



Università  
Ca'Foscari  
Venezia



**Scuola Dottorale di Ateneo  
Graduate School**

**Dottorato di ricerca  
in Italianistica  
XXIX ciclo**

**anno di discussione 2017**

**«L'epos impossibile».  
Percorsi nella ricezione dell'*Eneide*  
nel Novecento**

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-FIL-LET/11**

Tesi di dottorato di Laura Vallortigara, matricola 956075

*Coordinatore del Dottorato*

prof. Tiziano Zanato

*Supervisori del dottorando*

prof.ssa Silvana Tamiozzo

prof. Niccolò Scaffai



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

FACULTÉ DES LETTRES

SECTION DE ITALIEN

**«L'epos impossible».**  
**Percorsi nella ricezione dell'*Eneide* nel Novecento**

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres  
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de  
Docteur ès lettres

par

Laura Vallortigara

Directeur de thèse

Niccolò Scaffai

Co-directeur de thèse

Silvana Tamiozzo

## Indice

**Introduzione**..... p. 6

### Cap. I

#### **Ripensare l'Europa.**

#### **Virgilio tra difesa della tradizione e tramonto dell'Occidente nel dibattito culturale dell'*entre-deux-guerres***

- 1.1 Sulla terrazza di Elsinore: gli intellettuali europei testimoni della crisi..... p. 12
- 1.2 «The classic of all Europe»: Virgilio custode della tradizione.....p. 19
- 1.3 «Una pesante croce da portare»: Eliot, Haecker e l'interpretazione proto-cristiana di Virgilio .....p. 24
- 1.4 Curtius, Virgilio e l'idea di Europa.....p. 31
- 1.5 Cercare l'opera, fuggire l'opera: *La morte di Virgilio* di Hermann Broch .....p. 39

### Cap. II

#### **«La più nazionale delle leggende».**

#### **Rileggere l'*Eneide* nel ventennio fascista**

- 2.1 Romanità fascista: una nuova mitologia per la nazione .....p. 48
- 2.2 «L'antico, l'eterno, il nuovo vate»: il Bimillenario virgiliano (1930) .....p. 54
- 2.3 Virgilio cantore dell'Impero (e due voci dissidenti) .....p. 66
- 2.4 Etica ed estetica dell'«uomo nuovo»: Enea eroe di regime .....p. 78

### Cap. III

#### **Per un'epica dei vinti: letture postbelliche dell'*Eneide***

- 3.1 L'«ammotorato viandante»: il mito di Enea nella poesia di Giorgio Caproni
  - 3.1.1 Con «la guerra penetrata nell'ossa»: Storia e poesia ..... p. 91
  - 3.1.2 *Incontrare* Enea in Piazza Bandiera .....p. 100

3.2 «Inventando da capo a fondo il tempo»: l'Enea di Ungaretti, tra Itaca e Terra Promessa	
3.2.1 Dal <i>Porto Sepolto</i> al <i>Sentimento del tempo</i> : poetica della parola, poetica della memoria .....	p. 114
3.2.2 «Ciò che è stato, è stato per sempre». Verso lo spazio/tempo della <i>Terra Promessa</i> .....	p. 120
3.2.3 «Essendosi nel mio spirito venuta a definire l'avventura di Enea...»: dentro la <i>Terra Promessa</i> .....	p. 128
3.2.4 Il «piloto vinto d'un disperso emblema»: il <i>Recitativo di Palinuro</i> .....	p. 136
3.2.5 Indossando la maschera di Enea: gli <i>Ultimi cori per la Terra Promessa</i> ....	p. 140

## Cap. IV

«Do people still sing?».

### Traduzioni dell'*Eneide* nel Novecento

4.1 Classici e traduzione nel Novecento: presupposti teorici e prime considerazioni per un bilancio .....	p. 147
4.2 Gli anni Trenta: l'influenza della tradizione .....	p. 161
4.3 «Cercando una resa felice, perfetta»: l' <i>Eneide</i> di Giovanna Bemporad .....	p. 168
4.4 Pier Paolo Pasolini e il canto della «lotta» di un uomo .....	p. 179
4.5 «Un vivo incontro col massimo dei poeti»: un progetto editoriale di Andrea Zanzotto .....	p. 183
4.6 Gli anni Sessanta: tradurre in prosa, tradurre in poesia .....	p. 187

## Conclusioni

**Nuove domande per l'epica. Ritrovare Enea nella contemporaneità**

<b>Bibliografia generale</b> .....	p. 195
------------------------------------	--------

*Vivo equidem vitamque extrema per omnia duco.*

*Aen. III, v. 315*

Quando, all'alba del 9 settembre del 1943, Jack era saltato dalla tolda di un LST sulla riva di Pesto, presso Salerno, s'era visto sorgere davanti agli occhi, meravigliosa apparizione, nella rossa nube di polvere sollevata dai cingoli dei carri armati, dagli scoppi delle granate tedesche, dal tumulto degli uomini e delle macchine accorrenti dal mare, le colonne del tempio di Nettuno, sul labbro di una pianura folta di mirti e di cipressi [...]. Ah, quella era l'Italia, l'Italia di Virgilio, l'Italia di Enea! E aveva pianto di gioia, aveva pianto di religiosa commozione, buttandosi in ginocchio sulla riva sabbiosa, come Enea quando sbarcò dalla trireme troiana sul lido arenoso alla foce del Tevere, davanti ai monti del Lazio sparsi di castelli e di templi bianchi nel verde profondo delle antiche selve latine.

CURZIO MALAPARTE, *La pelle* (1949)

## Introduzione

A plain sailor man took a notion to study Latin and his teacher tried him with Vergil; after many lessons he asked him something about the hero. Said the sailor: «What hero?» «Why, Aeneas, the hero». Said the sailor: «Ach, a hero, him a hero? Begob, I thought he was a priest!»<sup>1</sup>

EZRA POUND, *The ABC of Reading*  
(1934)

Il celebre aneddoto, riportato da Pound nel suo *The ABC of Reading*<sup>2</sup> e attribuito a William Butler Yeats, offre la possibilità, seppure attraverso la via scorciata della *boutade*, di mettere a fuoco – sullo sfondo del quadro che con questo studio si è cercato di tratteggiare – il pregiudizio tardoromantico da cui lentamente prende il via la rivalutazione di Virgilio agli inizi del Novecento.

Contro il sarcasmo dei detrattori romantici<sup>3</sup>, soprattutto inglesi e tedeschi, che riducevano Virgilio ad imitatore tra gli imitatori di Omero, e a confutare l'accusa pregiudiziale, divenuta vero e proprio stereotipo interpretativo, di una scarsa originalità dell'autore dell'*Eneide*, sarebbe apparsa, nel 1903, l'opera fondamentale di Richard Heinze, *Virgils epische Technik*.<sup>4</sup> L'innovativo lavoro del filologo

---

<sup>1</sup> [Un marinaio si mise in testa di studiare latino e il suo insegnante lo mise alla prova con Virgilio. Dopo varie lezioni, gli chiese di dirgli qualcosa dell'eroe. Il marinaio disse: «Quale eroe?». «Come, Enea, l'eroe!». Rispose il marinaio: «Ah, un eroe? Quello, un eroe? Accidenti! Pensavo fosse un prete!». Traduzione mia].

<sup>2</sup> EZRA POUND, *The ABC of Reading*, London, Faber&Faber, 1991 [1934], p. 44.

<sup>3</sup> Andranno ricordati almeno i giudizi di S. T. Coleridge, che riconosceva a Virgilio buone capacità tecniche, ma nessun sentimento di poesia («if you take from Virgil his diction and metre, what do you leave him?»); SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Specimens of the Table Talk*, I, London, John Murray, 1835, p. 50) e di Victor Hugo, che definiva Virgilio «con tutta la sua poesia [...] la luna d'Omero» (*Préface a Cromwell*, 1827). L'attacco più duro al prestigio di Virgilio poeta classico è però contenuto in una celebre pagina di *À rebours* (1884) di Joris-Karl Huysmans, il cui protagonista, Des Esseintes, all'interno di una lunga requisitoria che coinvolge la maggior parte degli autori latini, con la sola eccezione (e non sarà un caso) del “decadente” Petronio, si scaglia contro «il dolce Virgilio», contro «i suoi pastori, lavati e infiocchettati» e «il suo Enea, indeciso e ondeggiante, che si muove come un'ombra cinese con gesti da marionetta dietro il trasparente malfermo e male oliato del poema» (JORIS-KARL HUYSMANS, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884, tr. it. *Controcorrente*, a c. di BRUNO NACCI, traduzione di IDA SASSI, Roma, Newton Compton, 2015, p. 60).

<sup>4</sup> RICHARD HEINZE, *Virgils epische Technik*, Leipzig, B. G. Teubner, 1903, tr. it. *La tecnica epica di Virgilio*, traduzione di MARIO MARTINA, Bologna, Il Mulino, 1996. Sull'importanza dell'opera nella storia della critica virgiliana e sul carattere rivoluzionario del metodo proposto da Heinze, si rimanda a ALESSANDRO PERUTELLI, *Genesi e significato della Virgils epische Technik di Richard Heinze*, «Maia», 25, 1973, pp. 292-316. «Si può ben immaginare – osserva Perutelli – come un lavoro dedicato a Virgilio e concepito in questi termini provocasse nel 1903 quasi un terremoto nel campo degli studi classici, sia per il metodo seguito, che non a tutti sembrava ortodossamente filologico, sia per l'esaltazione

tedesco, allievo di Otto Ribbeck all'Università di Lipsia e in seguito di Hermann Usener a Bonn, apriva la strada ad una solida riscoperta di Virgilio, sottoposto al vaglio di un nuovo indirizzo metodologico che ambiva, per la prima volta, a ricostruirne in maniera sistematica la peculiare tecnica epica, formulando sull'autore e sull'opera un giudizio complessivo che sapesse andare oltre la puntuale e meticolosa ricerca delle fonti che aveva fino ad allora contrassegnato (e condizionato, negli esiti) la critica virgiliana.<sup>5</sup>

L'evidente rapporto di Virgilio con Omero, sviluppato all'insegna dell'*imitatio*, non veniva negato, ma era ora riconsiderato, con maggior equilibrio di giudizio e di prospettiva, quale «matrice generativa»<sup>6</sup> *intenzionale* del progetto epico virgiliano, alla luce della quale (e dunque al di fuori della riduttiva dicotomia “derivazione/originalità” che emergeva dall'individuazione positivista delle fonti, rigidamente risolta, per gli interpreti di Virgilio, a tutto vantaggio del primo elemento di quella formula) era possibile apprezzare gli scarti oltre che i punti di contatto con il modello omerico, le innovazioni accanto alle fedeltà.

Con fortunata sincronia – se si osserva la storia della ricezione critica novecentesca di Virgilio sul lungo periodo – in quello stesso anno sarebbe apparso un secondo e altrettanto fondamentale contributo esegetico, l'esemplare commento al VI libro dell'*Eneide* approntato da Eduard Norden.<sup>7</sup>

Il nuovo secolo si avviava, dunque, nel segno di un rinnovato interesse filologico per Virgilio e per l'*Eneide*,<sup>8</sup> prodromo di un recupero che avrebbe in seguito assunto connotazioni soprattutto di

---

dell'originalità virgiliana: ben pochi erano stati in assoluto gli scritti che avevano affrontato la poesia epica di Virgilio in così molteplici aspetti». (*Ivi*, p. 309).

<sup>5</sup> Heinze ridimensionava l'apporto della *Quellenforschung* (ricerca delle fonti) trasformandola da *fine* dell'analisi a suo *strumento*, attraverso cui giungere all'approfondimento del messaggio poetico e ad una valutazione complessiva dell'opera: «la tecnica dell'uso delle fonti e dell'imitazione [...] sarebbe, se esercitata senza genio e sentimento, senza idee e gusto, nient'altro che un lavoro di seconda mano; il risultato un brutto mosaico di scarso valore, le cui particelle sono dappertutto in contrasto tra di loro, i cui colori non armonizzano mai, le cui linee rimangono indefinite e confuse e niente è espresso fuorché l'impotenza dell'autore. Che l'*Eneide* non è un'opera di tal bassa lega, lo hanno sentito moltissimi lettori e lo hanno testimoniato molte volte proprio alcuni, che hanno voce in capitolo in questioni di arte letteraria. Lo si può dimostrare, per quanto sia possibile dimostrare il valore di un'opera d'arte, soltanto mettendo in risalto i sentimenti propri del poeta, le sue idee e le sue tendenze artistiche; questo si è tentato nelle ricerche» (HEINZE, *La tecnica epica di Virgilio*, cit., p. 55; lo riporta opportunamente PERUTELLI, *Genesi e significato della Virgils epische Technik di Richard Heinze*, cit., p. 307).

<sup>6</sup> GIAN BIAGIO CONTE, *Il paradosso virgiliano: un'epica drammatica e sentimentale*, in VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di MARIO RAMOUS, introduzione di GIAN BIAGIO CONTE, commento di GIANLUIGI BALDO, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 9-55: 26. Conte chiarisce che «il rapporto con Omero è intrinseco al poema di Virgilio [...]: si trattava di scrivere un nuovo testo che fosse anche una riscrittura dei modelli, bisognava *appropriarsi* di un'autorità sovrana da esibire con orgoglio, come un vanto. [...] L'*Eneide* programmaticamente si pone come un “riempimento” del testo di Omero [...]. Enea, dalle rovine della sconfitta (come dire: dalla fine piena e compiuta dell'*Iliade*) muoverà verso un nuovo inizio» (*ivi*, pp. 26-27).

<sup>7</sup> EDUARD NORDEN, *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Leipzig, Teubner, 1903.

<sup>8</sup> Joseph Farrell parla, per il Novecento, di «Vergilian Century», inaugurato proprio dai due fondamentali lavori cui si è fatto riferimento; per un bilancio ragionato della sterminata bibliografia critica prodotta soprattutto a partire dagli anni

carattere politico-ideologico, delineando una vicenda presto snodata nei percorsi carsici e a volte contraddittori di una ricezione articolata e complessa.<sup>9</sup>

### a) Ambito di indagine e articolazione del lavoro

Quale Virgilio, dunque, nel Novecento? Andrà subito precisato che si tratta non di una, ma di molte immagini del poeta.<sup>10</sup> Sostenuto e rinforzato, nell'immediato primo dopoguerra, dal diffondersi di una radicata percezione di similarità con la crisi che aveva travolto Roma nel I sec. a.C. (*analogia romana*), il recupero di Virgilio appare particolarmente significativo negli anni difficili dell'*entre-deux-guerres* europeo, percorsi dal senso di una fine imminente che avrebbe travolto l'Europa e la sua cultura; in questo contesto, nel nome del poeta venivano a convergere, per forza aggregante del simbolo, le risposte di alcune delle voci più autorevoli del tempo (lo si vedrà nel cap. I di questo studio), che individuavano proprio in Virgilio un nodo ancora vitale dell'identità culturale dell'Europa con cui tentare una difficile ricostruzione. A questo recupero andrà affiancato quello proposto e realizzato, negli stessi anni, dal regime fascista in Italia, culminato nelle celebrazioni solennemente indette nel 1930 in occasione del Bimillenario della nascita del poeta (cap. II). Si tratta, anche in questo caso, di una ricezione evidentemente connotata in senso ideologico e politico e che andrà inserita all'interno di una più generale strumentalizzazione, da parte del fascismo, della romanità. C'è, infine, il Virgilio postbellico, che emerge in Italia da un necessario e per alcuni aspetti corrosivo ripensamento della precedente stagione: si tratterà allora di recuperare un rapporto non viziato con l'autore e con l'opera, riscoprendo, contro le distorsioni della retorica fascista, l'umanità

---

Cinquanta, si rimanda a FRANCO SERPA, *Il punto su Virgilio*, Roma-Bari, Laterza, 1993 e al già citato FARRELL, *The Virgilian Century*, «Vergilius», 47, 2001, pp. 11-28.

<sup>9</sup> Il quadro teorico all'interno del quale si iscrive questa ricerca è quello delineato dalle teorie della ricezione elaborate da Jauss nel 1967, secondo le quali la ricezione è una componente costitutiva e dinamica dell'esperienza estetica al cui significato concorrono, quali elementi cooperanti, autore, testo ed esperienza del lettore. Ciò significa che il modello proposto da Jauss, pur riconoscendo la storicità di un testo come condizione di partenza del processo ermeneutico, implica e richiede, perché si abbia una completa attribuzione di significato, la risposta apportata con la ricezione, vale a dire un rapporto dialogico tra passato e presente dell'opera; per Jauss, «l'opera classica acquista la sua pienezza di senso solo attraverso la sua incidenza storica». Nella sua introduzione all'opera di Jauss, Anna Mattei specifica che laddove manchi una «mediazione riflessa tra significato passato e attuale», come «nella ricostruzione storicamente fedele, che cerca solo il senso originario di un'opera, o nella libera attualizzazione, che utilizza il modello classico solo come fonte di materiali, è rotto il filo tra esperienza presente e passata e con ciò la possibilità di rigenerazione del classico» (ANNA MATTEI, *Introduzione* a HANS-ROBERT JAUSS, *Estetica della ricezione*, a c. di ANTONIO GIUGLIANO, Napoli, Guida, 1988, p. 45). Nel caso di Virgilio, tuttavia, mi sembra che «l'ineluttabilità di penetrazioni differenti, contrapposte», per usare le parole di Ettore Paratore, derivi *anche e naturalmente* dall'«innegabile problematicità» della poesia virgiliana, che si sottrae ad interpretazioni univoche, cui andrà aggiunta la particolare se non unica posizione che Virgilio ricopre nella storia della letteratura latina e più in generale della cultura occidentale. È un punto su cui sarà necessario tornare.

<sup>10</sup> «The image of Vergil, as a sensitive cultural sismograph, varies with the political and social tremors of each generation» (THEODORE ZIOLKOWSKI, *Vergil's Nachleben: From Monograph to Mélange*, «International Journal of the Classical Tradition», IV, 1, Summer 1997, pp. 92-99: 98).

di Enea «meno eroe che uomo» (Caproni; ma ad un Enea che rappresenti, senza eroismi, il viaggio della «vita d'un uomo» tornerà anche Ungaretti) o denunciando apertamente la compromissione della tradizione classica latina, come in Gadda, che intesserà con Virgilio un rapporto complesso (con frequenti emersioni nell'opera, dal *Giornale di guerra e prigionia* al *Pasticciaccio*) che merita un apposito percorso di indagine, da svolgersi in altra sede. Per altri autori, infine, la ricomposizione della frattura risulterà impossibile.<sup>11</sup>

Le pagine che seguiranno, dunque, non intendono tanto offrire un repertorio esaustivo delle occorrenze della fortuna di Virgilio epico o dei suoi personaggi nel Novecento, quanto delineare un percorso interpretativo che si snoda sul confine irregolare e spesso conteso tra letteratura e politica negli anni dell'*entre-deux-guerres* e le cui propaggini si estendono fino al secondo dopoguerra inoltrato; un periodo travagliato della storia europea ed italiana, nel quale Virgilio e in particolar modo l'*Eneide* tornano a porsi, forse per l'ultima volta, come «vertici di interlocuzione creativa o storico-spirituale»<sup>12</sup> per l'Europa.

## **b) La caratterizzazione di Enea**

Questo lavoro di ricerca ha preso il via dalla lettura di un saggio affascinante e particolarmente suggestivo. Inaugurando, nel 1966, l'anno accademico all'Università degli Studi di Trieste, con una prolusione intitolata *I moderni alla ricerca di Enea*, raccolta poi postuma in volume, Marino Barchiesi sottolineava come «la presenza, o il presentimento, di Enea» nella letteratura moderna fossero «assai più ampi di ogni aspettazione»,<sup>13</sup> dove Enea stava «ad un tempo per se stesso e per il Virgilio epico», sovrapposti in un duplice e tenace mito. In Virgilio e nella sua opera confluiva dunque, per il critico, «la ricerca di un simbolo capace di unificare le caotiche contraddizioni del mondo moderno».<sup>14</sup> Questa particolare facoltà derivava al poeta latino dal carattere policentrico del suo stile epico (sul policentrismo dell'*Eneide* e sulla conseguente moltiplicazione dei punti di vista ha scritto pagine tuttora insuperate Gian Biagio Conte)<sup>15</sup> e dalla peculiare caratterizzazione del suo

---

<sup>11</sup> Per Calvino, ad esempio, Virgilio rimane un «propagandista cesareo», che ha lavorato su un mito «costruito su misura, quello di Enea, militarista e bigotto, e ha scritto un poema che non ha mai entusiasmato nessuno» (ITALO CALVINO, *Omero antimilitarista*, in *Saggi 1945-1985*, a c. di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2118-2119. L'articolo apparve originariamente su «L'Unità» il 15 novembre 1946).

<sup>12</sup> LUCIANO FAVINI, *Virgilio: ieri, oggi, domani*, «Maia», 57, 2005, pp. 505-541: 505.

