelamente in quegli stessi decenni il padre di Enea, Virgilio, assunse un importante valore identitario che raggiunse il suo apice in quella fase del fascismo ritenuta 'più matura' dal punto di vista culturale.

Malgrado l'*Eneide* abbia rappresentato per *La Terra Promessa* «un punto di riferimento costante e una presenza attiva», Ungaretti non usò esclusivamente il testo in latino e utilizzò ampiamente – pur senza mai dichiararlo – la traduzione di Annibal Caro, fatto quasi completamente trascurato nei pur numerosi studi sulla raccolta ungarettiana. Si tratta di una traduzione che è anche l'esito di un pregevole lavoro di selezione e riuso – con evidenti debiti verso Dante, Petrarca, Ariosto – ed è il risultato di una mediazione poetica analoga a quella operata dallo stesso Ungaretti ne *La Terra promessa*. Qui la tradizione riemerge dal lavoro di scavo sui 19 *Cori di Didone*, che ha portato all'identificazione di fonti provenienti da Dante, Petrarca, Tasso, Leopardi: dei modelli si rileva l'impronta dei sentimenti della solitudine e del senso di disfacimento delle civiltà, oltre ad una particolare sintonia con i temi – particolarmente cari al poeta di Recanati – della scomparsa della giovinezza e della caducità dell'esistenza. Proprio nei *Cori* si esprimono i sentimenti di Didone, il delirio della passione e, soprattutto, la consapevolezza della fine della giovinezza. Ungaretti affermò che *La Terra promessa* è un melodramma, ed i *Cori* sono quasi una rappresentazione scenica nella memoria di Enea, ormai giunto in Italia, spinto da quello che Didone chiama «il folle orgoglio»: un orgoglio incomprensibile per una donna, il cui amore (divenuto a sua volta *folle* nel succedersi delle redazioni) non può estinguersi repentinamente, neppure davanti all'inseguimento di una meta ideale.

Dunque Didone segue la natura, ossia l'amore, mentre Enea – giovane, bello, non autocentrato, determinato nella ricerca della terra promessa – lascia Cartagine non di sua volontà, ma spinto dal destino. E per Ungaretti l'eroe porta il fardello della propria missione, fatto di un passato con una città distrutta e di un futuro con presagi di morte, ma anche del destino di una stirpe che non condividerà la sorte dei singoli,

destinati a scomparire, e sopravviverà nella Storia. Inoltre, benché Ungaretti sia stato alquanto reticente a dichiararlo esplicitamente, nei *Cori* – riguardo ai quali si è spesso discusso di chi sia la voce ed a chi stia parlando – svolse un lavoro di sviluppo e rielaborazione del testo virgiliano, aggiungendo alla voce della regina, anche i Tiri e le loro parole.

Se ne *La Terra promessa* il classicismo di Ungaretti giunse a tradurre con il linguaggio dei classici sentimenti esistenziali e creò un peculiare “novecentesco barocco”, è stato anche osservato che esiste una “modernità virgiliana”, dovuta al progredire di sintonie e idealizzazioni di autori successivi, a cominciare da Dante (che consolidò nel pubblico l’autorità e l’affetto) e poi da Tasso, Leopardi, Pascoli e D’Annunzio, con una progressione di “eterodosse rivisitazioni”.

All’interno della raccolta ungarettiana ha un peso particolare – sproporzionato rispetto a quello che gli diede Virgilio – Palinuro, personaggio che viene ricostruito e reso strutturalmente complesso. Oltre alla risoluzione dell’incongruenza virgiliana della doppia morte del timoniere, nella sestina del *Recitativo di Palinuro* c’è un allontanamento sia dal testo latino sia dalla traduzione di Caro. Il timoniere viene dotato di una “disperata fedeltà” – qualità che è per Ungaretti lo *Streben*, lo sforzo per l’arte – e la sua figura si intreccia con la vita del poeta, che vuole riconoscere il proprio percorso “mediterraneo” di individuo, tra Africa e Italia, tra Didone e Palinuro, nel solco di un cammino mitico e storico. Non è l’unica apparizione del compagno di Enea negli scritti ungarettiani: nel 1932 era uscita *La pesca miracolosa*, una prosa che narra il ritrovamento nel mare di Salerno di una pregevole testa bronzea d’Apollo, in quei luoghi che, come rimarcava Ungaretti, furono visitati da Virgilio, poeta soprattutto visuale, che dotò i paesaggi del Cilento – e soprattutto il Capo che porta il nome del timoniere di Enea – di un’aura simbolica.