<sup>13</sup> MARINO BARCHIESI, *I moderni alla ricerca di Enea*, a c. di ALESSANDRO BARCHIESI, premessa di FRANCESCO DELLA CORTE, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 11-46: 17. Barchiesi attraversa il Novecento letterario, non soltanto europeo, rintracciando «mitologie virgiliane» nell'opera di Allen Tate, Hermann Broch, Heinz Piontek, Robert Graves, Robert Lowell, Pierre Klossowski – ma l'elenco è incompleto.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>15</sup> GIAN BIAGIO CONTE, *Saggio d'interpretazione dell'Eneide: ideologia e forma del contenuto*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 1, 1978, pp. 11-48; ID., *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002.

protagonista. La novità della figura di Enea va individuata nel suo essere il primo eroe epico portatore di storia. Enea veniva a trovarsi nel punto di intersezione, o di vera e propria interferenza, tra due irriducibili istanze: tra la propria vicenda individuale (con le sue specificità e le sue “ragioni”) e la necessità di rapportarsi ad un orizzonte più ampio, la contingenza storica che si è chiamati ad abitare e con la quale, *incerti quo fata ferant* (*Aen.* III, v. 7), ogni uomo deve misurarsi. Innovando profondamente i codici epici tradizionali, Virgilio aveva dato voce ad una figura radicalmente nuova: l'accettazione dolorosa della temporalità, nella duplice direzione del passato e del futuro, trasforma il *pius Aeneas* in una figura carica di antinomie insolubili e contraddittorie pulsioni. È a partire da questa complessità, molte volte irrisolta, che nel Novecento si recupera e si rinnova il potenziale mitopoietico del personaggio, delineando inaspettate genealogie di Enea e dell'*Eneide* fino ai nostri giorni.

### **c) Ricezione del classico e traduzioni**

Individuando nella traduzione, con Benvenuto Terracini, un «genere letterario» capace di riflettere «limpidamente la storia del gusto e della cultura»,<sup>16</sup> si tenterà, nel IV capitolo di questo studio, di tracciare un bilancio complessivo delle traduzioni dell'*Eneide* nel Novecento, isolando alcune esperienze significative e rappresentative di precise fasi della ricezione del poema.

Se negli anni Trenta il particolare favore accordato dal regime al Virgilio epico si riflette anche in un incremento significativo di nuove traduzioni del poema (accanto alla perdurante fortuna della traduzione in endecasillabi di Annibal Caro, 1581), negli anni Cinquanta e Sessanta si collocano alcuni progetti di traduzione, non attuati o rimasti incompleti, caratterizzati dal tentativo di imprimere una pronunciata e personalissima fisionomia poetica al testo reso in traduzione. In questa direzione muovono, ad esempio, le prove di Pier Paolo Pasolini (1959) e il progetto editoriale, non realizzato e ricostruibile solo attraverso le lettere, di una traduzione a più mani proposta da Andrea Zanzotto a Mondadori tra il 1961 e il 1962. Sono traduzioni (o tentativi di traduzione) che hanno significato proprio nella loro incompletezza, dal momento che testimoniano dell'impossibilità di misurarsi con una totalità (quella dell'epica) divenuta ormai difficilmente praticabile nella seconda metà del secolo.

---

<sup>16</sup> BENVENUTO TERRACINI, *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva, 1983, p. 70.

#### d) Funzione dell'epica e Novecento: un «epos impossibile»

Un lavoro che intenda sondare la presenza del Virgilio epico nel Novecento, secondo le prospettive di indagine sino a qui delineate, non potrà esimersi dall'affrontare almeno collateralmente la questione posta dalla *forma del contenuto*, cioè il codice dell'epos. Come sottolinea Gian Biagio Conte a proposito dell'*Eneide*, «il codice epico media la presa di possesso da parte della società del proprio passato, che acquista così il senso pregnante di un modello»: <sup>17</sup> si tratta cioè, continua lo studioso, di una *funzione* prima ancora che di un contenuto particolare, attraverso cui una comunità provvede ad una «sistemazione organica dei propri fondamenti culturali» in un testo di riferimento che diventa «un serbatoio di valori strutturati». <sup>18</sup> In questa prospettiva, Enea rappresenta un modello etico, religioso e politico – non a caso definito *pater* Aeneas – la cui funzione sul piano sovraindividuale, sancita dalla piena e totale adesione del personaggio al codice comportamentale prescritto dalla *pietas*, era quella di garantire «l'identità della civitas». <sup>19</sup>

Nel Novecento e in particolare dopo il secondo conflitto mondiale, una tale investitura è, per l'eroe protagonista, divenuta impossibile; Enea non rappresenta più un modello di riferimento sociale e politico, non c'è alcuna città da rifondare. Defraudato della sua missione, privato dei compagni, Enea rimane solo, definito ormai non più dalla sua condizione di *pater*, ma di profugo ed esule, o di fragile figlio. Sarà (nella frantumazione del mito, sottoposto a pratica citazionistica, ridotto spesso a tessera, a scheggia di una vicenda riassunta nel nome) l'«ignoto Enea, che mica lo si canta» di Tiziano Rossi, il «randagio» di Eugenio De Signoribus, l'«eroe per forza» e suo malgrado di Sandro Sinigaglia, cui solamente rimane la consapevolezza «che si attraversa la terra bruciata / da soli, sempre» (Giuseppe Conte).

All'epica virgiliana resterà allora, come afferma Zanzotto nello scritto da cui questo lavoro trae denominazione, «un vago tono di preghiera sghemba, che prega se stessa e si rintraccia (ri-traccia) nella propria insicurezza, instabilità, bruciabilità, esclusa da ogni possibile efficienza entro un reale dove dominano le armi o patti tra forze o entità che tengono ben scarso conto dell'uomo». <sup>20</sup> Resterà cioè la «consapevolezza dell'epos impossibile».

---

<sup>17</sup> GIAN BIAGIO CONTE, *Saggio d'interpretazione dell'Eneide: ideologia e forma del contenuto*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 1, 1978, pp. 11-48: 11-12.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>19</sup> A. LA PENNA, *Introduzione a VIRGILIO, Eneide*, traduzione e note di RICCARDO SCARCIA, Milano, BUR, 2008, pp. 27-28: «Enea è il capo che garantisce l'identità della *civitas*: ciò risulta specialmente grazie al compito, che egli assolve, di salvaguardare gli dei *Penates* di Troia e di portarli nel Lazio: sono i Penati il simbolo divino e perpetuo di quell'identità, che non è solo identità di Troia e Roma, ma anche di mito e storia: di qui il rilievo che essi acquistano nel poema».

<sup>20</sup> ANDREA ZANZOTTO, *Con Virgilio*, in *Scritti sulla letteratura*, I: *Fantasie di avvicinamento*, a c. GIAN MARIO VILLALTA, Milano, Mondadori, 2001, pp. 343-346: 344.

## Capitolo I

### Ripensare l'Europa. Virgilio tra difesa della tradizione e tramonto dell'Occidente nel dibattito culturale dell'*entre-deux-guerres*

Vi è qualcuno che ricordi ancora l'Europa nei mesi prima del 1914? E che ricordi gli anni che precedettero questi anni di guerra? Pare che gran tempo sia trascorso, che si tratti di un'epoca lontana, tanto le condizioni della vita sono mutate e tanto è mutata la concezione della vita. Forse trenta milioni di morti separano due età. [...] Sono i morti di una grande barriera tra l'Europa di ieri e l'Europa di oggi. Abbiamo vissuto due epoche storiche, non due periodi differenti: l'Europa che era lieta e prospera, dopo l'immensa guerra, è minacciata da una decadenza e da un abbruttimento, che fa ricordare la caduta dell'impero romano. Noi stessi non ci rendiamo conto di ciò che avviene. Oltre due terzi dell'Europa sono in fermento e vi è in tutti un senso vago d'inquietudine, che dispone poco alle grandi opere collettive. Si vive giorno per giorno.

FRANCESCO SAVERIO NITTI,  
*L'Europa senza pace* (1921)

#### 1.1 Sulla terrazza di Elsinore: gli intellettuali europei testimoni della crisi

Il 16 ottobre 1944, dopo un'estate in cui Londra era stata più volte devastata dalle pesanti incursioni aeree della *Luftwaffe*, Thomas Stearns Eliot pronunciava, davanti ai membri della neofondata *Virgil Society*, un discorso destinato a diventare in breve tempo un punto imprescindibile della ricezione novecentesca di Virgilio. In *What is a classic?* Eliot – memore dell'analoga riflessione di Sainte-

Beuve<sup>21</sup> – metteva a punto la sua definizione di classico e identificava proprio nell'autore dell'*Eneide* il simbolo per eccellenza della classicità europea, «the classic of all Europe».<sup>22</sup>

Al riconoscimento della centralità di Virgilio non si accompagnava, tuttavia, un mero giudizio di valore: ad Eliot non interessava stabilire il primato estetico di un autore e di un'opera,<sup>23</sup> quanto riflettere sulle caratteristiche e sulle condizioni che collocavano Virgilio al centro della cultura europea, facendone un simbolo capace di rappresentare, anche in quel drammatico frangente storico, i valori artistici e spirituali della tradizione occidentale e un valido metro con cui misurare le coeve esperienze letterarie oltre i ristretti confini dell'appartenenza nazionale.

Per Eliot, il ruolo di Virgilio in questo processo di definizione delle qualità del classico costituiva un punto fermo,<sup>24</sup> un dato incontrovertibile, forse perché il riconoscimento del poeta latino quale fulcro e autentico nodo vitale dell'identità culturale dell'Europa giungeva al termine di un percorso che si era snodato tra produzione poetica e riflessione critica lungo tutto l'arco degli anni Venti e Trenta e si era avvalso, come terreno fertile di messa a punto e diffusione delle idee, della vivace esperienza di «The Criterion», un progetto editoriale ambizioso, voluto e realizzato da Eliot nell'ottobre 1922 (la rivista avrebbe cessato le pubblicazioni nel gennaio 1939). Benché declinata secondo traiettorie ermeneutiche del tutto peculiari e personali, la posizione di Eliot non era tuttavia isolata, nell'irrequieta Europa dell'*entre-deux-guerres* impegnata in un diffuso “ritorno all'ordine”: «The Criterion» nasceva infatti dall'urgenza di fornire risposte ai molti interrogativi sorti in quell'immediato primo dopoguerra. È difficile comprendere pienamente la portata e il significato di

---

<sup>21</sup> CHARLES AUGUSTINE SAINTE-BEUVE, *Qu'est-ce qu'un Classique?* (1850), in *Causeries du lundi*, III, Paris, Garnier, 1874-1876, tr. it. *Conversazioni del lunedì*, a c. di MASSIMO COLESANTI, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 79-94. Per Sainte-Beuve «un vero classico [...] è un autore che ha arricchito la mente umana accrescendone realmente il patrimonio, che l'ha fatta progredire, che ha scoperto una verità morale univoca o colto una passione eterna in un cuore in cui tutto sembrava conosciuto ed esplorato; che ha reso il proprio pensiero, la propria osservazione o la propria inventiva in una qualsiasi forma, ma sempre ampia e grande, fine e ragionata, sana e bella in sé; che ha parlato a tutti in uno stile suo, ma che è anche di tutti, in uno stile nuovo senza neologismi, nuovo e antico, sempre attuale» (pp. 82-83). Nel suo intervento, Eliot sostiene che le difficili condizioni del tempo di guerra gli avessero impedito di consultare il testo di Sainte-Beuve in preparazione del discorso inaugurale poi tenuto alla *Virgil Society*; per un confronto tra la concezione eliotiana di classico e quella di Sainte-Beuve e sui rapporti tra i due testi, si rimanda a CHRISTOPHER PRENDERGAST, *The Classic: Sainte-Beuve and the Nineteenth-Century Culture Wars*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

<sup>22</sup> THOMAS STEARNS ELIOT, *What is a classic?*, London, Faber & Faber, 1945, tr. it. *Che cos'è un classico?*, in *Opere 1939-1962*, a c. di ROBERTO SANESI, Milano, Bompiani, 1992, pp. 473-495.

<sup>23</sup> «[...] that is not to assert that he is the greatest poet who ever wrote – such an assertion about any poet seems to me meaningless – and it is certainly not to assert that Latin literature is greater than any other literature». «[...] ciò non significa asserire che egli è il più grande dei poeti – un'asserzione simile mi sembra insensata nei riguardi di chiunque – e neppure che la letteratura latina è più grande di ogni altra», p. 474].

<sup>24</sup> «The pertinence of asking this question, with Virgil particularly in mind, are obvious: whatever the definition we arrive at, it cannot be one which excludes Virgil – we may say confidently that it must be one which will expressly reckon with him». «[L'opportunità di porre questa domanda avendo in mente proprio Virgilio è evidente: perché, qualunque sia la definizione a cui giungeremo, essa non potrà mai essere tale da escludere Virgilio; possiamo anzi affermare tranquillamente che dovrà fare i conti con lui]», p. 473].

una crisi che era, ancor prima che economica, culturale e identitaria e che scuoteva dalle fondamenta l'edificio della "vecchia Europa". Tra la fine della Prima guerra mondiale e lo scoppio del secondo conflitto che avrebbe provocato, al termine dei cinque anni di guerra, il terribile bilancio di oltre 55 milioni di morti, tra militari e civili, quello che era stato uno spazio ben definito, nei suoi punti di riferimento, nei suoi valori e nella sua storia, sembra sgretolarsi sotto il peso di una «crise de l'esprit»<sup>25</sup> senza precedenti: la terribile carneficina che aveva sconvolto il continente tra il 1914 e il 1918, lontana dall'essere «la guerra che metterà fine a tutte le guerre»<sup>26</sup>, lo lasciava con un'eredità pesante, alle prese con problemi irrisolti e nuove tensioni internazionali e interne ai singoli stati, fosco prologo della conflittualità che avrebbe covato, per poi divampare, tra le ceneri degli iniqui trattati di pace firmati a Versailles.

La percezione di vivere un momento di crisi profonda e per alcuni versi irreversibile era legata al recente e drammatico passato bellico, ma non si esauriva con esso. La guerra aveva bruscamente accelerato ed esasperato un processo di cambiamento radicale e profondo avviatosi già agli inizi del secolo: le nuove scoperte tecnologiche avevano inciso sulla percezione dello spazio e del tempo, modificando anche la concezione della storia e le modalità attraverso cui l'uomo contestualizzava la propria presenza, nella duplice direzione del passato e del futuro; il tradizionale immaginario progressista, prodotto dalla convinzione che potesse essere garantito uno sviluppo lineare e crescente, a livello sia economico che culturale, veniva ora fortemente messo in discussione; l'industrializzazione e l'urbanizzazione avevano modificato le abitudini sociali di larghi strati della popolazione; sul piano politico, le masse acquistavano un peso e un ruolo non più trascurabili. Al quadro di contraddizioni e di tensioni appena delineato, la guerra, salutata da molti come positiva e salvifica soluzione, aggiunse il bilancio drammatico dei morti e dei mutilati, la diretta esperienza della morte e l'alienazione della trincea, la disperata consapevolezza della propria irrimediabile caducità: come aveva scritto Valéry, dopo la guerra tutti sapevano che anche le civiltà sono mortali e possono perire.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> PAUL VALÉRY, *La crise de l'esprit*, «La Nouvelle Revue Française», VI, 71, 1 agosto 1919, tr. it. *La crisi del pensiero*, in *Opere scelte*, a c. di MARIA TERESA GIAVERI, Milano, Mondadori, 2014, pp. 1413-1442. Il contributo era apparso originariamente sulla rivista britannica «The Athenaeum» nella rubrica *Letters from France*, in due parti: *The Spiritual Crisis* e *The Intellectual Crisis* (11 aprile 1919).

<sup>26</sup> L'espressione, divenuta popolare nella saggistica di argomento storico dedicata alla Prima Guerra Mondiale, è ricavata da HERBERT GEORGE, *The war that will end war*, London, Frank & Cecil Palmer Red Lion Court, 1914.

<sup>27</sup> Cfr. PAUL VALÉRY, *La crise de l'esprit* (1919), cit.: «Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. [...] Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie». [«Ormai noi civiltà sappiamo di essere mortali. [...] E vediamo ora che l'abisso della storia è abbastanza grande per tutti. Sentiamo che una civiltà ha la stessa fragilità di una vita», p. 1413].

Un'anticipazione significativa del motivo del declino della cultura europea si era avuta già nel 1918, quando era apparso il primo volume di un'opera controversa ma destinata ad un fortunato successo editoriale, *Der Untergang des Abendlandes* [*Il tramonto dell'Occidente*] di Oswald Spengler;<sup>28</sup> il secondo volume sarebbe apparso, seppure con minor fortuna, quattro anni più tardi, nel 1922. Assumendo come principio epistemologico che ogni civiltà attraversa, al pari di un individuo, delle fasi biologiche («fanciullezza», «gioventù», «età virile», «senilità»)<sup>29</sup>, Spengler delineava, come preannunciava il sottotitolo, i «lineamenti di una morfologia della storia mondiale». Nel rileggere la storia universale come un susseguirsi ciclico, inevitabile e necessario, di civiltà – Spengler individuava nella storia dell'umanità otto grandi civiltà (*Hochkulturen*): babilonese, egiziana, cinese, indiana, messicana, classica o apollinea, araba o magica, occidentale o faustiana – ciascuna destinata ad un fisiologico declino nel passaggio dalla *Kultur* alla *Zivilisation*, egli sosteneva che anche la civiltà occidentale si trovava ora nella sua fase discendente, avviata al suo inesorabile tramonto:

l'epoca presente rappresenta dunque uno stadio di transizione [...]; il futuro dell'Occidente non sarà un illimitato ascendere e andar avanti nella direzione dei nostri ideali del momento, per spazi fantastici di tempo, bensì un episodio della storia rigorosamente circoscritto e incontrovertibilmente determinato quanto a forma e a durata, episodio che abbraccerà pochi secoli e i cui tratti essenziali possono essere predetti e calcolati in base ai precedenti esempi.<sup>30</sup>

Tutte le civiltà (compresa quella Occidentale, dunque, in tutto pari alle altre) «germinano, si maturano, declinano e poi irrimediabilmente scompaiono»:<sup>31</sup> la storia mondiale non è altro che «un eterno formarsi e disfarsi, un meraviglioso apparire e scomparire di forme organiche».

In Italia il libro aveva conosciuto una ricezione tiepida, se non apertamente ostile. Benedetto Croce – a cui il libro era stato consigliato dall'amico e corrispondente Karl Vossler<sup>32</sup> – non mancò di

---

<sup>28</sup> OSWALD SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 voll., München, Beck, 1918-1922, tr. it. *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di RITA CALABRESE CONTE, MARGHERITA COTTONE, FURIO JESI, STEFANO ZECCHI, traduzione di JULIUS EVOLA, Milano, Longanesi, 2008.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>32</sup> «Sto leggendo un grosso libro tedesco molto interessante, e pieno di spirito, che tu ti devi assolutamente procurare, perché è tra i più notevoli che siano stati scritti da lungo tempo in Germania sulla scienza storica e il pensiero storico (Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1918, ora nel 1919 già alla quarta edizione, H. Beck, Monaco). In esso molte cose ti piaceranno, altre ne rifiuterai [...]. Tuttavia resta un libro molto interessante, semigeniale e semidilettantesco, dal quale si ricevono forti e nuovi stimoli. L'autore è un libero studioso, che vive a Monaco, ed io non lo conosco purtroppo personalmente». (Lettera di Karl Vossler a Croce, datata 3 novembre 1919; in *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, prefazione di VITTORIO DE CAPRARIIS, Bari, Laterza, 1951, p.

evidenziarne subito la rozzezza dilettantistica delle semplificazioni e la presunzione intellettuale. Recensendolo su «La Critica», Croce aveva scritto che «la fortuna toccata in Germania al libro di Spengler [...] non può non impensierire gravemente coloro che hanno a cuore le sorti del lavoro scientifico».<sup>33</sup> Al fatalismo meccanicista di Spengler, per il quale nulla poteva alterare la durata biologica e prestabilita di una civiltà, Croce opponeva fermamente la creatività della spiritualità umana, capace di fornire l'uomo di «un'infinita potenza» che gli avrebbe sempre permesso di sottrarsi al corso predeterminato degli eventi.<sup>34</sup> Se in Italia la stroncatura di Croce aveva, almeno in parte, fatto da argine alla diffusione dell'opera spengleriana e delle sue teorie, nel resto d'Europa il libro era stato discusso, condiviso da molti e da molti avversato; in entrambi i casi, aveva inciso in maniera profonda sul dibattito culturale degli anni Venti e sull'immaginario della crisi.<sup>35</sup>

Non sarebbe corretto interpretare l'irrazionalismo di Spengler come una conseguenza dell'esperienza bellica (la decadenza dell'Occidente, in quanto fisiologico stadio di sviluppo di una civiltà in tutto eguale alle altre, per importanza, vicende e risorse, non era stata provocata dallo scoppio del conflitto); tuttavia le teorie spengleriane seppero dare espressione, con uno straordinario «senso del *καρπός*», come nota Gennaro Sasso, a «molte delle voci pessimistiche che da decenni s'intrecciavano

---

232). Nella lettera di risposta, Croce definiva il libro «antimetodico, fuori di ogni tradizione scientifica, pieno della pretesa di scoprire il nuovo», «pieno di fantasticherie somministrate come risultati scientifici».

<sup>33</sup> BENEDETTO CROCE, *Il tramonto dell'Occidente*, «La Critica», XVIII (1919), pp. 236-239, p. 236; ora in *L'Italia dal 1914 al 1918: pagine sulla guerra*, Bari, Laterza, 1965<sup>4</sup>, pp. 314-319: 314.

<sup>34</sup> «Tutto può accadere nel mondo, anche che, dopo il 2200, i nostri pronipoti tornino alla selva dei nostri lontani progenitori. Ma asserire ciò come fatto certo in base ad “analogie” (e fossero anche condotte con quella dottrina, quel discernimento, quello scrupolo, che il signor Spengler non possiede), è dire una stoltezza, che non produce altro effetto se non quello, proprio di tutte le stoltezze, di confondere le menti e deprimere gli animi. Di ciò che accadrà, noi non sappiamo nulla; ma sappiamo, intanto, che alla selva non vogliamo tornare, e neppure al suo precorritto, al mandarino o al bizantinismo, e neppure al suo anteprecorritto, il dispotismo [...]. L'uomo è spiritualità e perciò creatività, e ha in sé un'infinita potenza che gli rende possibile di affrontare e superare e trasformare tutte le situazioni, per difficili che paiano». (*Ivi*, pp. 317-318).

<sup>35</sup> Non è possibile qui dare conto della straordinaria (s)fortuna dell'opera di Spengler, la cui ricezione rappresenta un interessante episodio di storia culturale del primo Novecento europeo. Volendo registrarne solo alcuni momenti significativi, andranno ricordati almeno i giudizi fortemente negativi di Thomas Mann (che nel suo epistolario definiva Spengler «l'astuta scimmia di Nietzsche»); cfr. anche THOMAS MANN, *Sulla dottrina di Spengler*, in *Scritti minori*, a c. di LAVINIA MAZZUCCHETTI, Milano, Mondadori, 1958, pp. 721-729) e di Robert Musil (ROBERT MUSIL, *Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente*, in *Saggi e lettere*, a c. di BIANCA CETTI MARIGNONI, vol. I, Torino, Einaudi, 1965, pp. 37-60). Si veda anche il giudizio di Gadamer, che coglieva la particolare tempestività con cui l'opera era apparsa: «Mentre le scienze della natura procedevano nel loro slancio, [...] nel campo ideologicamente condizionato della letteratura e delle scienze dello spirito regnava una vera atmosfera catastrofica, che si andava propagando e che portò alla rottura con la tradizione. Il crollo dell'*Idealismo tedesco* (così si intitolava il libro molto citato di Paul Ernst) era solo un lato, il lato accademico, della nuova atmosfera culturale del tempo. L'altro lato, molto più ampio, trovò la propria espressione nel sensazionale libro di Spengler, il *Tramonto dell'Occidente*, questo romanzo di scienza e fantasia storico-mondiale, “ammirato e molto criticato”, - che era in fondo la condensazione di una diffusa sensazione storico-politica, così come un proprio impulso alla messa in discussione della fede nel progresso dell'età moderna, e dei suoi orgogliosi ideali produttivi». HANS-GEORG GADAMER, *Verità e metodo 2. Integrazioni*, a c. di RICCARDO DOTTORI, Milano, Bompiani, 1996, p. 458.

nella polifonia europea»<sup>36</sup> e alimentarono una letteratura della crisi che avrebbe proliferato per tutto il corso degli anni Trenta.<sup>37</sup>

L'«ordine spirituale» dell'Europa era stato infranto; nasceva un mondo nuovo, ma ancora instabile, agitato dalla minaccia della fine: se la guerra si era limitata a consegnare un unico insegnamento agli uomini che ne avevano fatto esperienza, cioè che «l'individu et son droit à la liberté, idoles du XIX<sup>e</sup> siècle, n'étaient plus rien, et qu'ils sortaient de ces cinquante-deux mois de discipline, de censure, de conformisme à peu près annihilés»<sup>38</sup>, la lezione di quel difficile dopoguerra era, se possibile, ancora più radicale e condensabile nelle poche, lapidarie parole di Benjamin Crémieux, il critico francese, grande divulgatore della letteratura italiana in Francia, che morirà nel campo di concentramento nazista di Buchenwald: «rien ne dure et peut-être rien n'existe».<sup>39</sup>

I contributi apparsi nel periodo interbellico si sostanziano di un lessico del declino ossessivamente ricorrente fin dal titolo: oltre alla già ricordata *Crisi dello spirito* di Valéry (1919), andranno menzionati almeno *Agonia della civiltà* di Schweitzer (1923), *La decadenza dell'Europa* di Nitti (1923), *Il disagio della civiltà* di Freud (1929), *La crisi del mondo moderno* di Guénon (1930), *La crisi della civiltà* di Huizinga<sup>40</sup> (1935); pochi esempi sono sufficienti a dare una misura dell'estensione del dibattito e dell'urgenza con la quale il tema della crisi dell'Occidente veniva avvertito dai contemporanei.<sup>41</sup>

Mettere in discussione l'Europa significava anche mettere in discussione la presunta egemonia culturale, politica, economica dell'Occidente rispetto al resto del mondo. Ma si trattava, nella

---

<sup>36</sup> GENNARO SASSO, *Tramonto di un mito. L'idea di "progresso" tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 31.

<sup>37</sup> Ne era consapevole anche Johan Huizinga, autore di un testo fortunato e di ampia risonanza nell'Europa del tempo: «Oggi la coscienza di vivere in mezzo a una crisi di civiltà violenta, e che minaccia rovina, è penetrata in tutti gli strati sociali. *Il tramonto dell'Occidente* dello Spengler è stato in tutto il mondo un segnale d'allarme. Questo non significa che tutti i lettori del famoso libro si siano convertiti alle sue vedute. Esso però li ha familiarizzati col pensiero della possibilità di un tramonto dell'odierna civiltà, mentre prima erano ancora involti in un'indiscussa fede nel progresso». [JOHAN HUIZINGA, *In de Schaduwen van Morgen, Een diagnose van het Geestelijk Lijden van Onzen Tijd*, Haarlem (Olanda), H. T. Willink & Zoon, 1935, tr. it. *La crisi della civiltà*, Torino, Einaudi, 1938, p. 143].

<sup>38</sup> [«L'individuo e il suo diritto alla libertà, idoli del XIX secolo, non contavano più niente e che essi uscivano da quei cinquantadue mesi di disciplina, di censura e di conformismo praticamente annientati»]. BENJAMIN CRÉMIEUX, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Gallimard, 2011 [1931], p. 26. Traduzione mia.

<sup>39</sup> [«Niente dura e forse niente esiste»]. *Ibidem*.

<sup>40</sup> La tempestiva pubblicazione dell'opera in Italia si deve a Luigi Einaudi, che con lo storico olandese intrattenne una corrispondenza sostanziata di amicizia e di reciproca stima intellettuale. Fu dunque Einaudi a proporre il libro al figlio Giulio, editore, e a curarne la traduzione dall'edizione inglese. Il titolo originale ha, letteralmente, un significato del tutto diverso, come non mancò di notare il primo recensore in Italia dell'opera, Delio Cantimori («Perché darle un titolo così nietzschiano e spengleriano? Molto più bello è il cupo titolo originale: *Nelle ombre del domani*. Non è l'ombra pesante del passato che oscura la luce del presente, ma sono le ombre del domani: lo storico non è più profeta rivolto all'indietro»). La vicenda viene ricostruita in LUCA ENDRIZZI, «*La Crisi della civiltà*» in Italia: l'epistolario Einaudi-Huizinga, «Laboratoire italien», 6, 2006, pp. 201-211.

<sup>41</sup> Ai testi appena citati, andranno aggiunti, per la completezza del quadro, almeno altri due importanti contributi, *Il tradimento dei chierici* di Julien Benda (1927) e *La ribellione delle masse* del filosofo spagnolo Ortega y Gasset (1930).

percezione del tempo, soprattutto di una *crisi morale*: l'indifferenza per la verità, il tramonto dello spirito critico, il relativismo dei valori, la perdita del senso di appartenenza ad una tradizione comune, erano i sintomi di un'epoca irrequieta e convulsa. «Ora – scriveva Valéry, consegnando quel confuso sentire ad un'immagine particolarmente significativa – su un'immensa terrazza di Elsinore, che va da Basilea a Colonia, si spinge fino alle sabbie di Newport, alle paludi della Somme, ai calcari della Champagne e ai graniti dell'Alsazia, l'Amleto europeo contempla milioni di spettri. Ma è un Amleto intellettuale. Medita sulla vita e la morte delle verità. I suoi fantasmi sono tutti gli oggetti delle nostre controversie, i suoi rimorsi sono tutti i titoli della nostra gloria [...]. Se prende in mano un cranio, si tratta di un cranio illustre. – *Whose was it?* – Costui fu *Lionardo*. [...] E quest'altro cranio è quello di *Leibniz*, il cui sogno era la pace universale. E costui fu *Kant*, *Kant qui genuit Hegel, qui genuit Marx, qui genuit...* Amleto non sa bene che farsene di tutti questi crani. Ma se li abbandonasse! ...Cesserebbe forse di essere se stesso?». <sup>42</sup> A questa domanda, che problematizzava il senso e la validità di una tradizione da molti avvertita ormai come insufficiente, Valéry replicava con una riaffermazione dei valori spirituali che avevano accompagnato lo sviluppo dell'Europa e che, venuti a mancare, ne avevano segnato il declino; il riconoscimento e lo scandaglio della crisi, nell'individuazione delle sue cause e nella previsione delle sue conseguenze, non portava il poeta francese a fare alcuna concessione al pessimismo spengleriano.

Nel doppio decennio tra le due guerre che avrebbero caratterizzato più di ogni altra cosa il Novecento, l'Europa tornava a presentarsi come problema, culturalmente, politicamente. <sup>43</sup> Nel porsi interrogativi non dissimili e nel diagnosticare, negli effetti, una medesima malattia, gli intellettuali europei fornivano risposte anche molto diverse tra di loro. Si trattò, in generale, di un ritorno all'ordine di tipo conservatore, antimodernista, in alcuni casi apertamente antidemocratico e fortemente clericale (si pensi alla *Défense de l'Occident* di Henri Massis, pubblicata nel 1927, che individuava «in un ritorno a San Tommaso» – per dirla con Ungaretti, che ne scrisse in maniera molto critica su «Il Mattino» – l'unico rimedio per «la rigenerazione dell'Occidente»). <sup>44</sup> Il sentimento del declino

<sup>42</sup> VALÉRY, *La crisi del pensiero*, cit., pp. 1418-1419.

<sup>43</sup> Pascal Duthurens parla di «une véritable entrée en force de l'idée d'Europe dans la littérature que l'on assiste au cours des années vingt et trente» (PASCAL DETHURENS, *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Geneve, Droz, 2002, p. 17). Per un inquadramento generale del periodo che dà conto anche delle prime proposte di unificazione politica dell'Europa come unica possibile risposta alla crisi (ma per un progetto più definito, negli scopi e nella sua articolazione, bisognerà aspettare il Manifesto di Ventotene, realizzato durante il confino sull'isola di Ventotene da Altiero Spinelli, Ernesto Rossi e Ursula Hirschmann e pubblicato clandestinamente nel 1944), si rimanda a JAN IFVERSEN, *The Crisis of European Civilization after 1918*, in *Ideas of Europe since 1914 : The Legacy of the First World War*, ed. by MENNO SPIERING and MICHAEL WINTLE, London, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 14-31.

<sup>44</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Una difesa dell'Occidente*, in *Filosofia fantastica. Prose di meditazione e d'intervento (1926-1929)*, a c. di CARLO OSSOLA, Torino, UTET, 1997, p. 108. Sulle risposte fornite da Ungaretti al sentimento della fine, si veda il prosieguo di questo lavoro, in particolare il cap. III.

rendeva urgente un ripensamento della tradizione e insieme una sua strenua difesa: significativamente Ernst Robert Curtius, di cui ci occuperemo nel quarto paragrafo di questo capitolo, utilizzerà l'immagine militare di una falange, nel suo "appello" alla ricostruzione rivolto all'élite intellettuale europea. Nel progressivo dissolversi della fiducia nel "destino" dell'Occidente, che aveva guidato le sorti dell'Europa fino allo scoppio del conflitto, era necessario ed urgente ritrovare simboli aggreganti, attraverso i quali recuperare il senso di appartenenza ad un patrimonio culturale che potesse essere di nuovo trasmissibile. In questo contesto, gli intellettuali europei tornavano a guardare a Virgilio come al simbolo per eccellenza della tradizione occidentale e a lui, poeta della latinità e *anima naturaliter christiana*,<sup>45</sup> consegnavano il difficile compito della rappresentazione identitaria dell'Europa.

## 1.2 «The classic of all Europe»: Virgilio custode della tradizione

Tra gli intellettuali maggiormente impegnati nella difesa della tradizione europea nel periodo interbellico andrà senz'altro annoverato Thomas Stearns Eliot. L'autore della *Waste Land* (1922) – che in *What the Thunder said*, parte conclusiva del poemetto, puntellava le sue rovine con i frammenti di una tradizione disgregata<sup>46</sup> – avviava in quello stesso anno il progetto di «The Criterion», già ricordato nel paragrafo precedente, una piattaforma di incontro e di condivisione delle idee che si proponeva di riaffermare, in quel «rapido e tempestoso crepuscolo», i valori della tradizione europea minacciati dal caos della Storia.

Fin dal suo primo apparire, «The Criterion» aveva saputo porsi come «a meeting place for writers»,<sup>47</sup> uno spazio aperto al dialogo e al confronto, che declinava, a partire da un obiettivo comune e condiviso (un programma di restaurazione classicista della tradizione), quella «unità nella diversità» più volte richiamata da Eliot nei suoi editoriali e ritenuta essenziale per rendere di nuovo vitale la circolazione delle idee nel contesto europeo.

---

<sup>45</sup> L'espressione, che ha conosciuto una discreta fortuna proprio in riferimento a Virgilio, si legge nell'*Apologeticus* di Tertulliano (17, 6) dove si applica non alla figura del poeta latino, ma più genericamente all'anima dell'uomo.

<sup>46</sup> «These fragments I have shored against my ruins» (v. 430). T. S. ELIOT, *What the Thunder Said*, in *The Waste Land*, New York, Boni & Liveright, 1922, tr. it. *Ciò che disse il tuono*, in *Opere 1904-1939*, a c. di ROBERTO SANESI, Milano, Bompiani, 1992, pp. 611-616.

<sup>47</sup> «The Criterion – scriveva Eliot, in una lettera al direttore di «Nation and Athenaeum», nel 1928 – is not a 'school', but a meeting place for writers, some of whom, certainly, have much in common, but what they have in common is not theory or dogma». [«Criterion» non è una "scuola", ma un luogo d'incontro per scrittori, alcuni dei quali, certamente, hanno molto in comune, ma ciò che condividono non è una teoria o un dogma]. La citazione è tratta da JEROEN VANHESTE, *Guardians of the humanist legacy: The Classicism of T.S. Eliot's Criterion Network and Its Relevance to Our Postmodern World*, Leida, Brill, 2007, p. 44. Traduzione mia.

L'esperienza di «The Criterion» era nata dal riconoscimento della necessità, urgente e drammatica, di ridefinire dei punti fermi nel tempo instabile del dopoguerra. La centralità della tradizione europea veniva riaffermata nel momento stesso in cui se ne denunciava la crisi:

One of the ideas which characterises our age may be called The European Idea. It is remarkable first because of the variety of its appearances; it may take the form of a meditation on the decay of European civilization by Paul Valéry, or a philosophy of history such as that of Oswald Spengler, or it may appear allied with an intense nationalism as in the work of Henri Massis. It is remarkable second in that it is primarily an appeal to reason rather than an emotional summons to international brotherhood. [...] It owes its origin to a new feeling of insecurity and danger [...]. And this awareness seems to be giving rise to a new European consciousness. [...] We are beginning to hear the reaffirmation of the European tradition. It will be helpful, certainly, if people will begin by believing that there is a European tradition; for they may then proceed to analyse its constituents in the various nations of Europe; and proceed finally to the further formation of such a tradition.<sup>48</sup>

Per Eliot, la risposta al diffuso senso di insicurezza e di pericolo poteva venire solamente da una rinnovata adesione alla tradizione europea, nella sua doppia matrice classica e cristiana.

L'idea di una «European Mind» fu un motivo ricorrente nella riflessione critica eliotiana almeno a partire dal 1919, anno del famoso saggio *Tradition and the Individual Talent*. In quelle pagine, «the mind of Europe», lo spirito dell'Europa, già connotato in chiave culturale e non politica, era definito da una concezione del passato come dimensione continuamente presente e capace di rinnovarsi attraverso l'apporto individuale (e proprio intorno alla relazione tra il singolo e la tradizione ruotava il saggio di Eliot): nell'assenza di indicazioni più chiare, esso si presentava come una totalità «in continuo movimento», in cui «nulla viene abbandonato *en route*».<sup>49</sup> È la prima attestazione, ancora

---

<sup>48</sup> [«Una delle idee che caratterizzano la nostra epoca può essere definita l'idea europea. È degna di nota innanzi tutto per la varietà delle sue declinazioni: essa può prendere le forme di una riflessione sulla decadenza dell'Europa come in Paul Valéry, o diventare filosofia della storia come in Oswald Spengler, o ancora allearsi con un profondo nazionalismo come nell'opera di Henri Massis. È degna di nota anche perché è innanzi tutto un appello alla ragione più che un'invocazione emotiva alla fratellanza internazionale. [...] Si radica in un nuovo senso di insicurezza e di paura. [...] E questa consapevolezza sembra che stia dando origine ad una nuova coscienza europea. [...] Si comincia a sentir parlare della riaffermazione della tradizione europea. Sicuramente, potrà aiutare se le persone cominceranno a credere che esiste una tradizione europea, in modo tale che essi potranno poi analizzarne i diversi costituenti nelle diverse nazioni d'Europa, e procedere infine alla successiva formazione di una tale tradizione». Traduzione mia.] (T. S. ELIOT, *A Commentary*, «The Criterion», 6, August 1927, pp. 97-98).

<sup>49</sup> T. S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, «The Egoist», VI, 4, settembre 1919, pp. 54-55 e VI, 5, dicembre 1919, pp. 72-73, poi anche in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and on Criticism*, London, Faber & Faber, 1920, pp. 42-53, tr. it. *Tradizione e talento individuale*, in *Opere 1904-1939*, cit., pp. 392-402: 396. In un altro passo del saggio, Eliot specifica il significato del senso storico e fornisce un'importante specificazione: «Tradition [...] cannot be inherited,

confusa, di una concezione unitaria e continuistica di Europa che tornerà ad affiorare frequentemente nella produzione del poeta e critico inglese, segno evidente di una attenzione al tema che troverà sulle pagine di «The Criterion» una adeguata collocazione e una partecipata dimensione interlocutoria.

Per Eliot l'Europa rappresentava innanzitutto un'entità culturale, definita e contraddistinta nella sua fisionomia da un patrimonio comune di esperienze, idee e valori condivisi da ciascuna delle diverse culture nazionali che la componevano. Si trattava, lo si è già sottolineato, di un percorso unitario: l'eredità classica, greco-latina, e quella cristiana (a quest'ultima, in particolare, Eliot avrebbe attribuito nel corso del tempo un peso e un ruolo sempre maggiori) costituivano una vicenda che senza strappi e senza alcuna soluzione di continuità aveva prodotto (forgiato, si potrebbe dire) una precisa e inconfondibile *forma mentis* europea.<sup>50</sup> Tra le due esperienze, a fare da «ponte», stava per Eliot l'opera virgiliana.

Nel 1944, quando Eliot interviene davanti ai membri della *Virgil Society* in qualità di presidente della società voluta – in piena guerra – da Bruno Scott James, egli ha davvero trovato in Virgilio la sintesi di un percorso che, avendo il suo punto di partenza nei detriti-frammenti di tradizione di cui si sostanziava *The Waste Land*, lo aveva condotto attraverso «The Criterion» e i saggi critici a riflettere sul senso e sulla sostanza della tradizione europea. Non per mero opportunismo o per convenzione, dunque, Virgilio gli si presentava come «the classic of all Europe».

---

and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity». [«La tradizione non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare: chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica. Essa esige che si abbia, anzitutto, un buon senso storico, cosa che è quasi indispensabile per chiunque voglia continuare a fare il poeta dopo i venticinque anni. Avere senso storico significa essere consapevole non solo che il passato è passato, ma che è anche presente; il senso storico costringe a scrivere non solo con la sensazione fisica, presente nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma anche con la coscienza che tutta la letteratura europea da Omero in avanti, e all'interno di essa tutta la letteratura del proprio paese, ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo. Il possesso del senso storico, che è senso dell'atemporale come del temporale, e dell'atemporale e del temporale insieme: ecco quello che rende tradizionale uno scrittore. Ed è nello stesso tempo ciò che lo rende più acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua contemporaneità» (*Ivi*, p. 393)].