Gli anni Trenta videro, parallelamente alla scrittura de *La Terra promessa*, il susseguirsi dei bimillenari di Virgilio, di Augusto e di Orazio: i primi due ebbero un peso notevole nell’ambito della costruzione ideologica, identitaria e propagandistica del regime fascista, dove Enea, eroe del mito della fondazione, fu accostato a Mussolini, uomo della

provvidenza e rifondatore dell'impero. L'operazione culturale del fascismo aveva fatto sì che Virgilio – non solo quello epico, ma anche quello delle *Georgiche*, funzionale alla Battaglia del grano – trascinasse da un ristretto bacino culturale nella società italiana, divenendo una componente fondamentale nella costruzione di una comune origine latina del popolo italiano. A Ungaretti va riconosciuto che l'interesse per Virgilio fu precedente a questa temeraria, cui tuttavia aderì, celebrando, in una commemorazione dannunziana, la conquista dell'Etiopia come fondazione di un impero risorto dopo secoli e che il poeta di Andes aveva preconizzato.

Malgrado l'impegno degli anni Trenta *La Terra Promessa* fu licenziata appena nel 1950 e si potrebbe dire che diversi eventi infausti concorsero a impedire che Enea potesse raggiungere la terra del mito e del destino. Infatti, proprio durante le fasi conclusive della sua gestazione, nel 1947, uscì *Il dolore*, con poesie che vanno dal 1937 al 1946: in questo arco di tempo Ungaretti aveva affrontato i lutti privati per la morte del figlio e del fratello ed il grande lutto collettivo della guerra mondiale, e da questi eventi la necessità di esprimere sentimenti forti era prevalsa su di un'ispirazione certamente sincera, ma meno vicina alla sfera degli affetti.

*Eternità dei mortali. I Lirici greci di Quasimodo* esamina quella che probabilmente fu l'opera di maggior successo del poeta di Modica, come testimonia il fatto che, fin dal suo apparire nel 1940 – quando l'autore era già un affermato poeta ermetico – questa traduzione suscitò un interesse e un dibattito durati fino oggi, sia presso il pubblico sia presso la critica. Alla prima edizione ne seguirono altre (1944, 1951, 1958), caratterizzate da un percorso variantistico – che riportò l'ultima edizione vicinissima a quella del 1940 – e dal parallelo percorso critico di Luciano Anceschi, che scrisse un saggio introduttivo nel 1940, una nuova introduzione nel 1951 ed una nota retrospettiva nel 1978.

Va sottolineato che una componente importante del fascino ascritto ai lirici greci risiede nella frammentarietà di numerosi testi – talora sopravvissuti sotto forma di un verso o meno – peculiarità che non li rende sempre perspicui: come si vedrà più avanti, questi due elementi hanno

fatto sì che *Lirici greci*, più che una traduzione, sia uno dei migliori prodotti di Quasimodo poeta e nel contempo una delle realizzazioni più accessibili al pubblico della poesia ermetica. Questa caratterizzazione si deve soprattutto ad Anceschi, che ideò il volume, svolgendo quasi un ruolo da coautore e concependolo non come una “normale” traduzione, ma come arte.

Riguardo al lavoro sui testi va rammentato che il poeta di Modica aveva una conoscenza del greco classico da autodidatta, fatto che suscitò critiche, ma anche omaggi verso le traduzioni, da parte dei filologi di professione. Per il lavoro di traduzione Quasimodo si appoggiò ad *Aglaia*, l'antologia della letteratura greca licenziata da Bruno Lavagnini, che gli fornì gli strumenti “filologici” per lavorare sui lirici, ma anche l'illusione di saper operare con metodo scientifico. Si trattò, appunto, di un'illusione, perché le note poste dal poeta a conclusione dei *Lirici*, risentono di una certa debolezza culturale e suscitarono i commenti pungenti di Gennaro Perotta.

D'altro canto all'uscita di *Lirici greci*, la perizia poetica di Quasimodo era ormai consolidata, avendo già licenziato quattro volumi di liriche, e fisionomie stilistiche e lessicali proprie di questa produzione rifluirono nel suo lavoro traduttivo. Inoltre, guidato da una poetica coerente, elaborò una selezione degli autori e dei testi: escluse Pindaro, Bacchilide, Solone, ma anche di Saffo (cui il poeta attribuiva una sua personale primazia) ed Alceo mancano, rispettivamente, i lavori più vicini alla mitologia e una parte dei canti conviviali.