<sup>50</sup> Eliot lo esprime con estrema chiarezza in *The Classics and the Man of Letters* (*I classici e l'uomo di lettere*, 1942): «[...] la necessità, ammesso che sia possibile ridurre all'ordine il caos attuale, di qualcosa di più di una unificazione amministrativa o economica – la necessità di una unificazione culturale nella diversità dell'Europa; e a coloro che credono che una nuova unità possa germogliare solo da vecchie radici: la Fede Cristiana e le lingue classiche che gli Europei hanno come base comune. Queste radici sono, io credo, inestricabilmente intrecciate». (ELIOT, *I classici e l'uomo di lettere*, in *Opere 1939-1962*, cit., pp. 315-334: 333).

L'importanza di Virgilio era determinata, per Eliot, da diversi tipi di fattore, tra i quali la perfezione formale dell'opera occupava un posto decisamente secondario. Certo Eliot riconosceva al poeta latino caratteristiche stilistiche tali da giustificare l'attribuzione di un valore paradigmatico alla sua produzione: Virgilio rappresentava la «norma ideale classica» cui ogni altra opera letteraria era obbligata a confrontarsi, incarnando quei valori di ordine, equilibrio e compostezza generalmente associati al classico anche nell'uso comune del termine. Tuttavia, la sua centralità si spiegava piuttosto con il significato politico-culturale che egli si trovava a rivestire: in quanto prodotto della *maturità* (vero e proprio termine chiave della riflessione eliotiana sul classico)<sup>51</sup> di una *certa* lingua e di una *certa* civiltà, Virgilio acquistava un significato che trascendeva la sua vicenda storica di individuo-artista, per diventare il simbolo nel quale si condensava l'intera tradizione latina e, attraverso questa, l'intera tradizione greca. La maturità che caratterizzava Virgilio, infatti, richiedeva senso storico, cioè consapevolezza delle pregresse esperienze della propria letteratura e allo stesso tempo di una letteratura straniera, cioè di «almeno un altro popolo di elevata civiltà [...] abbastanza affine da aver penetrato e influenzato la nostra». L'opera di Virgilio (vedremo poi come Eliot abbia in mente soprattutto l'*Eneide*) non soltanto presupponeva la tradizione latina a lui precedente, ma accoglieva in sé anche la letteratura greca, nel suo percorso di sviluppo da Omero all'ellenismo.<sup>52</sup> Tra le due esperienze non vi era alcuna dicotomia e la prima si completava proprio nella relazione con la seconda:

We need to remind ourselves that, as Europe is a whole (and still, in its progressive mutilation and disfigurement, the organism out of which any greater world harmony must develop), so European literature is a whole, the several members of which cannot flourish, if the same blood-stream does not circulate throughout the whole body. The blood-stream of European literature is Latin and Greek – not as two systems of circulation, but one, for it is through Rome that our parentage in Greece must be traced. What common measure of excellence have we in literature, among our several languages, which is not the classical measure? What mutual

---

<sup>51</sup> «If there is one word on which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term “a classic”, it is the word *maturity*. [...] To define *maturity* without assuming that the hearer already knows what it means, is almost impossible: let us say then, that if we are properly mature, as well as educated persons, we can recognise maturity in a civilisation and in a literature, as we do in the other human beings whom we encounter». [«Se c'è una parola sulla quale possiamo fondarci e che suggerisca l'apice di ciò che io intendo per “classico”, questa è la parola *maturità*. [...] È quasi impossibile definire la *maturità* senza muovere dal presupposto che l'ascoltatore ne sappia già il significato: diciamo dunque che, se siamo persone veramente mature e veramente colte, sapremo riconoscere la maturità in una civiltà e in una letteratura, così come la riconosciamo negli esseri umani che incontriamo», p. 475].

<sup>52</sup> Si noti qui che Eliot non interviene con alcun giudizio di valore nella polemica sull'originalità o meno di Virgilio rispetto ad Omero: per Eliot «usare [...] una letteratura straniera è segno di uno stadio più avanzato di civiltà che non il restringersi a usare gli stadi precedenti della propria letteratura» ed è quindi del tutto naturale che Virgilio si sia rivolto ad Omero, come agli autori della letteratura latina prima di lui.

intelligibility can we hope to preserve, except in our common heritage of thought and feeling in those two languages [...]?<sup>53</sup>

La maturità di Virgilio (il suo «talento individuale», per riprendere un altro concetto dell'estetica eliotiana) nulla avrebbe potuto senza il necessario presupposto di una maturità di lingua (il latino, che aveva raggiunto nel momento in cui egli lo utilizzava un alto grado di sviluppo e di perfezione) e di una maturità di civiltà (l'Impero romano e la restaurazione augustea): la compresenza di questi fattori aveva preparato e reso possibile il raggiungimento, da parte di Virgilio, di una pienezza di espressione che non si sarebbe potuta realizzare in alcun altro momento della Storia. Virgilio si trovava cioè al centro di una fortunata serie di convergenze storiche, di cui aveva saputo essere adeguato interprete:

the Roman Empire and the Latin language were not any empire and any language, but an empire and a language with a unique destiny in relation to ourselves; and the poet in whom that Empire and that language came to consciousness and expression is a poet of unique destiny.<sup>54</sup>

La rilevanza storica e politica attribuita all'Impero romano nella storia dell'Occidente era tale che Virgilio, per Eliot, aveva realizzato componendo l'*Eneide* un «destino europeo»: nella dedizione di Enea al suo *fatum* (la fondazione di Roma), si manifestava «una nuova intelligenza della Storia», tratteggiando un itinerario storico, politico, culturale in cui Enea costituiva il *fil rouge* di un'unità ideale che attraversava i secoli, perché – come scriverà Eliot nel secondo saggio di argomento virgiliano, datato 1951 - «in quanto eredi della civiltà europea noi tutti siamo ancora cittadini dell'Impero Romano».<sup>55</sup> Virgilio aveva saputo interpretare e dare voce ad un disegno ideale rispetto al quale invasioni, rivolgimenti storici, guerre, rinascite e nuove decadenze non rappresentavano che accidenti, effimere espressioni del mutevole all'interno del duraturo e del trascendente.

---

<sup>53</sup> [«Abbiamo bisogno di rammentare a noi stessi che, se l'Europa è un tutto (e ancora oggi, sempre più mutilata e sfigurata quale sta diventando, l'organismo da cui deve svilupparsi ogni più alta armonia del mondo), anche la letteratura europea è un organismo i cui vari membri non possono godere buona salute se un'unica corrente sanguigna non circola dappertutto. Il latino e il greco costituiscono la corrente sanguigna della letteratura europea: e come un solo, non già due distinti sistemi di circolazione; giacché è attraverso Roma che possiamo ritrovare la nostra parentela con la Grecia. Quale comune misura di eccellenza abbiamo in letteratura, tra le nostre varie lingue, che non sia la misura classica? Quale reciproca comprensione possiamo sperare di mantenere, se escludiamo la comune eredità di pensiero e di sentimento ricevuta da quelle due lingue?», p. 495].

<sup>54</sup> ELIOT, *What is a classic?*, cit., p. 29. [«L'Impero romano e la lingua latina non erano un impero o una lingua qualsiasi: avevano un destino straordinario nei nostri confronti. E il poeta nel quale quell'impero e quella lingua raggiunsero piena coscienza e piena espressione è perciò un poeta dal destino eccezionale», p. 492].

<sup>55</sup> T. S. ELIOT, *Virgil and the Christian World*, «The Listener», XLVI, 1176, 14 settembre 1951, poi anche in *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1957, tr. it. *Virgilio e la Cristianità*, in *Opere 1939-1962*, cit., pp. 981-994: 992.

Oggi difficilmente si potrebbe convenire con l'interpretazione di Eliot, ma la visione che scaturiva dalle pagine di *What is a classic?* era suggestiva:

Aeneas is himself, from first to last, a “man in fate”, a man who is neither an adventurer nor a schemer, neither a vagabond nor a careerist, a man fulfilling his destiny, not under compulsion or arbitrary decree, and certainly from no stimulus to glory, but by surrendering his will to a higher power behind the gods who would thwart or direct him. He would have preferred to stop in Troy, but he becomes an exile, and something greater and more significant than any exile; he is exiled for a purpose greater than he can know, but which he recognises; and he is not, in a human sense, a happy or successful man. But he is the symbol of Rome; and, as Aeneas is to Rome, so is ancient Rome to Europe. Thus Virgil acquires the centrality of the unique classic; he is at the centre of European civilisation, in a position which no other poet can share or usurp.<sup>56</sup>

In questa prospettiva, Virgilio rappresentava il simbolo di una unità e di una totalità su cui Eliot (non diversamente da Curtius, come vedremo) fondava la capacità di riscatto dell'Europa: mantenere «la vitalità del modello», scriveva in conclusione, era «il prezzo della nostra libertà, la difesa della libertà contro il caos».<sup>57</sup>

### **1.3 «Una pesante croce da portare»: Eliot, Haecker e l'interpretazione proto-cristiana di Virgilio**

Nel 1951 Eliot sarebbe tornato a parlare di Virgilio nel corso di una conversazione radiofonica registrata per la radio inglese BBC. Oggetto di questo secondo intervento era il rapporto, necessariamente indiretto (Virgilio era morto nel 19 a.C.) e nonostante questo centrale, nella storia della ricezione del poeta latino, tra Virgilio e la Cristianità. Era un aspetto che Eliot aveva già accennato a margine della prolusione sul classico del 1944, nella quale, ricordando come Dante

---

<sup>56</sup> [«Enea è, dal principio alla fine, una *creatura del fato*: un uomo che non è un avventuriero o un intrigante, un vagabondo o un arrivista; un uomo che compie il proprio destino non per forza o per decreto arbitrario – né certamente per brama di gloria – ma sottomettendo la propria volontà a un potere più alto, al di là degli dei che vorrebbero contrastarlo o guidarlo. Egli avrebbe preferito restarsene a Troia: diventa invece un esule, anzi alcunché di più grande e significativo; è bandito dalla patria per uno scopo che supera la sua comprensione, ma che nondimeno egli accetta; e dal punto di vista umano non è uno che sia felice o abbia successo. Ma è il simbolo di Roma, e quello che Enea è per Roma, l'antica Roma è per l'Europa. Così Virgilio si conquista la “centralità” del classico supremo; è lui il centro della civiltà europea, in una posizione che nessun altro poeta può condividere o usurpare», p. 492].

<sup>57</sup> ELIOT, *Che cos'è un classico?*, cit., p. 495.

avesse investito proprio Virgilio del ruolo di sua guida nell'*Inferno*, attribuiva all'autore dell'*Eneide* il merito di aver condotto l'Europa «verso quella cultura cristiana che per parte sua non avrebbe mai conosciuto».<sup>58</sup> Eliot spiega la questione nei termini di una «congenialità» di Virgilio alla mentalità cristiana: in questa prospettiva, la lettura messianica della IV Ecloga e l'identificazione di Cristo con il misterioso *puer* di cui nel testo si annuncia la nascita – identificazione già ben attestata in Lattanzio e Agostino – vengono interpretate come «un malinteso».<sup>59</sup> È una posizione che non impedisce al critico inglese di riconoscere l'importanza che la IV Ecloga assume nell'aprire la strada all'influsso del poeta sulla Cristianità,<sup>60</sup> ma il tentativo realizzato da Eliot sembra piuttosto quello di legare a motivazioni meno superficiali (e meno contingenti) un'associazione (Virgilio e dunque latinità, da una parte; Cristianesimo dall'altra) che aveva avuto un ruolo così determinante nella configurazione identitaria dell'Occidente.

L'analisi prosegue con l'individuazione delle qualità che avevano reso l'autore dell'*Eneide* così «congeniale» al pensiero cristiano: Eliot seleziona e approfondisce alcune parole-chiave dell'universo virgiliano (*labor*, *pietas* e *fatum*), mettendo a punto una sorta di “lessico condiviso” capace di mediare e orientare la ricezione del poeta latino nel passaggio dal paganesimo alla cristianità.

Il primo dei termini individuati è *labor* e consente ad Eliot di interrogarsi sul significato delle *Georgiche*, «un libro difficile e uggioso» in cui Virgilio aveva però investito «tempo, fatica e genio».<sup>61</sup> Eliot ne rilevava la particolare prossimità a noi e al nostro mondo, «ora che il crescente urbanesimo, l'esodo dalle campagne, le devastazioni e la dissipazione delle risorse naturali hanno cominciato a destare la nostra preoccupazione» e individuava l'importanza che l'opera aveva avuto nell'affermare la dignità del lavoro manuale e il ruolo dell'agricoltura «per il benessere materiale e spirituale dello Stato». È una posizione che ritroveremo continuamente ripetuta in molta della saggistica apparsa durante il Ventennio fascista, come vedremo nel secondo capitolo di questo studio.<sup>62</sup> Eliot, pur affermando che la dedizione a Roma di Virgilio «era fondata su un sacro

---

<sup>58</sup> *Ibidem*. Sebbene l'occasione da cui poi scaturì il testo risalga ad anni successivi a quelli che stiamo qui direttamente considerando, *Virgil and the Christian World* riassume e risponde a questioni largamente diffuse nella riflessione del tempo intorno alla figura di Virgilio, come si cercherà di dimostrare in questo paragrafo.

<sup>59</sup> ELIOT, *Virgilio e la Cristianità*, cit., p. 981. Poco più avanti Eliot precisa: «Quanto a Virgilio e ai suoi propositi, io sento di poter affermare con sicurezza che egli era preoccupato unicamente delle proprie faccende, ossia della politica romana, e che sarebbe rimasto assai stupito di sapere quale strada avrebbe preso la sua quarta ecloga» (p. 983).

<sup>60</sup> Per Eliot la IV Ecloga era il simbolo della particolare posizione di Virgilio, che come un «ponte» guardava sia verso la fine del mondo antico che verso l'inizio del mondo cristiano.

<sup>61</sup> ELIOT, *Virgilio e la Cristianità*, cit., p. 986.

<sup>62</sup> Nonostante l'indiscutibile vicinanza di alcune posizioni, Eliot (diversamente da Pound) si mantenne sempre lontano da ogni forma di fascinazione per il movimento fascista e per la figura di Mussolini. In un editoriale di «The Criterion» scriveva, già nel 1926: «The old Roman Empire is an European Idea; the new Roman Empire is an Italian Idea, and the two must be kept distinct. [...] It suggests Authority and Tradition, certainly, but Authority and Tradition (especially the

sentimento della terra, della religione, del villaggio, della famiglia contadina»,<sup>63</sup> vede in questo legame la formazione di quei valori che saranno poi iscritti nell'*habitus* cristiano e in particolar modo nell'esperienza monastica: lavoro e preghiera, azione e contemplazione diventano i poli opposti ma complementari di una visione del mondo tipicamente cristiana che individuerà proprio in Virgilio, in virtù della sua peculiare sensibilità tramandata già dalla tradizione, il suo più vicino precursore. Eliot si sofferma poi sul secondo termine individuato, *pietas*, parola che «ha per Virgilio una complessa struttura di significati; essa implica una certa attitudine verso gli altri, la famiglia, il paese, e verso il destino imperiale di Roma», cioè verso «un vincolo che non si è scelto».<sup>64</sup> Questa precisazione, che finiva per sovrascrivere alla dedizione alla propria missione una sopportazione di tipo confessionale, apriva la strada ad una interpretazione di Enea come «prototipo dell'eroe cristiano»:

Aeneas is the antithesis [...] of either Achilles or Odysseus. In so far as he is heroic, he is heroic as the original Displaced Person, the fugitive from a ruined city and an obliterated society [...]. He was not to have, like Ulysses, marvellous and exciting adventures which such occasional erotic episodes as left no canker on the conscience of that wayfarer. He was not to return at last to the remembered hearth-fire, to find an exemplary wife awaiting him, to be reunited to his son, his dog and his servants. Aeneas' end is only a new beginning; and the whole point of the pilgrimage is something which will come to pass for future generations. His nearest likeness is Job, but his reward is not what Job's was, but is only in the accomplishment of his destiny. He suffers for himself, he acts only in obedience. He is, in fact, the prototype of a Christian hero. For he is, humbly, a man with a mission; and the mission is everything. The *pietas* is in this way explicable only in terms of *fatum*.<sup>65</sup>

---

latter) do not necessarily suggest Signor Mussolini» (T. S. ELIOT, *A Commentary*, «The Criterion», IV, 2, aprile 1926, pp. 221-223.) [«L'antico Impero romano è un'idea europea; il nuovo impero romano è un'idea italiana, e le due devono essere tenute distinte. [...] Quest'ultimo implica Autorità e Tradizione, certamente, ma Autorità e Tradizione (specialmente la seconda) non implicano necessariamente il Signor Mussolini». Traduzione mia].

<sup>63</sup> ELIOT, *Virgilio e la Cristianità*, cit., pp. 987-988.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 988.

<sup>65</sup> [«Enea è l'antitesi sia di Achille che di Odisseo. Nella misura in cui è eroico, è eroico come prototipo del Profugo, di colui che fugge da una città e da una comunità distrutte [...]. Né a lui erano per toccare, come a Ulisse, strane e affascinanti avventure e gli occasionali incontri d'amore che non lasciarono alcun segno nell'anima di quell'errante. Non sarebbe infine ritornato al dolce focolare, per ritrovarvi il figlio, il cane, i servi, atteso da una moglie esemplare. La parabola di Enea termina con un nuovo principio; e tutta la sua peregrinazione sarà compiuta a beneficio delle generazioni avvenire. Enea somiglia in sommo grado a Giobbe; ma la sua ricompensa non è quella che toccò a Giobbe, è semplicemente l'aver compiuto il proprio destino. Sopporta in silenzio, e agisce in obbedienza. Per la verità, egli è il prototipo dell'eroe cristiano. È, in umiltà, un uomo con una missione; e tutto gli è missione. In tal modo, la sua *pietas* è esplicabile soltanto in termini di *fatum*», p. 989].

La caratterizzazione dell'eroe è dichiaratamente condotta ricorrendo alle qualità dell'etica cristiana: la sopportazione, l'umiltà del "credente", una realizzazione che si compie sempre nel futuro, il significato teleologico dell'individuo, definito dalla sua missione.

La *pietas* è poi direttamente legata all'ultima parola analizzata da Eliot, *fatum*, su cui alcune considerazioni erano state proposte nel paragrafo precedente. Eliot traduce il termine latino con "destino", sottolineando tuttavia come «questa *sia* una parola di cui nessuno riesce ad esaurire il senso». <sup>66</sup> Il destino di Enea si manifesta nell'«imperium sine fine» consegnato da Anchise al figlio nel VI libro dell'*Eneide*, quell'Impero Romano «trasformato in Sacro Romano Impero»: Virgilio consegnava alla Cristianità «il più alto ideale possibile per un impero temporale». <sup>67</sup>

Bene lo aveva inteso Dante:

the place which Dante assigned to Vergil in the future life, and the role of guide and teacher as far as the barrier which Vergil was not allowed to pass, was not capable of passing, is an exact statement of Vergil's relation to the Christian world. <sup>68</sup>

Nella lettura continuistica della storia europea messa in atto da Eliot, il significato di Virgilio era imprescindibile dalla mediazione di Dante, perché era attraverso quest'ultimo che si era manifestata la linearità di un disegno che collegava antichità e modernità, paganesimo e cristianità: i due fuochi che avevano alimentato l'idea stessa di Occidente.

Questo secondo contributo virgiliano sul quale ci siamo appena soffermati tradiva in più punti un debito solo parzialmente dichiarato da Eliot con un'opera di grande fortuna apparsa in Germania nel 1931, l'anno successivo al bimillenario. In *Vergil. Vater des Abendlands (Virgilio padre dell'Occidente)*, l'austriaco Theodor Haecker, già traduttore di Kierkegaard e del cardinale John Henry Newman, tracciava un ritratto entusiastico del poeta latino, definito appunto «padre dell'Occidente»: all'interpretazione filologico-estetica di Virgilio, ritenuta «un falso, una disgregazione dell'intero, eseguita da spiriti disgregati» - e tale dovette sembrargli molta della saggistica prodotta in occasione del Bimillenario -, Haecker opponeva una lettura avventista del poeta latino, riscoperto attraverso la cifra di un'umanità che lo aveva reso capace di colmare, «pochi anni

---

<sup>66</sup> ELIOT, *Virgilio e la Cristianità*, cit., p. 990. Poco oltre Eliot precisa: «Il concetto del destino resta per noi un mistero, ma la ragione può accoglierlo, perché esso comporta che il mondo e il corso della storia umana hanno un significato».

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 992.

<sup>68</sup> [«Il posto che Dante assegnò a Virgilio nell'oltrevita, con il compito di guida e maestro svolto fino a quel limite che egli non aveva né il permesso né la capacità di oltrepassare, mi sembra una perfetta valutazione di Virgilio in rapporto al mondo cristiano», p. 992].

prima della pienezza dei tempi», «la misura prevista del paganesimo», in una tensione implicita verso la rivelazione cristiana:

Nessuno può intendere Virgilio nella sua pienezza e integrità (condizionata da un difetto, ed in virtù di questo difetto da un anelito), nessuno può comprendere *lui*, pagano *avventista*, senza la Fede che sorge e la parte che egli vi rappresentò, e vi rappresenta tuttora come fondamento naturale.<sup>69</sup>

Con Virgilio si realizzava, per Haecker come poi per Eliot, la straordinaria saldatura del paganesimo alla cristianità: grazie alla mediazione preparata dall'opera virgiliana, «dalla Roma pagana sorse una Roma cristiana ed un Occidente cristiano»; questa straordinaria continuità nella «discontinuità assoluta creata dalla Rivelazione Cristiana», continua Haecker, «è garantita proprio nel centro e nella pienezza dei tempi da un grande poeta e dall'opera sua».<sup>70</sup>

Il libro aveva conosciuto uno straordinario successo a livello europeo: in rapida sequenza erano apparse, in pochi anni, traduzioni in inglese (1934), francese (1935), olandese (1942) e spagnolo (1945).<sup>71</sup> In Italia *Vergil. Vater des Abendlands* era stato tradotto da Nicola de Ruggiero per la Morcelliana già nel 1935. Nel suo umanesimo «obbedienziale ed avventista», sorretto dalla teologia («un umanesimo vuotato di teologia non resisterà»),<sup>72</sup> Haecker non poteva che guardare con preoccupazione e insofferenza crescenti al pessimismo spengleriano e all'irrazionalismo dilagante in Europa. Anch'egli, dunque, interveniva nel clima cupo dell'*entre-deux-guerres* affidando ad una rinnovata fiducia nell'uomo occidentale (segnatamente *virgiliano*), la possibilità di una ricostruzione. La polemica con Spengler e con il suo uomo faustiano traspare in più passi del testo:

---

<sup>69</sup> THEODOR HAECKER, *Vergil, Vater des Abendlandes*, Leipzig, Jakob Hegner, 1931, tr. it. *Virgilio padre dell'Occidente*, traduzione di NICOLA DE RUGGIERO, Brescia, Morcelliana, 1935, p. 30. La caratterizzazione di Virgilio, condotta nel primo capitolo, *Ecce poeta!*, si appoggia alle *Vitae* del poeta tramandate dalla tradizione e insiste in particolar modo su aspetti e motivi giudicati positivamente nella cultura popolare e cattolica: grande importanza è attribuita da Haecker alla nascita in provincia di Virgilio («si manteneva ancora quasi puritanamente fedele ai costumi antichi della Repubblica», «mentre a Roma già tutto cominciava a dissolversi», dove sarà da notare il primato morale attribuito dall'autore alla campagna rispetto alla città, su cui insisterà anche la propaganda fascista: «egli crebbe, contadinello italiano, vicino alla *iustissima tellus*»). Un secondo elemento caratterizzante su cui richiamare l'attenzione è la purezza d'animo di Virgilio: «decisiva per l'uomo e per le opere sue [...] la misura in cui è riuscito a salvare in sé il "fanciullo" e le sue "cose" o a ritrovarli per Grazia ne' suoi anni maturi», p. 34, (motivo già evangelico, cfr. *Vangelo di Matteo* 18, 1-5).

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>71</sup> L'edizione inglese dell'opera, apparsa a tre anni dalla pubblicazione del *Vergil*, era stata recensita favorevolmente anche su «*Criterion*» da William Force Stead, che lo raccomandava «for its vigorous attack upon our modern chaos and its attractive picture of Virgil and his ordered world with the divine decree above and *pietas* within». (WILLIAM FORCE STEAD, *Books of the Quarter*, «*The Criterion*», luglio 1935, p. 681).

<sup>72</sup> HAECKER, *Virgilio padre dell'Occidente*, cit., p. 116.

il cosiddetto uomo faustiano, di cui si fa tanto abuso, la cui ideologia devasta intellettualmente e moralmente tanta gioventù, non è un uomo nuovo, [...] ma è un uomo istintivamente ipertrofico ed intellettualmente atrofico, che già si è avuto in buona sostanza nell'ebraismo e nel paganesimo. [...] i due più grandi pagani e Padri laici dell'Occidente che abbiano scritto, Platone e Virgilio, *vates gentilium*, non hanno lasciato nel loro ideale dell'uomo la menoma [sic] traccia di sfida a Dio.<sup>73</sup>

La strada indicata da Haecker passava per un necessario abbandono del soggettivismo moderno, di cui l'uomo faustiano era in massimo grado incarnazione. Enea rappresentava invece un tipo di eroe completamente diverso: «ben presto Enea ha appreso la dottrina: *Cede deo!* E la trasmette». Ancora una volta (ed è un passaggio di cui Eliot conserverà memoria) viene sottolineata l'umiltà (cristiana *ante litteram*) di Enea: il progenitore dell'*imperium romanum* (*imperium* «non tramontato, né tramontante», osserva Haecker, con una nuova stoccata polemica a Spengler), «non è un superbo, ma un pio, *pius Aeneas*. Egli è vicino all'umiltà ed alla conseguente comprensione che tutto quanto nell'uomo è veramente grande, nasce dal minimo e dall'infimo, e deve, anche quando è divenuto grande e potente e splendido, conservare ancora il rapporto più intimo con quest'umile origine, se non vuol perdere la *verità* di questa grandezza».<sup>74</sup>

Nel percorso letterario di Virgilio (dalle *Bucoliche* alle *Georgiche* all'*Eneide*), Haecker individuava un itinerario di maturazione preparato dalla Provvidenza: a Virgilio «non eran dati soltanto mito e storia dell'*imperium romanum* [...] nel momento della maturità sua; a lui era data anche, irrompente da oriente, l'ora dell'avvento e la disposizione d'animo dell'avvento, che precedono il momento in cui i tempi si compiono nella loro sfera più alta».<sup>75</sup> L'*Eneide* stessa era, in questa prospettiva, un atto della Provvidenza, una «teologia incoativa».<sup>76</sup> Non diversamente da Eliot (la cui insistenza sul *fatum* andrà allora forse legata proprio alla lettura del testo haeckeriano), il filosofo austriaco leggeva nel personaggio di Enea l'accettazione di una missione imperscrutabile che conteneva già in sé il destino politico e religioso dell'Occidente fino alla contemporaneità, perché «noi tutti (vogliamo riconoscerlo o no, lo sappiamo o no) siamo ancora membri dell'*imperium romanum*, che dopo crudeli deviazioni

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 95. Haecker precisa: «Non è davvero il caso di pensare, come crede una moderna ignorante infatuazione per il tipo, che Platone e Virgilio non abbiano saputo nulla del cosiddetto uomo faustiano, non già nella casuale manifestazione temporale e nella sua espressione protestantico-umanista, ma – ed è ciò che importa – nella sua forma e deformità spirituale essenziale. Al contrario, nei dialoghi platonici alla fin fine c'è sull'uomo faustiano più che non in Spengler; [...] e Virgilio che aveva vissuto il tempo di Silla e di Antonio – li ritrova nell'inferno – sapeva, almeno nel campo della politica, che cosa fossero le nature faustiane» (*Ivi*, p. 96).

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 82-83.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 115.

aveva accettato *sua sponte* il Cristianesimo, ed ora non può più rinnegarlo, senza rinnegare se stesso e anche l'umanesimo». <sup>77</sup>

Il cattolico Haecker non poteva fondare una «missione» tanto alta sull'esercizio della violenza: dal paradosso di una Roma e di un Impero fondati da un vinto, e non da un vincitore, derivava necessariamente per Haecker un progetto politico fondato sulla giustizia. Da questo aspetto emerge la carica utopica e il profondo investimento morale realizzato da Haecker nella sua lettura di Virgilio e, insieme, la dimensione antiautoritaria del suo progetto per l'Europa: «le costruzioni odierne, troppo brusche, di *romanitas* e *latinitas* e *germanitas*, puri sistemi chiusi e quindi non veri, si sbarrano la vista della naturale cattolicità del vero e del bello». <sup>78</sup>

Non vi erano che due modi, continua Haecker, per rinnovare ancora una volta l'*imperium* in quegli anni di decadenza spirituale: «il primo è il ripetersi della *pax romana*, che snazionalizzò e livellò l'Oriente», possibile soltanto con il predominio esercitato con la forza da una singola nazione. Con l'avvento del Cristianesimo, che aveva reso «infinito» il valore dell'individuo e conseguentemente delle nazioni, questa soluzione non poteva più essere auspicabile. Era allora necessario «conservare con la comprensione e conciliazione e stima la dignità di tutte [le nazioni], e così unirle tutte in qualche cosa di più alto, che non può essere che spirituale».

L'umanesimo cattolico, ispirato ad un principio di pacifica armonia fra le nazioni in nome di un bene superiore, si sarebbe scontrato pochi anni dopo con l'ascesa al potere di Hitler. Haecker professò apertamente la sua opposizione al nazismo, fino a quando gli fu proibita qualsiasi partecipazione alla vita pubblica, nel 1935; nel 1938, i suoi libri vennero vietati e ritirati dal mercato. Sarebbe morto nell'anno della conclusione della guerra, sfollato presso il villaggio bavarese di Ustersbach. Nel suo *Tag- und Nachtbücher (Il libro dei giorni e delle notti)*, scritto nei giorni bui del conflitto e pubblicato due anni dopo la sua morte, sarebbe tornato ancora una volta su Virgilio, per constatare amaramente il naufragio di quella visione dell'uomo che egli aveva costruito proprio intorno alla figura del poeta latino: «l'orrore della guerra che Virgilio poté così apertamente manifestare oggi lo porterebbe subito al silenzio di un campo di concentramento». <sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>79</sup> THEODOR HAECKER, *Tag- und Nachtbücher*, München, Kösel, 1947, tr. it. *Il libro dei giorni e delle notti*, traduzione di BICE TIBILETTI, Torino, Borla, 1955, p. 75. L'appunto è datato 19 maggio 1940.

## 1.4 Curtius, Virgilio e l'idea di Europa

Nel marzo 1946, nel corso di una conversazione radiofonica in tre puntate realizzata per il pubblico tedesco dalla BBC, Eliot, ricordando lo spirito di collaborazione intellettuale ed umana che aveva caratterizzato i fecondi anni di «The Criterion», sottolineava la dimensione sovranazionale e cosmopolita cui aveva aspirato quell'esperienza:

in starting this review I had the aim of bringing together the best in new thinking and new writing in its time, from all the countries of Europe that had anything to contribute to the common good.<sup>80</sup>

L'obiettivo era stato almeno parzialmente raggiunto, se non confermato e mantenuto negli esiti: nei diciassette anni di pubblicazione della rivista, Eliot era riuscito a radunare attorno al suo progetto editoriale molte delle voci di maggior rilievo ed interesse della scena culturale europea a lui contemporanea e a metterle in dialogo attivando dinamiche di autentica condivisione e di fertile confronto delle idee.

Nella ragnatela di relazioni<sup>81</sup> disegnata attraverso l'esperienza di «The Criterion» rientrava anche Ernst Robert Curtius.

Nato in Alsazia, a Thann, nel 1886, esperto di letteratura francese (i suoi primi studi erano stati dedicati a Barrés e a Balzac), Curtius si era posto fin dagli esordi della sua attività critica il problema della difesa della tradizione dell'Occidente attraverso una riasserzione dei valori culturali e spirituali

---

<sup>80</sup> [«Fondando questa rivista avevo l'obiettivo di raccogliere le migliori novità del pensiero e della letteratura del tempo, da tutti i paesi d'Europa che avessero qualcosa con cui contribuire al bene comune». T. S. ELIOT, *The Unity of European Culture*, in *Notes Towards the Definition of Culture*, New York, Harcourt Brace and Company, 1949, tr. it. *Appunti per una definizione della cultura*, traduzione di GIORGIO MANGANELLI, Milano, Bompiani, 1952. Il discorso di Eliot rientrava in un programma radiofonico in tre puntate realizzate per il pubblico tedesco e andate in onda il 10, 17 e 24 marzo 1946. Il testo desunto dalla trascrizione di quelle conversazioni era stato poi pubblicato in appendice a *Notes Towards the Definition of Culture*. Nel suo intervento Eliot rifletteva anche sui motivi che avevano provocato il fallimento del progetto di «The Criterion» e la sua conseguente chiusura, avvenuta nel 1939: «I attribute this failure chiefly to the gradual closing of the mental frontiers of Europe. A kind of cultural autarchy followed inevitably upon political and economic autarchy. This did not merely interrupt communications: I believe that it had a numbing effect upon creative activity within every country» (pp. 119-120). [«Attribuisco questo fallimento principalmente alla graduale chiusura mentale dell'Europa. Una sorta di autarchia culturale è seguita inevitabilmente ad un'autarchia politica ed economica. Questo fatto non ha comportato solamente un'interruzione delle comunicazioni: credo che esso abbia avuto un effetto soporifero sull'attività creativa in ogni paese». Traduzione mia].

<sup>81</sup> «Ma quante strade e quanti incontri allora, in una Europa spiritualmente liberata! Rilke tradusse liriche di Valéry di cui mi mostrò il manoscritto; da Scheler vidi i primi numeri della «Revista de Occidente» di Ortega; Valery Larbaud faceva conoscere Joyce in Francia. [...] Esisteva un'Europa dello spirito assai viva, oltre la politica, a dispetto di ogni politica. Un'Europa che non viveva soltanto in riviste e libri, ma nelle relazioni personali». (E. R. CURTIUS, *Herman Hesse*, in *Studi di letteratura europea*, a c. di LEA RITTER SANTINI, Bologna, Il Mulino, 1963, pp. 172-192: 173).

che contraddistinguevano l'identità europea.<sup>82</sup> Anch'egli acuto osservatore della crisi, rifiutava tuttavia qualsiasi fatalismo di tipo spengleriano, riconoscendo nel declino in atto anche e soprattutto un'occasione irrinunciabile per una più salda ripartenza.<sup>83</sup> Anche Curtius, dunque, partecipava da protagonista al vivace dibattito intorno all'idea d'Europa,<sup>84</sup> identificando – proprio come Eliot – nel ritorno alla tradizione, ripensata nella sua matrice *unitaria*, il punto nodale attraverso cui risvegliare «the consciousness of Europe», la consapevolezza identitaria del continente, lacerato da esacerbati nazionalismi (si pensi alla contrapposizione crescente, anche a livello culturale, oltre che politico, di Francia e Germania, contro la quale Curtius si impegnò negli anni Venti in una profonda opera di mediazione<sup>85</sup>) e in particolare dallo sgretolamento di quell'unità che per il romanista era la caratteristica fondamentale della cultura occidentale.

Nel 1927 Curtius traduceva in tedesco *The Waste Land*, avviando di fatto la ricezione di Eliot in Germania; nello stesso anno, «The Criterion» ospitava tra le sue pagine un importante saggio del romanista, *The Restoration of the Reason*, già apparso su «Neue Schweizer Rundschau» e tradotto appositamente per la rivista eliotiana da William Stewart, docente all'Università di Bristol e amico di Curtius (un precedente contributo su Balzac, a firma del romanista tedesco, era stato pubblicato su «Criterion» nel 1924). Era la conferma di una collaborazione (e soprattutto di una amicizia epistolare) che sarebbe durata, con fasi alterne e al di là di alcune divergenze intellettuali,<sup>86</sup> fino alla morte di Curtius, avvenuta a Roma nel 1956.

---

<sup>82</sup> Cfr. E. R. CURTIUS, *Restoration of the Reason*, «The Criterion», VI, 5, November 1927, pp. 389-397.

<sup>83</sup> Curtius condivideva le tesi di Spengler sul «tramonto dell'Occidente», ma le considerava un punto di partenza piuttosto che di arrivo. L'epigrafe posta in apertura a *Deutscher Geist in Gefahr (Lo spirito tedesco in pericolo, 1932)*, tratta da Hölderlin, ben riassume la posizione di Curtius in merito: «Wo aber Gefahr ist, / wächst das Rettende auch» (Ma dov'è il pericolo, / arriva anche la salvezza). Per il filologo tedesco, «le forze vitali tramandate dalla nostra cultura hanno mutato migliaia di volte la loro forma ma si sono conservate attraverso tutti i mutamenti»: le epoche di decadenza, nella storia, sono state spesso un momento di incubazione per successive e nuove rinascite.

<sup>84</sup> Due importanti convegni sono stati dedicati al ruolo e alle posizioni di Ernst Robert Curtius nel dibattito interbellico sull'idea di Europa. Mi riferisco a *Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe*. Actes du Colloque de Mulhouse et Thann des 29,30 et 31 janvier 1992, éd. JEANNE BEM et ANDRÉ GUYAUX, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995 (in particolare, si segnala per la pertinenza alle tematiche affrontate il contributo di ANDRÉE THILL, *L'image de Virgile chez Curtius*, pp. 47-56) e *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*. Atti del XXXVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2009), a c. di IVANO PACCAGNELLA e ELISA GREGORI, Padova, Esedra, 2011.

<sup>85</sup> Assolve a questa funzione, ad esempio, *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich (I pionieri letterari della nuova Francia, 1919)*, con la quale Curtius intendeva presentare al pubblico tedesco i nuovi autori della letteratura francese (Gide, Romain Rolland, Claudel, Suarès, Péguy), per favorire la diffusione di una cultura che sapesse superare le diffidenze e i nazionalismi. Il libro ebbe un'ottima accoglienza da parte del pubblico, ma provocò a Curtius aspre critiche da parte del mondo accademico tedesco, per il quale – come ricorda Antonelli nella sua premessa alla traduzione italiana di *Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter* – l'attività scientifica doveva mantenersi indipendente e slegata da interessi e finalità di tipo politico-culturale. Cfr. ROBERTO ANTONELLI, *Filologia e modernità*, introduzione a E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992, pp. VII-XXXIV.

<sup>86</sup> Un raffreddamento dei loro rapporti avvenne in seguito alla pubblicazione di *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order* (1928), in cui Eliot si dichiarava «classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion» (*ivi*, p. VII). Se ne può cogliere un riflesso nel secondo contributo critico che il romanista tedesco dedicò ad Eliot, datato

I punti di contatto tra i due critici furono numerosi. Medesima era la risposta fornita alla percezione della crisi, la necessità cioè di far fronte (come una «falange») alla minaccia del caos opponendovi saldamente i valori dell'umanesimo europeo con i quali solamente era possibile tentare una ricostruzione:

The intellectual conscience of the European *élite* must of itself come to rescue here, before some revolutionary Moloch sets fire to our libraries or a new Attila devastates our fields. [...] There exists a hidden aristocracy of Europe: [...] we should form a phalanx, as Aeneas the *penates* of Troy, to set them up and do them honour upon the new soil that holds the promise of future greatness. [...] On their shoulders rests the responsibility for the preservation, the recovery and the renovation of Europe.<sup>87</sup>

È un programma elitario, cui corrisponde una politica culturale di stampo conservatore e un'idea fortemente aristocratica della cultura, posizione, questa, largamente condivisa in quel generale e diffuso *rappel à l'ordre* postbellico e che troverà più chiara formulazione, in Curtius, nel quinto capitolo di *Deutscher Geist in Gefahr (Lo spirito tedesco in pericolo, 1932)*, intitolato, significativamente, *Humanismus als Initiative*.

Con Eliot Curtius condivideva soprattutto una concezione della tradizione sovranazionale e fortemente unitaria, nello spazio e nel tempo. In maniera analoga al «senso storico» eliotiano, di cui qualcosa si è detto nel paragrafo precedente, anche per Curtius si trattava di operare un recupero del passato che non fosse sterile erudizione,<sup>88</sup> ma consapevolezza del suo continuo farsi presente: «per la

---

1949: «Ma l'aperto europeismo del 1920 non fu che una promessa non mantenuta; Eliot ha sempre più concentrato il suo sforzo verso la revisione della tradizione poetica inglese dal 1580 al 1770. [...] Della Francia degli ultimi trent'anni Eliot non ha accettato che Maritain e Maurras: tomismo e *Action Française*; della Spagna e della Germania, nulla. [...] Alle splendide qualità della critica di Eliot si oppone un rigorismo che può arrivare addirittura ad uno sterile negativismo capace di far crollare la sua autorità di critico. Questo devono rimpiangere tutti coloro che considerano dovere della critica salvaguardare il patrimonio della tradizione europea». (E. R. CURTIUS, *Thomas S. Eliot II* (1949), in *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, 1950, tr. it. *Studi di letteratura europea*, a c. di LEA RITTER SANTINI, Bologna, Il Mulino, 1963, pp. 121-164: 161-162).

<sup>87</sup> [«La coscienza intellettuale dell'élite europea deve venire in salvataggio di se stessa ora, prima che qualche Moloch rivoluzionaria appicchi il fuoco alle nostre biblioteche o che un nuovo Attila devasti i nostri campi. [...] Esiste una aristocrazia nascosta dell'Europa: [...] noi dovremmo formare una falange, come Enea con i penati di Troia, per ristabilirli e tributare loro gli onori dovuti sulla nuova terra che porta con sé la promessa della futura grandezza. [...] Sulle loro spalle grava la responsabilità della sopravvivenza, della guarigione e del rinnovamento dell'Europa». Traduzione mia]. CURTIUS, *The Restoration of the Reason*, cit., pp. 391-396.