Ma, come si è accennato in precedenza, è la frammentarietà presente nei lirici che ha generato l'aspetto più significativo di molte traduzioni e che consiste nelle interpolazioni che Quasimodo svolse sui testi, operando un lavoro arbitrario di ricostruzione. Più segnatamente si trattò di un'operazione di assemblaggio dei frammenti – anche quando dotati di metro diverso, quindi certamente estranei tra di loro – e riguardarono soprattutto lacerti minimi e di per sé poco significativi. In questo modo il poeta creò da materiale sparso delle liriche fornite di significati più ampi, complessi e, nel risultato finale, quasi estranei ai testi di partenza. Un caso emblematico di questa pratica traduttiva si trova in *Tramontata*

è *la luna*, dove cinque frammenti di Saffo sono riuniti in un testo unico (strutturalmente e semanticamente “credibile” per il lettore che legge in italiano), combinati insieme tramite l’uso di zeppe e, addirittura, con un *ma* assente nei testi di partenza, però funzionale alla costruzione di un prodotto presentato come una traduzione. Va, tuttavia, rammentato che queste scelte sono coerenti con la poetica traduttiva quasimodiana, che non riteneva il tradurre una riformulazione strettamente vincolata alla realtà storica dei testi, bensì la ricostruzione di una “situazione di canto”, in cui le caratteristiche qualitative dei frammenti fanno sì che essi si attraggano e riuniscano tra loro: un atteggiamento che forse è un portato del simbolismo, che credeva nella capacità di rivelazione della parola.

Sullo sfondo dei *Lirici greci* appare anche la tradizione del classico moderno – soprattutto per quell’attenzione verso la giovinezza che proviene da Leopardi e da *Le Grazie* – ma nel complesso lo stimolo della tradizione per l’elaborazione dei *Lirici* fu forte, sia per Quasimodo sia per Anceschi, attratti, rispettivamente, da un mito edenico legato alla libertà e purezza delle origini, e da un mito umanistico risalente a Petrarca e rinnovatosi nei secoli.

Malgrado i variegati aspetti di letterarietà *Lirici greci* non si può considerare un’opera di evasione e staccata dalla realtà: va, infatti, necessariamente considerato il rapporto che l’opera ebbe con la propria contemporaneità e con la Storia, una necessità stringente, considerando l’uso strumentale dell’antichità e dei miti nel consolidamento identitario della dittatura fascista. E la traduzione del poeta di Modica fu del tutto immune alla temperie creata dal regime: l’alacre lavoro propagandistico che si espresse nei bimillenni virgiliano ed augusteo non prese in considerazione la classicità greca e la poesia dei lirici, e la sensibilità poetica quasimodiana, quando si rivolse a Virgilio, si espresse ne *Il fiore delle Georgiche*, in linea con una ricerca volta a individuare ed a esprimere sentimenti universali e condivisi dall’antichità all’epoca moderna.

In *Mitologemi, psicogemi / Mediterranee di Saba* è discussa una delle ultime raccolte del poeta triestino, licenziata a Roma nel dicembre



1946, dopo l'edizione del 1945 del *Canzoniere*, alcuni mesi dopo *Scorciatoie e raccontini* e l'anno prima di *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in un periodo di impegno caratterizzato dalla lontananza da Trieste, dall'intensità del lavoro e da uno slancio innovativo nella produzione. In quest'ultimo senso è particolarmente significativa la presenza del classico e l'uso, raro fino a quel momento, del simbolo. In *Mediterranee* Saba – attraverso figure come Ganimede, Narciso, Entello, Ulisse – usò classicità e simbolo funzionalmente alla ricostruzione ideale e culturale del dopoguerra, persuaso che il classico fosse il “patrimonio di una comunità estesa”. Per Saba, come era stato per Nietzsche e Freud, il mito esprimeva simbolicamente quelle verità profonde ricercate da lui per tutta la vita e pertanto volle rivolgersi a esso per riportare in superficie la verità presente nel profondo della sua interiorità. Nella particolare circostanza l'interiorità vivificava il mito e vi si intrecciava nella complessa relazione che il poeta triestino ebbe con il giovane Federico Almansi – figlio del libraio antiquario Emanuele, a lungo in rapporti di lavoro con Saba – conosciuto a Padova tra le due guerre. E quasi inevitabilmente l'introduzione sabiana creò, in *Mediterranee*, un piano psicanalitico e uno letterario, con un recupero dell'antico fortemente strutturato e attuato proprio tramite i suoi maestri di pensiero Nietzsche e Freud.