<sup>88</sup> Curtius sosteneva la necessità del recupero e della diffusione di un classicismo che fosse «the organization of the human domain by means of Reason that assigns values, imposes standards, decides and directs. This reason created valid forms in the thirteenth and the seventeenth centuries. Our task is – not to resuscitate these forms artificially, but to revive the spirit which created them, and so to create a form of Reason proper to the twentieth century. Only so will we overcome the various types of radicalism [...] and attain that objective which is the most important of all today: the reconstruction

letteratura, tutto il passato è presente»<sup>89</sup> e questo significa che in qualsiasi momento «posso instaurare un rapporto diretto, intimo, pieno con le opere letterarie di ogni tempo e ogni popolo», in una condizione di *sincronia* che è caratteristica specifica della letteratura e per merito della quale «la letteratura del passato è sempre in grado di offrire un contributo a quella del presente».<sup>90</sup>

Nel 1930 Curtius pubblicava la sua ultima opera dedicata specificamente alla letteratura francese, *Einführung in die französische Kultur (Introduzione alla cultura francese)*, per allargare la sua riflessione successiva ad orizzonti più ampi, nello spazio e nel tempo.<sup>91</sup> Non si trattava tanto di una svolta radicale, quanto di una progressiva maturazione e messa a fuoco di percorsi epistemologici già compresi nell'opera precedente e che trovavano ora precisazione all'interno di un contesto più ampio. «Col passare degli anni – dirà poi Curtius, guardando retrospettivamente alla propria esperienza – [...] la continuità divenne per me più importante dell'attualità: Virgilio e Dante divennero più importanti dei poeti nati dopo la morte di Goethe».<sup>92</sup> Torna l'accento sulla *continuità* della tradizione europea, realizzata nel segno di Virgilio e Dante, cui sarà da accostare la categoria funzionale dell'*unità* nel processo di ricostruzione dell'Occidente.

Era stato Max Rychner, direttore del «Neue Schweizer Rundschau», a fornire a Curtius l'occasione di scrivere su Virgilio, nell'anno delle celebrazioni bimillinarie per la nascita del poeta. Un secondo contributo sull'autore dell'*Eneide*, più tardo (1951), sarà invece legato alla figura di Rudolf Borchardt, su cui avremo modo di tornare nel prosieguo di questa analisi.

Per Curtius, come anche per Eliot, Virgilio rivestiva un significato che andava al di là della sua vicenda umana e letteraria e la sua commemorazione, in quel preciso momento della storia, offriva

---

of the European man» [«l'organizzazione dell'umano per mezzo della Ragione, che attribuisce valori, impone standard, decide e interviene. Questa ragione creò forme valide nel tredicesimo e nel diciassettesimo secolo. Il nostro compito non è risuscitare in modo artificiale queste forme, ma far rivivere lo spirito da cui derivarono, e così creare una forma di Ragione adeguata al ventesimo secolo. Soltanto così noi supereremo i diversi tipi di radicalismo e conseguiremo quel fine che più è importante oggi: la ricostruzione dell'uomo europeo». Traduzione mia]. (CURTIUS, *The Restoration of the Reason*, cit., p. 396, corsivo mio).

<sup>89</sup> CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 22.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>91</sup> In appendice ai *Kritische Essays*, Curtius riporta uno scritto apparso su «Die Wandlung» nel 1945 e concepito originariamente come presentazione per *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, nella quale delinea brevemente il percorso che lo aveva condotto (per «un'urgente necessità psicologica») a «cambiare il campo delle sue ricerche»: «Sentivo il bisogno di ritornare agli antichi tempi; oggi direi simbolicamente, agli strati arcaici della nostra coscienza: prima di tutto al Medio Evo romano. Al di là di esso, cercavo, senza saperlo bene, la strada verso Roma. Fin dal mio soggiorno, Roma era diventata per me la città santa; e non solo in tutti i suoi stadi storici, ma pure nella sua essenza spirituale, in un senso dunque che trascendeva anche la storia. Così Roma era una patria ereditata non tanto d'elezione, quanto "scoperta": una meta di pellegrinaggio. Ogni nuovo soggiorno romano aveva rafforzato questo rapporto vitale: mi sapevo legato alla *Roma aeterna*. Capii, col passare di anni e di decenni, che questo legame nascondeva il segreto di un simbolo. Quando conclusi il mio lavoro sulla Francia, si era aperto qualcosa. La via era libera per immettere nelle mie ricerche il fiume delle esperienze romane». (CURTIUS, *Studi di letteratura europea*, a c. di L. RITTER SANTINI, Bologna, Il Mulino, 1963, pp. 495-500: 496).

<sup>92</sup> CURTIUS, *Premessa a Studi di letteratura europea*, cit., p. 4.

all'Occidente l'irripetibile occasione di una presa di coscienza di sé e di una salvifica quanto improcrastinabile restaurazione:

La grandezza e il significato di Virgilio, la sua missione che non ha trovato e non potrà trovar sostituti in nessuna epoca, non derivano affatto, o per lo meno non derivano soltanto dalla sua importanza personale; non si rivelano che a coloro cui non sfugge cosa il *kairos* sa aggiungere al singolo.<sup>93</sup>

Virgilio come garanzia del durevole nel cambiamento, della continuità della tradizione nonostante la discontinuità della storia assumeva un ruolo di primo piano nel programma culturale di Curtius: «la ripetizione è una restituzione, trovare significa ritrovare, e rinnovare è confermare e accrescere i beni acquisiti: ecco il senso dell'esigenza più intima di Virgilio».<sup>94</sup>

Curtius riconosce a Virgilio quel grado di assoluta perfezione formale<sup>95</sup> che già Eliot aveva annoverato tra le caratteristiche che facevano del poeta latino «the classic of all Europe»; tuttavia, la sua importanza, la sua assoluta *necessità* per l'Europa hanno a che fare con ragioni non solamente di carattere estetico o storico:

[...] credere che le grandi opere siano da interpretarsi [...] come “segni”, come “espressioni” del loro ambiente culturale. Proprio Virgilio sembra dar ragione a questa teoria: ma non si va abbastanza lontano se si vede in lui il rappresentante della Roma d'Augusto.

Virgilio è più di tutto questo, e la sua opera non può essere valutata con la stessa misura che si adotta per l'*Ara pacis Augustae*. Egli è più del simbolico rappresentante dell'eternità romana e della latinità perenne, per quanto elevato e potente egli si riveli in questa funzione. Lo si deve cogliere nella sua assoluta grandezza e validità di artista, nella sfera della sua atemporalità se si aspira alla purezza e alla chiarezza del giudizio estetico. Come fenomeno storico Virgilio è ad un tempo romano e più che romano. Aldilà dei millenni, è il *genio spirituale dell'Occidente*.<sup>96</sup>

Curtius affidava a Virgilio una fondamentale «missione storica» che già una volta il poeta latino aveva assolto, nel suo incontro con Dante (e Franco Arato ricorda che si tratta dell'agnizione più

---

<sup>93</sup> CURTIUS, *Virgilio (1930)*, in *Studi di letteratura europea*, cit., pp. 9-23: 10.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>95</sup> «Virgilio ha creato per l'Occidente il modello di tutta la poesia d'arte; per questo egli è esteta ed è più di ogni altro poeta, una guida alla cultura estetica». (*Ivi*, p. 22).

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 22. Corsivo mio.

celebre della storia della letteratura medievale,<sup>97</sup> aperta da quel delicato e potentissimo «Or se' tu quel Virgilio e quella fonte» pronunciato da Dante nel I canto dell'*Inferno*, v. 79); «fra le miserie del nostro continente ridiventato selvaggio» una nuova «missione» si presentava al poeta latino, riconciliare ancora una volta le molte antitesi storiche e spirituali del continente, per giungere ad una «pienezza carica di senso simbolico».<sup>98</sup> Andrà osservato che, al di là di una certa oscurità che contraddistingue il passo, Curtius riservava a Virgilio un'investitura simbolica di enorme rilevanza anche programmatica, un peso culturale che non aveva eguali nella storia dell'Occidente.

Tale funzione traeva la sua ragion d'essere proprio dall'interazione di Virgilio con Dante, a tal punto – scrive Curtius – che essa «fa parte della definizione di Virgilio»:<sup>99</sup> senza Dante, Virgilio non potrebbe rappresentare ciò che ad oggi egli rappresenta per l'«uomo europeo». Nella convergenza dei nomi di Virgilio e Dante si era cioè realizzato qualcosa di unico e straordinario:

La concezione della *Commedia* poggia sull'incontro spirituale di Dante con Virgilio. Nell'ambito delle letterature europee non v'è nulla – o quasi – che possa essere paragonato a questo fatto. La riscoperta di Aristotele nel XIII secolo fu opera di più generazioni, ed avvenne alla fredda luce di ricerche intellettuali. Dante, riscoprendo Virgilio, fece scoccare ad un tratto una scintilla ardente tra due grandi anime. La tradizione dello spirito europeo non conosce nessuna situazione altrettanto sublime, delicata, feconda. È l'incontro dei due più grandi Latini e – storicamente – rappresenta il suggello di quella continuità che il Medio Evo latino ha stabilito tra il mondo antico e il mondo moderno. Soltanto chi sa afferrare Virgilio nella sua piena altezza poetica (trascurata dai Tedeschi dopo il 1770) sarà in grado di apprezzare fino in fondo Dante.<sup>100</sup>

L'Europa di Curtius convergente nei nomi di Virgilio e di Dante era uno spazio fortemente unitario, latino e cristiano.

La seconda occasione di ripensare al significato di Virgilio si presentò a Curtius circa vent'anni dopo questo primo scritto. Il filologo tedesco fu invitato a partecipare, nell'ottobre 1951, ad una conversazione radiofonica prodotta dalla BBC che intendeva presentare al pubblico inglese la figura di Virgilio. Curtius ripercorre per veloci tappe l'itinerario della sfortunata ricezione di Virgilio in

---

<sup>97</sup> FRANCO ARATO, *Virgilio e l'Occidente: Curtius e Haecker*, in *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, cit., pp. 131-141: 137.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 23. Si noti la conclusione del saggio, dove Enea diventa simbolo di una condizione universale, condivisa: «Tutta l'esistenza umana si rispecchia nelle peregrinazioni di Enea sull'aspro cammino verso una seconda terra promessa, che è tanto lontana dalla prima». Nell'«aspro cammino» non sarà forse troppo forzato scorgere una fatica che anche la generazione di Curtius provava in quel drammatico volgere di anni.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>100</sup> CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 398.

Germania, dove la precoce predilezione di Omero e della Grecia, caratteristica del Romanticismo, comportò la svalutazione della letteratura latina e in particolar modo di Virgilio, considerato un semplice imitatore, inferiore (se non addirittura mediocre) nella potenza epica e nel sentimento. Nel 1925, scrive Curtius, la situazione sembra mutare: alla riscoperta filologica di Virgilio avviata, agli inizi del secolo, da *Virgils epische Technik* (1903) di Richard Heinze, si accompagna una più profonda rivalutazione del poeta latino realizzata da Friedrich Klinger, che «ha contribuito più di qualsiasi altro storico a rinnovare in Germania la comprensione di Virgilio».<sup>101</sup> Anche in Germania<sup>102</sup> si torna dunque a scoprire, secondo Curtius, «il valore della romanità e il suo significato per la cultura umanistica» e la prospettiva indicata nell'analisi è ancora una volta quella della continuità: una visione totale, continuistica appunto, in cui si conciliano «i contraddittori elementi ereditati dall'antichità, cioè i termini opposti di due sensibilità: quella occidentale e quella germanica». È una contrapposizione, questa, tra romanità e germanesimo, che Canfora descrive come la costante principale della storia intellettuale dell'Europa<sup>103</sup> e che significativamente ha proprio nell'*Eneide* e in Virgilio (nella sua presunta contrapposizione ad Omero) uno dei suoi nodi principali. Nel suo secondo scritto su Virgilio, Curtius presenta come ricomposta questa frattura interna dell'umanesimo europeo e ne collega il risanamento, per la Germania, al nome di Rudolf Borchardt,<sup>104</sup> tedesco di origini ebraiche, amico di Hofmannsthal, grande umanista, cui va il merito – afferma Curtius, che di

<sup>101</sup> CURTIUS, *Rudolf Borchardt e Virgilio* (1952), in *Studi di letteratura europea*, cit., pp. 24-32: 27.

<sup>102</sup> Per un approfondimento sulla ricezione di Virgilio in Germania nel periodo interbellico (e sul significato politico attribuito a Virgilio e all'*Eneide*), si rimanda a ERNST A. SCHMIDT, *The German Rediscovery of Vergil in the early 20<sup>th</sup> Century (1900-1938)*, «Vergilius», 54, 2008, pp. 124-149.

<sup>103</sup> Cfr. LUCIANO CANFORA, *Così il "padre dell'Occidente" apparve sulla montagna sacra*, «Corriere della Sera», 16 ottobre 2011.

<sup>104</sup> Anche Rudolf Borchardt (Königsberg, 9 giugno 1877 – Trins, 10 gennaio 1945) intervenne nell'ambito delle celebrazioni virgiliane con due diversi scritti su Virgilio. Filologo di formazione (fu allievo di Friedrich Leo a Gottinga), polemista, raffinato poeta, Borchardt individuava la specificità di Virgilio nel carattere lirico dell'*Eneide*, «un'opera del suo tempo, il romanzo eroico in forme esteriori omeriche ma affidate all'onda di una dizione fremente di vita lirica, un'opera che aderisce alla tragedia di quel tempo, in cui presentimento e speranza, conforto e proponimento, volti al passato, compaiono però in parvenza di ricordo, di evocazione, di leggenda e di cantare eroico; e intanto, in mezzo a quei due mondi, risuona, insistente e mediatrice, la grande voce lirica del poeta» (RUDOLF BORCHARDT, *Virgilio: saggio*, in *Virgilio*, prefazioni di GIAN BIAGIO CONTE e VIVETTA VIVARELLI, Pisa, Edizioni della Normale, 2016, pp. 65-83: 80, pubblicato per la prima volta sulla rivista «Corona», I, 3, novembre 1930, pp. 296-309). All'insolita valorizzazione (si pensi al contesto tedesco, tradizionalmente ostile al poeta latino e compattamente schierato sulla tesi di un Virgilio imitatore di Omero) dell'*originalità* di Virgilio («Certo: esiste anche l'Ellade, e anche il sole di Omero esiste. Ma la Germania vaneggiava quando diceva che la luce di Virgilio era derivata da quel sole. [...] Virgilio non è "epico" e non si può fingere un poema eroico nazionale. Egli è stato il cuore più grande della sua nazione, il suo più grande maestro in ogni chiave di armonia, un lirico portentoso in forme epiche», *ivi*, p. 82), Borchardt aggiungeva la sottolineatura della valenza simbolica e rappresentativa dell'*Eneide*, «un ideale poggiato interamente sull'al di là, l'insegna dell'Occidente lanciata incontro all'avvenire futuro» (BORCHARDT, *Virgilio: orazione*, in *Virgilio*, cit., pp. 85-106: 104), recuperando all'*Eneide* (e implicitamente al suo autore) quel valore potenziale di ricreazione e di rinnovamento con cui tentare la ricostruzione dell'Europa, «con la sacra promessa e la fede che un nuovo mondo possa essere costruito solo con le forze, anche se ormai consuete, del mondo antico» (*ivi*, p. 102).

Borchardt fu estimatore e amico – di aver reinserito Virgilio nella tradizione tedesca, confutando il pregiudizio che vedeva nell’*Eneide* una imitazione malriuscita dell’epica omerica.<sup>105</sup> «L’umanità – scrive ancora Curtius – non ha un potere illimitato per la creazione di nuove forme, perciò in epoche decisive appare sulla scena della vita il nuovo nel travestimento di antiche forme. [...] come una fine, così spiegava Borchardt la poesia di Virgilio: una fine che contemporaneamente è un inizio».<sup>106</sup>

Il 30 gennaio 1933 Paul von Hindenburg, *Reichspräsident* della repubblica di Weimar, nominava Hitler cancelliere, aprendo la strada alla piena affermazione del nazismo. Curtius fu tra gli intellettuali – diversamente da Thomas Mann – che decisero di non abbandonare la Germania e si ritirò in un forzoso silenzio, dedicandosi alla stesura di quella che sarebbe diventata la sua opera più famosa, *Europäische Literatur und latineische Mittelalter* (1948). Sulle ragioni intrinseche<sup>107</sup> di quella che è stata definita una «emigrazione interna» molto è stato scritto, sia da parte dei detrattori che degli estimatori di Curtius. *Letteratura europea e Medio Evo latino* nasceva al termine di un percorso che aveva portato il suo autore a riflettere sull’identità culturale dell’Occidente, sulla sua *unità e continuità* nello spazio e nel tempo, e nasceva – questo è un punto che andrà ricordato – come tentativo di risposta alla crisi dell’Europa, dei suoi valori e soprattutto delle sue categorie.<sup>108</sup> Giustamente Antonelli richiama, nel saggio introduttivo che accompagna la traduzione italiana dell’opera, la vicinanza e l’affinità di Curtius con Hofmannstahl, talmente profonda da portare quasi ad una autoidentificazione, quando, in un celebre contributo del 1934, dedicato a George, Hofmannstahl e Calderòn, Curtius scrive – e sono parole che facilmente potrebbero adattarsi anche al suo autore – che Hofmannstahl «si trovò in un mondo disgregato dal materialismo e dal relativismo e dovette assistere, già uomo, al disgregarsi di questo mondo fino alla catastrofe finale. La sua

---

<sup>105</sup> In *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Curtius preciserà questo punto osservando come «l’epos ponderato di Virgilio, altamente consapevole e complesso, è legato in molteplici modi a Omero; però non poteva che esprimere gli ideali di un’epoca totalmente diversa. L’*Eneide* rivela chiaramente questa diversità di tensione interiore» (CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 195).

<sup>106</sup> CURTIUS, *Rudolf Borchardt e Virgilio* (1952), cit., p. 30.

<sup>107</sup> Cfr. CARLO DONÀ, *Lo spirito tedesco e la crisi della mezza età: Deutscher Geist in Gefahr* (1932), in *Ernst Robert Curtius e l’identità culturale dell’Europa*, cit., pp. 39-56. Donà ripercorre la vicenda della ricezione tedesca del pamphlet politico-culturale di Curtius, ricordando l’iniziale successo dell’opera (una seconda edizione apparsa pochi mesi dopo la prima, numerose recensioni che ne discutevano contenuti e forma) e la successiva subitanea sfortuna, seguita ad una stroncatura firmata da Hermann Sauter e apparsa il 24 marzo 1933 su «*Völkischer Beobachter*», quotidiano di riferimento del partito nazista. Donà lega la svolta medievalista di Curtius (e il lungo silenzio di studio che fu necessario alla stesura dell’opera) anche a questo episodio, in seguito al quale per Curtius era venuta meno la possibilità di poter intervenire, scrive Donà, come *Kulturpolitiker*. Il libro era stato recensito anche da Eliot su «*The Criterion*», dove veniva definito «one of the best and most reasonable expositions of a “humanist” attitude that I have ever read» (*A Commentary*, «*The Criterion*», 12, October 1932, p. 74).

<sup>108</sup> Come osserva Ezio Raimondi, «retrocedere al medioevo rappresentava, se si vuole, un compromesso con le forze ufficiali del regime, ma allo stesso tempo significava la prosecuzione di una battaglia, col tentativo di contrapporre a un uso di parte della nozione di spirito tedesco una concezione dello spirito che si allargava a tutta l’Europa, alla ricerca delle ragioni unitarie di cui si era nutrito, alle radici del nostro Occidente, l’arcipelago medievale». (EZIO RAIMONDI, *Curtius, l’Europa e l’utopia*, «*Intersezioni*», XVII, 1, aprile 1997, pp. 5-18: 14).

missione – una missione quasi sovrumana – fu di ridiscendere “alla radice permanente delle cose”, di ritrovare tra i tesori distrutti della tradizione le forze della salvezza e, infine, di innalzare ancora le immagini di un mondo restaurato. [...] Hofmannstahl è stato l’ultimo poeta della vecchia Europa». <sup>109</sup> «Ridiscendere alla radice permanente delle cose» aveva significato, per Curtius, ritrovare, attraverso Virgilio, Roma e l’impero, quali simboli di un’origine che il Medio Evo (con la mediazione di Dante) traghettava, all’insegna della continuità, nella modernità, come presenza viva e vitale, capace di sostenere la necessaria e urgente ricostruzione di un’Europa che la guerra e le trasformazioni epocali d’inizio secolo avevano disgregato. In questa prospettiva, Curtius poteva sostenere – riferendosi alla posizione di Borchardt – che Virgilio rappresentava la *fine* dell’antichità, ma che in quella fine stava allo stesso tempo anche un inizio.

### 1.5 Cercare l’opera, fuggire l’opera: *La morte di Virgilio* di Hermann Broch

Tra gli interlocutori del mito virgiliano nella convulsa Europa dell’*entre-deux-guerres* sarà da annoverare – ultimo tassello della mappa culturale che qui si è cercato di delineare – anche Hermann Broch (1886-1951). Lo scrittore austriaco, nato a Vienna nel 1886 da una famiglia di origine ebraica, convertitosi poi al cristianesimo, arrestato nel 1938 dai Nazisti e rifugiatosi, dopo la scarcerazione, a New Haven, negli Stati Uniti, pubblicava nel 1945 un’opera visionaria e complessa, destinata a profonde incomprensioni in sede critica <sup>110</sup> e ad un limitato successo di pubblico, che individuava

---

<sup>109</sup> CURTIUS, George, *Hofmannstahl e Calderòn (1934)*, in *Studi di letteratura europea*, cit., pp. 145-171: 169-171. Ricavo il passo da ANTONELLI, *Filologia e modernità*, cit., p. XIV.

<sup>110</sup> HERMANN BROCH, *Der Tod des Vergil*, New York, Panthen Books, 1945, tr. it. *La morte di Virgilio*, traduzione di AURELIO CIACCHI, prefazione di LADISLAV MITTNER, Milano, Feltrinelli, 2010 [1962]. Una prima difficoltà incontrata dal lettore quanto dal critico è l’individuazione del genere cui ricondurre l’opera. In una lettera ad Aldous Huxley datata 10 maggio 1945, Broch scrive: «Ob man diesen Vorgang eine Ausweitung der Romanform oder deren Durchbrechung nennen will, ist nebensächlich; ich habe mir niemals darüber den Kopf zerbrochen, empfinde aber das Buch sicherlich nicht als “Roman,” sondern einfach als etwas, das in Notwendigkeit aus seiner Problemkonstellation entstanden ist und diese, eben infolge solcher Notwendigkeit, hoffentlich halbwegs adäquat darstellt» [Se si vuole definire questo processo una estensione della forma romanzo o una sua rottura, è irrilevante; non mi sono mai scervellato su questo punto, ma sicuramente non vedo il libro come un “romanzo”, ma semplicemente come qualcosa che è sorto per necessità dalla sua costellazione di problemi e che, proprio in conseguenza di tale necessità, si spera la rappresenti almeno per metà adeguatamente.] (*Materialen zu Hermann Brochs Der Tod des Vergil*, Hrsg. PAUL MICHAEL LÜTZELER, Frankfurt am Main, 1976, pp. 199-247, p. 224. Trovo la citazione in KATHLEEN L. KOMAR, “The Death of Vergil”: Broch’s Reading of Vergil’s “Aeneid”, «Comparative Literature Studies», 3 (Fall, 1984), pp. 255-269: 268-269). Broch rifiutava per la sua opera l’etichetta di romanzo, che doveva sembrargli riduttiva e inadeguata a descrivere la novità del suo lavoro, e nelle sue lettere preferisce utilizzare la definizione di «poema lirico». Forte è anche la consapevolezza di lavorare a qualcosa di davvero nuovo e significativo: in una lettera al suo editore, Daniel Brody, risalente al 1944, Broch scriveva di ritenere *Der Tod des Vergil* «forse il prodotto letterario più importante di questi anni» (HERMANN BROCH, *Briefe 2 (1938-1945)*. *Kommentierte Werkausgabe*, vol. XIII, tomo II, Hrsg. PAUL MICHAEL LÜTZELER, Frankfurt am Main, 1981, p. 311).

ancora una volta in Virgilio, seppure come *signum contradictionis*, una figura capace di generare significato per il tempo presente.<sup>111</sup>

Ispirandosi al modello narrativo offerto dall'*Ulisse* di Joyce,<sup>112</sup> *Der Tod des Vergil* (*La morte di Virgilio*) attraversa le ultime diciotto ore di vita del poeta latino (tra il 21 e il 22 settembre dell'anno 19 a.C.). Il romanzo si apre con l'arrivo della flotta imperiale al porto di Brindisi; Virgilio, già febbricitante, è trasportato in lettiga, attraverso un suburbio degradato e squallido (la «via della miseria»), al palazzo di Augusto. Nel corso di una notte delirante e affollata di visioni, nell'approssimarsi della morte, il poeta si tormenta con la consapevolezza dello spreco di una vita inutilmente dedicata all'arte: non c'è conoscenza né verità nella poesia, che rappresenta per Virgilio un irreparabile tradimento dell'istanza etica che deve presiedere all'esistenza umana e in particolare al compito dell'artista. La concezione dell'arte espressa da Broch attraverso la tormentata inquietudine di Virgilio si rivela carica di antinomie, permeata da una tensione irrisolta tra annientamento e salvezza:<sup>113</sup> il poeta cerca nell'arte l'estremo disvelamento della verità cui affidare la speranza di un riscatto, ma non può che constatare che nel generale «crollo dei valori» della propria epoca l'arte è divenuta contraffazione di se stessa, ha negato la propria funzione e il proprio fondamento etico, riducendosi a mero inganno estetico. «Nell'arte – sostiene il Virgilio di Broch, di cui costantemente seguiamo, attraverso la forma del monologo interiore, i pensieri – si apre il più profondo segreto della realtà» e nella verità cui l'arte conduce risiede il dovere di ogni espressione artistica, «il dovere di trovare la verità nella conoscenza di se medesimi e di esprimerla, [...] affinché l'anima conscia del grande equilibrio tra l'io e l'universo, si ritrovi nell'universo, affinché riconosca l'arricchimento raggiunto dall'io nella conoscenza di se medesimo quale accrescimento dell'essere nell'universo, nel mondo, anzi nella stessa umanità».<sup>114</sup> Senza questo progresso, senza questa «rivelazione del divino» attraverso la conoscenza che è comprensione profonda della realtà e della

---

<sup>111</sup> *Der Tod des Vergil* è un'opera particolarmente complessa, che si presta a molteplici chiavi di lettura e a diversi livelli di analisi. Non si potrà qui che mettere l'accento sugli aspetti funzionali ad illustrare significato e valore della scelta del personaggio di Virgilio nel contesto della letteratura dell'*entre-deux-guerres*; per una trattazione più esaustiva, si rimanda al saggio (completato da una ricca bibliografia di riferimento) di RENATO SAVIANE, *Hermann Broch e "La morte di Virgilio"*, in *Il romanzo tedesco del Novecento: dai Buddenbrook alle nuove forme sperimentali*, a c. di GIULIANO BAIONI, GIUSEPPE BEVILACQUA, CESARE CASES, CLAUDIO MAGRIS, Torino, Einaudi, 1973, pp. 415-428.

<sup>112</sup> Sulla vicinanza delle scelte stilistiche adottate da Joyce e da Broch e sull'influenza esercitata dall'autore dell'*Ulisse* sul più giovane collega, vd. almeno JOSEPH STRELKA, *Hermann Broch: Comparatist and Humanist*, «Comparative Literature Studies», 12 (March 1975), pp. 67-79 e JEAN-MICHEL RABATÉ, *Joyce and Broch: Or, Who Was the Crocodile?*, «Comparative Literature Studies», 19 (Summer 1982), pp. 121-133.

<sup>113</sup> Cfr. SERGIO GIVONE, *Nichilismo, Arte, Cristianesimo in Hermann Broch*, in *Romanticismo, Esistenzialismo, Ontologia della libertà*, a cura di GIANNI VATTIMO, Milano, Mursia, 1979, pp. 277-290: 279.

<sup>114</sup> BROCH, *La morte di Virgilio*, cit., p. 178. Poco oltre (ma il motivo è ricorrente e torna insistentemente nelle oltre cinquecento pagine di cui si compone il romanzo) Broch precisa: «questa rivelazione del divino attraverso la conoscenza della propria anima è l'umano compito dell'arte, è il suo compito di umanità, il suo compito di conoscenza e appunto perciò il riconoscimento della sua autenticità» (*Ivi*, p. 179).

natura umana, l'arte divenuta fine a se stessa, vuota forma che prevale sul contenuto, «perde la sua dignità abbassandosi a non-arte».<sup>115</sup> E Virgilio

non poteva più chiamare arte la sua poesia, poiché essa, incapace di rinnovarsi e di espandersi, altro non era stata che genesi di impura bellezza senza creazione di realtà: e dal principio alla fine, dal canto dell'Etna fino all'Eneide, aveva servito esclusivamente alla bellezza paga di se medesima, limitata ad abbellire idee, nozioni e vecchie forme già note, senza un vero, intimo progresso, se non quello di uno splendore e di una pompa sempre crescente, una arte mancata che non era stata mai in grado di dominare l'essere e di innalzarlo a reale simbolo.<sup>116</sup>

L'*Eneide* appare allora al suo autore come il *monumentum* di questa falsificazione della realtà: l'unica possibilità di riscatto potrà venire dalla distruzione dell'opera,<sup>117</sup> gesto attraverso cui si negano all'arte legittimità e valore. Bruciare l'*Eneide* rappresenta un atto di verità, quella stessa verità da cui la sua poesia si è discostata, divenendo «non-arte», «manto impudico di vanità», «superfluo ornamento», «menzogna»<sup>118</sup> al servizio dei potenti.

Con una sensibilità parossistica, acuita dalla febbre, Virgilio si rende improvvisamente conto del tradimento del reale che egli ha perpetrato attraverso la poesia e delle conseguenze di questo allontanamento dalla verità: rappresentando con falsa coscienza l'impero (e non come esso era veramente, con tutte le sue ingiustizie e disarmonie: l'autentico compito dell'arte) egli si era reso colpevolmente corresponsabile delle dinamiche di prevaricazione su cui era fondato lo stato romano:

Egli aveva veduto gli uomini sempre e soltanto come se fossero morti, li aveva considerati sempre e soltanto come pietre per esigere e produrre una

---

<sup>115</sup> *Ibidem*. Giustamente Givone ricorda in questo contesto l'importanza di un saggio scritto da Broch nel 1933, *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, dove lo scrittore austriaco sottolineava il carattere ancipite che contraddistingue la sua concezione dell'arte: essa, solidale con la verità, «dà luogo a una presenza che è simbolo della vittoria sul tempo e dunque sulla morte», ma tende tuttavia continuamente anche alla propria degradazione, che si verifica quando «la bellezza si fa desiderare per se stessa e non per la logica della verità che l'ha ispirata». Nell'arte agisce dunque naturalmente una dialettica tra due opposte tendenze, alla degenerazione e al trascendimento. (GIVONE, *Nichilismo, arte, cristianesimo in Hermann Broch*, cit., p. 283, n. 15).

<sup>116</sup> BROCH, *La morte di Virgilio*, cit., p. 181.

<sup>117</sup> «Ecco che in questa susurrante assenza di parole, che era come un linguaggio al di là del linguaggio, si udì un'ancor più stretta densità di significato, una parola muta proveniente da un sogno ancor più remoto [...], un susurro ancor più lieve, ancor più penetrante, incomprensibile e tuttavia incitante all'azione, un suono sfuggente e dileguante, e tuttavia un comando fermissimo, che perentoriamente ordinava che tutto quanto aveva servito alla falsa vita e ne aveva costituito l'essenza, doveva scomparire tanto da non essere mai esistito, doveva dissolversi nel non-accaduto, decadere nel nulla, escluso da ogni ricordo e da ogni conoscenza, tutto ciò che era stato, doveva essere abbattuto e represso, così nell'uomo come nelle cose; oh, era l'ordine di annientare tutto ciò che era stato fatto, di bruciare tutto ciò che egli avesse scritto e poetato, oh, tutti i suoi scritti dovevano essere bruciati, tutti, anche l'Eneide; [...] Bruciare l'Eneide!» (*Ivi*, pp. 217-221).

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 180.

bellezza irrigidita nella morte, e perciò gli uomini gli erano sfuggiti tutti insieme nello spazio della vita non vissuta e del compito non compiuto, ove non esiste né conoscenza né creazione. [...] Incapace di un aiuto attivo, incapace di un atto d'amore, aveva contemplato indifferente le pene degli uomini; egli aveva considerato la terribilità delle umane vicende unicamente per amore di una memoria che era ormai solo impurità, unicamente per amor dell'impudica, bella osservazione, e appunto perciò non gli era mai riuscito di raffigurare esseri veramente umani, esseri che mangiano e bevono, che amano e possono essere amati, e ancor meno, in verità, esseri di quella specie, che passano per le strade zoppicando e imprecaando: non aveva saputo raffigurarli, nella loro bestialità e nel loro immenso bisogno di aiuto e meno che mai aveva saputo rappresentare quel miracoloso dono dell'umanità, che è concesso persino alla loro bestialità; gli uomini non avevano per lui nessun significato, erano solo personaggi di favola, attori della bellezza rivestita di bellezza, e come tali li aveva disegnati, come re, eroi, pastori da favola, creature di sogno [...]; la realtà però era assai diversa: esse erano soltanto immagini intessute di parole, vive solo nei suoi versi, morte tuttavia non appena avessero girato il primo angolo, emerse dall'oscuro groviglio delle parole e di nuovo ricadute in una casualità senza amore, ricadute nella fissità, nella morte, nella mutezza, nell'irrealtà<sup>119</sup>

Non c'è spazio per l'autoassoluzione in Virgilio, che pure sa che al poeta «si presta ascolto soltanto se magnifica il mondo, non lo si ascolta se lo rappresenta nella sua realtà».<sup>120</sup> Virgilio capisce di aver sprecato la sua vita nella glorificazione esteriore degli uomini (la massa, nei confronti della quale ora prova autentico orrore<sup>121</sup>) e di un'istituzione – lo stato romano, nella persona di Augusto – che intende presentarsi come eterna e che è invece effimera espressione di una realtà transitoria e caduca, presto

---

<sup>119</sup> *Ivi*, pp. 192-193.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>121</sup> Cfr. la descrizione dell'arrivo al porto di Brindisi con cui si apre il romanzo: «attraverso la piazza si snodava una doppia spalliera di soldati armati di fiaccole, scintillanti gli elmi, l'uno a fianco dell'altro, i quali manifestamente avevano il compito di tenere sgombro il passaggio dal posto di sbarco alla città; illuminati di fiaccole erano anche le tettoie e gli uffici della dogana sui moli, era un gigantesco, scintillante serbatoio per un'attesa enorme quanto brutale, riempito da un fremito che centomila piedi producevano strisciando, strascicando, pestando, scalpitando sul lastrico di pietra, una gigantesca arena che ribolliva, riempita da un ronzio or crescente or decrescente, da un mugghiare di impazienza che però improvvisamente si tacque e si irrigidì nell'attesa [...]; era quello il momento che la massa bestiale, nella sua sorda aspettazione, aveva atteso per cacciar fuori il suo urlo di giubilo, ed ecco che quell'urlo proruppe, senza pausa e senza fine, vittorioso, vibrante, irrefrenabile, pauroso, immane, servile, se stesso adorando nella persona dell'Uno. Questa era dunque la massa per la quale viveva l'imperatore, per la quale l'impero era stato creato [...]. Sì, e questo era il popolo, il popolo romano, la cui anima e il cui onore lui, Publio Virgilio Marone, [...] certo aveva tentato di glorificare! Glorificato e non ritratto: era stato questo l'errore! Costoro erano gli Italici dell'Eneide! Empietà, un groviglio di empietà, un mostruoso groviglio di empietà, ineffabile, indicibile, incomprensibile ribolliva nel serbatoio della piazza, cinquanta, centomila bocche esprimevano nel loro ruggito l'empietà, se la ruggivano gli uni agli altri, senza udirla, senza conoscerla [...]; ma era il solo a rendersene conto?» (*Ivi*, pp. 52-53).

soppiantata dall'avvento di un «regno dello spirito» nel quale si sostanzia l'attesa messianica che permea l'opera.

Broch – che aveva letto e apprezzato il saggio virgiliano di Theodor Haecker su cui ci siamo in precedenza soffermati – recuperava proprio sulla traccia di Haecker l'idea di un Virgilio profeta del Cristianesimo, portatore di un'aspettazione messianica dalla cui piena manifestazione tuttavia, come sarà poi per il Virgilio di Dante, egli era inevitabilmente escluso:

Tu vedesti il principio, Virgilio, ma tu non sei ancora il principio; tu udisti la voce, Virgilio, ma non sei ancora la voce; tu sentisti battere il cuore della creazione, ma non sei ancora questo cuore; tu sei l'eterna guida cui non è dato di raggiungere la meta: immortale sarai, immortale come guida; *non ancora eppure di già, la tua sorte ad ogni svolta del tempo.*<sup>122</sup>

Nel messianismo escatologico di Virgilio-Broch assume particolare spazio la dimensione apocalittica, nella quale non sarà forse del tutto forzato leggere un riflesso del disordine e della violenza che la Germania (che comprendeva, in seguito all'*Anschluss* del 1938, anche l'Austria) attraversava alla fine degli anni Trenta: «dalla più bassa menzogna deve sorgere, radiosa, la nuova verità, dal più folle imperversare della morte nascerà il riscatto, il superamento della morte»<sup>123</sup> e «il salvatore verrà quando il tempo sarà maturo».<sup>124</sup>

Nel presentimento di una rivelazione alla quale sentiva di non poter pienamente appartenere, Virgilio acquista rilievo per Broch proprio perché è figura capace di collocarsi sulla soglia tra due epoche storiche radicalmente diverse, nel «non ancora, eppure di già»: una condizione liminare, tra la vita e la morte, la veglia e il sonno, l'apocalisse e la redenzione, il presentimento e la realizzazione, il passato e il presente, la verità e la menzogna, la poesia e l'azione.

In questo contesto, si rivelano particolarmente significative le tre epigrafi premesse all'opera e in particolar modo la prima. Luciano Zagari ha sottolineato la funzione di sintesi di queste citazioni, capaci di orientare la lettura del testo fornendo delle preziose chiavi di accesso alla particolare caratterizzazione del personaggio. L'epigrafe iniziale è tratta dal proemio dell'*Eneide* e riprende, rovesciandola sull'intero romanzo, la connotazione che in Virgilio contraddistingue Enea, «fato profugus» (I, v. 2). Ma – si chiede ancora Zagari, di cui seguiamo in questa parte la convincente analisi<sup>125</sup> – chi è il profugo e che parte ha il fato nella sua fuga? Si tratta di Enea o di Virgilio o dello

---

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 316. Corsivi nell'originale.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 387.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 435.

<sup>125</sup> LUCIANO ZAGARI, *Hermann Broch e l'antimito di Virgilio*, in MARCELLO GIGANTE (a c. di), *La fortuna di Virgilio*. Atti del Convegno internazionale (Napoli, 24-26 ottobre 1983), Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 1986, pp. 317-390: 359.

stesso Hermann Broch, affascinato – come è stato avanzato da alcuni critici – da una vicinanza in primo luogo biografica con la figura di Virgilio?<sup>126</sup>

In un raffinato gioco di riflessi, tra le due figure si instaurano significativi parallelismi: come Enea, anche il Virgilio di Broch tenta di raggiungere un porto più sicuro, cercando una nuova patria (il «regno dello spirito») che sappia offrire riparo dalla disgregazione, dalla mistificazione della verità cui anche la sua opera ha concorso; come per Enea, anche per Virgilio tale ricerca è destinata ad avere compimento in un futuro lontano, collocato inesorabilmente dopo la morte.<sup>127</sup>

Virgilio trascorre il suo ultimo giorno conversando, nei pochi momenti di lucidità che la febbre gli concede, con gli amici Plozio Tucce e Lucio Vario, con il medico greco Caronda e soprattutto con Augusto. Il dialogo con l'imperatore rappresenta il centro tematico e ideologico dell'opera e ruota intorno alla ferma volontà di Virgilio di bruciare l'*Eneide*. Comprensibilmente Augusto si oppone alla distruzione di un testo che glorificava Roma e che egli stesso aveva commissionato e così pazientemente atteso; tuttavia, il confronto tra le due figure va al di là dell'*Eneide* e ha piuttosto a che fare con due diverse concezioni della storia e dell'individuo. Per l'imperatore, l'uomo trova

---

<sup>126</sup> Cfr. MARIA ANGELA WINKEL, *Denkerische und dichterische Erkenntnis als Einheit: Eine Untersuchung zur Symbolik in Hermann Brochs "Tod des Vergil"*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1980. Anche Kathleen L. Komar sostiene che «Broch's initial choice of Vergil as his literary focus rests upon cultural and personal parallels between Broch's own situation and that of Vergil» [«La scelta iniziale di Virgilio come focus letterario da parte di Broch deriva da parallelismi di natura culturale e personale tra la sua situazione e quella di Virgilio». Traduzione mia.] (KOMAR, *"The Death of Vergil": Broch's Reading of Vergil's "Aeneid"*, cit., p. 257). Ritengo tuttavia non del tutto corretto insistere sul parallelismo biografico come ragione profonda della scelta del personaggio di Virgilio; in questa stessa direzione vanno anche le osservazioni di Theodore Ziolkowski, per il quale «it is tempting to point to the conspicuous parallels of biography and thought that might have enabled Broch to salute in Virgil a kindred spirit. [...] But to cite such parallels as the basis for any sympathy that Broch might have felt for Virgil would be contrary to the facts. [...] Broch was unaware of those implications». (ZIOLKOWSKI, *Virgil and the moderns*, cit., p. 220).