Così a Milano, nell'inverno 1945-46, ripresero vita le “favole antiche” di Ganimede e di Narciso – cui non furono estranee suggestioni iconografiche provenienti, rispettivamente, da Rembrandt e da Caravaggio, oltre che dall'arte classica – con la prima palesemente strumentale alla verbalizzazione dell'amore omosessuale dell'anziano poeta per Federico. Diversa è la valenza della poesia *Narciso al fonte*, composta pochi giorni dopo *Il ratto di Ganimede*, che denuncia una forte dipendenza da Ovidio e dietro alla lettura del testo latino lascia intravedere l'ausilio di Federico – Saba in quei mesi alloggiava in casa Almansi – che stava preparando l'esame di maturità. Nel medesimo periodo si rileva anche una certa contiguità nelle produzioni poetiche di Umberto e Federico, giusta la presenza della figura di Ulisse nelle liriche di entrambi, malgrado si stesse sviluppando il distacco del giovane da Saba.

Il rapporto maestro-allievo degli anni padovani non era sopravvissuto agli anni che avevano visto Federico maturare nella clandestinità e nella guerra partigiana: ormai ventunenne rifiutava quel passato, evidentemente desideroso di una propria indipendenza intellettuale. Di fronte a questa evoluzione del rapporto Saba ne uscì risentito: più volte, nella corrispondenza del momento, lo definì narcisista, benché proprio allora avviasse il processo di mitizzazione di Federico. Qualche anno dopo lo definì, per la sua bellezza, «angelo in forma umana» e portatore di conforto al vecchio poeta, ma nel volgere di pochi anni quel mito personale si sarebbe scontrato con il destino tragico del giovane Almansi, a cui sarebbe stata diagnosticata la schizofrenia nel 1949. Le riflessioni di Saba sul narcisismo lo portarono a considerarlo proprio dei poeti e ritenne che un percorso psicanalitico avrebbe potuto ridurlo nei soggetti portatori; del narcisismo trattarono sia Freud sia Edoardo Weiss e quest'ultimo tracciò il collegamento fra arte, narcisismo e educazione, con una particolare attenzione rivolta all'educazione, intesa come rapporto tra allievo e maestro. Per il poeta triestino una suggestione riguardante tale legame sarebbe potuta provenire da *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, un saggio psico-biografico licenziato da Sigmund Freud nel 1910 e noto a Saba, dove il padre della psicanalisi rimarca – tra le altre cose – il fatto che Leonardo accogliesse presso di sé fanciulli e adolescenti di grande bellezza, scelti per la loro avvenenza e non per il loro talento artistico, cui riservava cure e attenzioni quasi parentali.

Un'altra coppia di liriche, utili a ricostruire lo stato d'animo di Saba nel dopoguerra, è collocata ai due estremi di *Mediterranee*, dove appaiono il virgiliano Entello e Ulisse. Nei due personaggi l'io poetico si identifica con sentimenti contraddittori: nella poesia dedicata al vecchio pugile ci sono le tracce della rinuncia e della sconfitta esistenziale, in quella dell'eroe (dove si intravede Foscolo) la volontà di raccogliere ancora la sfida della vita e dell'amore.

Nel loro complesso i saggi del volume di Ernesto Tatasciore mostrano una notevole vastità di letture e offrono molti scorci interessanti, insieme a pagine di pregevole analisi testuale, che forse avrebbero me-

ritato studi dedicati. D'altro canto sono contraddistinti da frequenti ritorni su temi già trattati e con un procedere che spesso asseconda l'andamento delle riflessioni dell'autore e non un piano di esposizione sistematico: ne deriva che sovente sia difficile distinguere gli aspetti innovativi dei contributi da quelli della critica precedente. Risentono maggiormente di queste peculiarità i capitoli dedicati a *Lirici greci* ed a *La Terra Promessa*: riguardo a quest'ultimo – il contributo maggiore del volume, esteso per oltre 220 pagine molto dense e a tratti magmatiche – l'autore stesso dichiara di avere «la sensazione di non essere riuscito a padroneggiarlo [p. XX]». In effetti l'ampiezza degli argomenti e la ricchezza degli studi pregressi che vengono riportati forse avrebbero meritato un volume a sé e un apparato di note che accogliesse le numerose tematiche secondarie dibattute estesamente a testo.

*Andrea Del Ben*  
*Università degli Studi di Udine*  
*Dipartimento di lingue e letterature,*  
*comunicazione, formazione e società*  
*andrea.delben@uniud.it*