<sup>127</sup> La seconda citazione è tratta dal VI libro dell'*Eneide*, nel quale ha luogo la discesa agli Inferi di Enea e l'incontro con il padre Anchise, che rivela all'eroe il futuro di grandezza che attende Roma e l'illustre genealogia che dalla sua stirpe avrà discendenza. I versi riportati da Broch (vv. 697-702) si limitano tuttavia a descrivere un momento molto più familiare e intimistico, che non ha alcun valore politico o intento celebrativo e che corrisponde di fatto ad un toccante fallimento sul piano degli affetti: «Da iungere dextram, / da, genitor, teque amplexu ne subtrahe nostro. / Sic memorans, largo fletu simul ora rigabat. / Ter conatus ibi collo dare brachia circum, / ter frustra compresa manus effugit imago, / par levibus ventis volucrique simillima somno». Zagari – che legge il romanzo di Broch come un percorso di mistico trasumanamento, di metanoia – sottolinea come «l'Enea di Virgilio e il suo poeta [...] finiscano con l'abbracciare il vuoto»: il progetto politico che da quella profezia si delineava non rappresentava alcun reale rinnovamento, alcuna progressione di conoscenza per l'uomo. Anche Virgilio in punto di morte diventa consapevole di questo «tradimento»: nel momento della massima consacrazione artistica, egli comprende la fallacia e l'inconsistenza del successo che lo ha incoronato sommo poeta dell'Impero. Il percorso rappresenta dunque un faticoso iter di discesa, «la rappresentazione di una grande caduta e di una grande possibilità di redenzione», come nota ancora Zagari (ZAGARI, *Hermann Broch e l'antimito di Virgilio*, cit., p. 356); al suo termine, tuttavia – è la pagina conclusiva dell'opera – attraverso l'annullamento del soggetto (e delle sue vanità) nella morte si ricompone, nella folgorazione della grazia, la totalità. La catabasi è divenuta anabasi: in questa prospettiva va interpretata la scelta di collocare come terza epigrafe i versi conclusivi dell'*Inferno* di Dante (*Inferno* XXXIV, vv. 133-139).

significato solo nel servizio prestato allo stato, dovere che coinvolge e interessa anche e soprattutto l'artista («La tua opera è Roma, ed è quindi del popolo di Roma e dello Stato romano che tu servi e che noi tutti dobbiamo servire», ricorda Augusto);<sup>128</sup> per Virgilio, invece, l'impero romano non rappresenta che un'entità transeunte, mancante di realtà, e un'arte al suo servizio non può che essere «apportatrice di perdizione, lontana da ogni salvezza».<sup>129</sup> Sono posizioni inconciliabili e il confronto tra i due personaggi non raggiunge mai la dimensione di una reale comunicazione; al culmine dello scontro, tuttavia, Virgilio improvvisamente rinuncia al suo desiderio di distruggere l'*Eneide* e acconsente a consegnare il manoscritto ad Augusto. La resa di Virgilio si rivela però, in prospettiva teleologica, una vittoria della carità: il poeta ottiene infatti che alla sua morte gli schiavi di sua proprietà vengano liberati, recuperando così alla parola poetica una possibilità d'azione reale, l'occasione di un riscatto che si realizza nel ristabilimento del valore della fratellanza. Solo nel sacrificio della propria volontà (e la critica ha parlato, non a caso, di «mistica del sacrificio gratuito») la dimensione letteraria può farsi ancora promessa di salvezza e la parola può recuperare la sua «virtù redentrice».<sup>130</sup>

Nella *Prefazione* che apre fin dal 1962 la versione italiana del romanzo, firmata dal germanista Ladislao Mittner, uno spazio notevole è riservato anche ad altri testi significativi della produzione narrativa di Broch (la trilogia *Die Schlafwandler, I sonnambuli*, 1928-1931; la raccolta di novelle *Die Schuldlosen, Gli incolpevoli*, 1950; il romanzo *Der Versucher, Il tentatore*, pubblicato postumo nel 1953, a cui Broch aveva cominciato a lavorare già nel 1934), a sottolineare la sostanziale unità di un progetto (in realtà non soltanto narrativo: si pensi anche alla produzione saggistica dell'autore e al suo interesse per la sociologia e in particolare per la psicologia delle masse) da cui discendevano poi approcci diversi e diverse metodologie di sperimentazione letteraria. Ma l'opera di Broch è nel suo insieme espressione della coscienza della crisi e «sentimento del crollo del mondo di ieri»:<sup>131</sup> alla disgregazione dei valori e alla frammentazione del reale riflesse in maniera così lucida anche nella *Morte di Virgilio* (fin dalla prima pagina agisce nella scrittura una continua esibizione delle antitesi e delle polarità che caratterizzano la visione del mondo di Virgilio-Broch: movimento e stasi, interno ed esterno, qui e aldilà, passato e presente, sopra e sotto) Broch tuttavia oppone la ricerca di una rinnovata totalità generatrice di senso. La sua è però una scelta di rottura, la “catastrofe” diventa

---

<sup>128</sup> BROCH, *La morte di Virgilio*, cit., p. 393.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 536.

<sup>131</sup> LADISLAO MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 2002, p. 1457. Mittner riprende il titolo della famosa autobiografia di STEFAN ZWEIG, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1942, tr. it. *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, traduzione di LAVINIA MAZZUCCHETTI, Milano, Mondadori, 1994.

occasione di nuova “redenzione”, per utilizzare un lessico caro all’autore. Anch’egli è poeta della restaurazione, ma – come nota Luciano Zagari – restaurare significa per Broch «imparare a vivere la morte dell’individuo, dell’etere, come vero ricominciamento», «annichilire tutto ciò che altri credono debba venir salvato e possa portare salvezza».<sup>132</sup> Virgilio si fa dunque in Broch *antimito*, *antimodello*: egli continua ad essere il poeta della continuità e della trasmissione dei valori culturali dell’Occidente, ma questa funzione risulta problematizzata e messa in discussione dallo stesso personaggio, dal rifiuto della propria opera e dal desiderio di voler bruciare l’*Eneide*. Virgilio viene scelto per quello che la sua figura e la sua opera significano nella storia culturale dell’Occidente: dentro l’*Eneide* è contenuto tutto il tempo della poesia e Virgilio rappresenta il poeta per eccellenza. Anche per Broch, dunque, Virgilio è «the classic of all Europe», ma la tradizione che in lui è rappresentata, nella densità del simbolo, è inevitabilmente compromessa, perché troppo scoperte sono ormai le contraddizioni della modernità.

Theodore Ziolkowski sottolinea a ragione la conoscenza superficiale dimostrata da Broch sia della figura storica di Virgilio che della sua opera.<sup>133</sup> Tuttavia, Virgilio non è in Broch un puro rivestimento narrativo: nonostante lo scrittore austriaco affermi, in una lettera a Hermann J. Wiegand, primo recensore dell’edizione inglese di *Der Tod des Vergil*, che l’incontro con il poeta latino non rappresentava il frutto di una scelta ponderata, ma piuttosto di un caso,<sup>134</sup> risulta evidente che nei nove anni di elaborazione del poema attorno alla figura di Virgilio siano venuti a condensarsi motivi narrativi strutturanti e fondamentali. La vicenda redazionale del testo offre, in questo contesto, preziose conferme.

La genesi dell’opera risale al 1935, quando la radio viennese chiese a Broch di introdurre il programma dedicato alla Pentecoste con delle letture dalla sua produzione lirica. Broch propose invece di tenere un intervento su una questione particolarmente sentita in quegli anni e che lo interessava personalmente, il problema dell’arte al tempo della crisi (*Literatur am Ende einer Kultur*, *La letteratura alla fine della cultura*) e tentò di sviluppare il tema in una forma narrativa che meglio rispondesse ai requisiti imposti al palinsesto di una emittente radiofonica. Si deve probabilmente alle celebrazioni virgiliane (fastosamente celebrate nel 1930 in tutta Europa e non solo)<sup>135</sup> e alla fortunata diffusione dell’analogia storica, che individuava nel presente profonde corrispondenze con la difficile

---

<sup>132</sup> ZAGARI, *Hermann Broch e l’antimito di Virgilio*, cit., p. 324.

<sup>133</sup> «Broch was not essentially concerned with Vergil at all. He imposed upon Vergil the problematics of his own consciousness, and for that reason he could not use too much historical or biographical evidence, for it might have undermined his motivation of the poet’s character». (THEODORE ZIOLKOSWSKI, *Broch’s Image of Vergil and its Context*, «Modern Austrian Literature», 13 (1980), 3, pp. 1-30: 21).

<sup>134</sup> Cfr. *Materialen zu Hermann Brochs Der Tod des Vergil*, cit., pp. 233-239. La lettera è datata 12 Febbraio 1946.

<sup>135</sup> Sulla celebrazione bimillenaria di Virgilio in Italia, sapientemente sfruttata dal regime fascista, si veda il cap. II di questo lavoro.

età di transizione del I sec. a.C.,<sup>136</sup> l'interessamento di Broch per la figura del poeta latino, cui andrà aggiunta la probabile lettura, da parte di Broch, del *Virgilio* di Haecker intorno al 1934.<sup>137</sup> È interessante notare come il motivo del desiderio di bruciare l'*Eneide* risulti assente in questa prima versione, intitolata *Die Heimkehr des Vergil (Il ritorno in patria di Virgilio)* e letta parzialmente alla radio nel marzo 1937: Virgilio è qui soprattutto il poeta delle *Georgiche* e due soltanto sono i riferimenti all'*Eneide* contenuti nel testo (uno dei quali inesatto: per Broch è Anchise a caricarsi sulle spalle Enea, nella notte in cui Troia brucia). Quella che inizialmente intendeva presentarsi come una riflessione limitata al ruolo dell'arte alla fine di un'epoca culturale diventa, negli anni, il grandioso affresco di un artista (il Virgilio-Broch) che davanti alla morte traccia il consuntivo di un'intera vita e di un'intera epoca.

Tra il 1937 e il 1945 Broch sarebbe tornato a lavorare ossessivamente sulle diciassette pagine iniziali del racconto, arrivando a dilatarle alle oltre cinquecento di cui si compone oggi l'opera. Come nota ancora Ziolkowski, Broch «gradually realized that the Roman poet fitted the ideological specifications that he had in mind for his work».<sup>138</sup> Al Virgilio storico Broch sovrappone le sue inquietudini, i paradossi e le contraddizioni del suo tempo; in questo contesto, diversamente da tutti gli altri autori che in questo capitolo introduttivo abbiamo considerato, Virgilio non rappresenta il polo positivo e luminoso di una necessaria riproposizione dei valori dell'Occidente, ma la presa d'atto più radicale, attraversata fino alle sue estreme conseguenze, del crollo di un mondo e della tradizione che quel mondo sostanzialmente di valore e significato. Proprio per questo, Broch non poteva sottrarsi al confronto con una figura così rappresentativa del patrimonio culturale occidentale: come osserva Giulio Ferroni, «nell'evento della morte di Virgilio si prefigurano e si addensano gran parte dei significati essenziali della storia della poesia europea».<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> «L[a] morte di Virgilio è un libro della morte, ma proprio per questo è anche un libro della vita. Virgilio è vissuto in un tempo che da molti punti di vista può venir paragonato col nostro, un tempo che era pieno di sangue, di orrore e di morte, ma proprio per questo era anche tempo di capovolgimenti e nuovi cominciamenti, un tempo in cui si annunciava il futuro» (*Materialen zu Hermann Brochs Der Tod des Vergil*, cit., p. 216; ricorro alla traduzione italiana presente in ZAGARI, *Hermann Broch e l'antimito di Virgilio*, cit., p. 372).

<sup>137</sup> Theodore Ziolkowski ha dimostrato la conoscenza dell'opera di Haecker da parte di Broch sulla base di un raffronto tra le informazioni sulla vita di Virgilio contenute nei due testi. È significativo che nella prima versione della *Morte di Virgilio* siano contenute soltanto le informazioni già presenti nel saggio di Haecker e che in quella versione non si faccia menzione (proprio come in Haecker) dell'intenzione di Virgilio di bruciare l'*Eneide*; similmente, l'interpretazione insiste in entrambi gli autori sui medesimi punti (l'importanza delle *Georgiche* per una corretta comprensione anche dell'*Eneide*; il clima di rivolgimenti politici e sociali che contraddistingue il I sec. a.C. e la possibilità di leggersi un possibile parallelo con il presente; l'importanza del tema dell'amore come chiave di lettura dell'opera complessiva virgiliana). Ziolkowski porta, a suffragio della sua ipotesi, molti altri dettagli attinenti la biografia dello scrittore austriaco. Cfr. ZIOLKOWSKI, *Broch's Image of Vergil and its Context*, cit., pp. 11-12.

<sup>138</sup> THEODORE ZIOLKOWSKI, *Virgil and the Moderns*, cit., p. 209.

<sup>139</sup> GIULIO FERRONI, *Dopo la fine: una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010, p. 89.

## Capitolo II

«La più nazionale delle leggende».

Rileggere l'*Eneide* nel ventennio fascista

Nei confronti dell'antica civiltà quirite, orgoglio gentilizio della nostra stirpe, non mai del tutto affievolito, quello che era un solido apparato culturale, letterario, archeologico, è divenuto, per merito del Fascismo operante, una spontanea assimilazione spirituale, che sembra abbia la virtù di accorciare le distanze incolmabili dei millenni. Anche il più umile ed incolto dei legionari di Mussolini [...] possiede una sua viva coscienza della romanità ed ha il senso preciso del legame storico fra l'odierna rinascita dei valori nazionali e il multisecolare dominio, imposto da Roma al vecchio continente, e non con la sola forza delle armi.

AUGUSTO NEPPI,  
*La mostra augustea della romanità* (1938)

### 2.1 Romanità fascista: una nuova mitologia per la nazione

Negli ultimi vent'anni un dibattito storiografico spesso vivace e arricchito dagli apporti di nuovi filoni di ricerca ha progressivamente illuminato una stagione turbolenta della storia italiana come quella che portò alla nascita e all'affermazione del fascismo.<sup>140</sup>

Negli anni intercorsi tra l'entrata in guerra dell'Italia, nel «maggio radioso» celebrato tra le fila interventiste – nelle quali militava anche l'ex socialista Benito Mussolini –, e la pace di Versailles (1919), segnata dal mito della “vittoria mutilata” e da una difficile transizione politica e socio-economica, maturano le condizioni di sviluppo e crescita di un movimento eterogeneo, che aveva la violenza come sua componente costitutiva e che, ancora confusamente, in quella sua prima fase aurorale, si presentava come antipartitico, repubblicano, antistatalista e libertario: il 23 marzo 1919

---

<sup>140</sup> Costituisce una buona sintesi dello stato del dibattito storiografico e delle nuove prospettive di elaborazione degli eventi che conducono all'affermazione del partito fascista in Italia GIULIA ALBANESE, *La crisi dello Stato liberale e le origini del fascismo*, in «Studi Storici», XLV, 2, aprile-giugno 2004, pp. 601-608; tra i contributi recenti che hanno richiamato l'attenzione sull'importanza, fin dalle origini del fascismo, dell'assunzione di una mitologia, si segnalano in particolare i lavori di EMILIO GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2009 (1993); ID., *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

nascevano a Milano i Fasci italiani di combattimento, che raccoglievano intorno alla figura carismatica di Mussolini reduci di guerra dal difficile reinserimento nella società civile, ex interventisti e nazionalisti delusi dagli esiti del processo di pace.

La cronaca dei due anni successivi avrebbe registrato aggressioni quasi quotidiane contro braccianti, leghe, militanti sindacali, esponenti e sedi di partito, cooperative di consumo e di produzione, scuole popolari, circoli culturali, tipografie, municipi, nella frequente connivenza di esercito e prefetture. Le consultazioni del 15 maggio 1921, avvenute in un clima di grande instabilità e paura, portarono infine all'elezione dei primi trentacinque deputati fascisti alla Camera e mostrarono a Mussolini che era giunto il momento di consolidare il suo movimento in partito. È con questa stabilizzazione<sup>141</sup> che compaiono i primi riferimenti organici a quello che sarebbe diventato in breve tempo il mito fascista della romanità.<sup>142</sup>

L'esaltazione della romanità, presto intesa come sinonimo di autentica italianità, da riaffermare in contrapposizione alla "degenerazione" dell'«Italietta liberale» e concretizzata in una serie di pratiche esteriori e nell'esibizione di una gestualità accuratamente codificata e cerimoniale, servì, in una fase iniziale, da collante per un movimento che si presentava fortemente disomogeneo al suo interno e non privo di profonde contraddizioni. In questa prospettiva, l'adozione di simboli e di riti romani (il

---

<sup>141</sup> Il 7 novembre 1921 nasceva il Partito Nazionale Fascista, con segretario Michele Bianchi, ex socialista e sindacalista rivoluzionario, interventista e combattente, già tra i fondatori del movimento dei Fasci Italiani di Combattimento. Nel 1922, con oltre 200.000 iscritti, il PNF si presentava come la più forte organizzazione politica del paese e preparava la sua rapida scalata al potere.

<sup>142</sup> Il primo riferimento di Mussolini a Roma antica è contenuto in un discorso tenuto a Trieste il 20 settembre 1920. Vi ricorrono i motivi già riscontrabili nel Mussolini interventista e direttore del «Popolo d'Italia»: l'insistenza sulla «vitalità della stirpe», sull'italianità di Trieste, consacrata dalla guerra; l'elogio di D'Annunzio, «il più grande poeta d'Italia»; la critica del bolscevismo e il ruolo del fascismo nel «tenere testa alla demagogia con coraggio, energia ed impeto». Al motivo dell'italianità, Mussolini lega l'importanza dell'eredità romana: «Ora noi rivendichiamo l'onore di essere italiani, perché nella nostra penisola, meravigliosa e adorabile [...] s'è svolta la storia più prodigiosa e meravigliosa del genere umano. [...] Roma è il nome che riempie tutta la storia per venti secoli. Roma dà il segnale della civiltà universale; Roma che traccia strade, segna confini e che dà al mondo le leggi eterne dell'immutabile suo diritto» (BENITO MUSSOLINI, in «Popolo d'Italia», 24 settembre 1920, ora in *Opera omnia*, a c. di EDOARDO e DUILIO SUSMEL, vol. XV, Firenze, La Fenice, 1952, pp. 214-223: 217).

Il mito fascista della romanità è stato oggetto di indagini scrupolose e puntuali. Per una panoramica ragionata sull'ampia bibliografia prodotta, si rimanda a JAN NELIS, *La romanité (romanità) fasciste. Bilan des recherches et propositions pour le futur*, «Latomus», LXVI, 4, ottobre-dicembre 2007, pp. 987-1006. Dello stesso autore, si vedano anche *Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of Romanità*, «Classical World», C, 4, 2007, pp. 391-415; *From Ancient to Modern: the Myth of Romanità During the Ventennio Fascista. The Written Imprint of Mussolini's Cult of the Third Rome*, Bruxelles-Roma, Institut historique belge de Rome, 2011. Tra i lavori che costituiscono un punto di partenza fondamentale per chi voglia indagare il rapporto tra il fascismo e la classicità romana, si vedano almeno MARIELLA CAGNETTA, *Antichisti e impero fascista*, Bari, Dedalo, 1979; LUCIANO CANFORA, *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980; ANTONIO LA PENNA, *La rivista «Roma» e l'Istituto di Studi Romani. Sul culto della romanità nel periodo fascista*, in BEAT NÄF (hrsg.), *Antike und Altertumswissenschaft in der Zeit von Faschismus und Nationalsozialismus*, Kolloquium Universität Zürich 14-17 Oktober 1998, Mandelbachtal-Cambridge, Cicero, 2001, pp. 89-110.

saluto a braccio teso, il fascio littorio, la marcia cadenzata,<sup>143</sup> l'origine romana della terminologia con cui Mussolini aveva battezzato le nuove strutture paramilitari del suo movimento: manipoli, centurie, coorti e legioni) e il costante riferimento all'idea di Roma costituivano molto più di un semplice richiamo ad un passato illustre nei confronti del quale ci si poneva come eredi e continuatori, ma rappresentavano il tentativo di offrirsi come nuova religione politica<sup>144</sup> e di proporre un immaginario rinnovato a quella che si voleva far diventare una nuova nazione. L'assunzione del mito della romanità va dunque legata al tentativo di affermare la propria legittimità fondandola su un patrimonio ideale ancora eloquente, capace di alimentare una fede politica, di sostenere una militanza che aveva bisogno, come suo combustibile, di riconoscersi nei simboli e nei riti di una propria liturgia.<sup>145</sup>

Nel richiamarsi a questo modello, il fascismo si riallacciava, in parte, ad una mitologia che era già stata fatta propria dal nazionalismo.<sup>146</sup> Rispetto a quella tradizione, tuttavia, inedita era la sistematicità del recupero e la sua trasformazione in uno strumento operativo, in una straordinaria macchina del consenso che avrebbe sorretto e accompagnato la parabola evolutiva del regime fino alla sua caduta. L'efficacia del paradigma proposto e imposto dal fascismo si manifestava sul piano fattuale-organizzativo e soprattutto sul piano ideologico. Se è vero che il riferimento ad un modello rigidamente gerarchizzato e l'insistenza ossessiva sulla disciplina, sul sacrificio di sé, sull'abnegazione ad un ideale superiore, erano necessari a Mussolini per controllare un movimento che si presentava, lo si è già sottolineato, ancora molto eterogeneo, è sul piano identitario, dell'auto-rappresentazione ideale, che il mito della romanità svela tutto il suo potenziale ideologico. Condotta fino ai limiti di quella che Luciano Canfora definisce una vera e propria «romanolatria»,<sup>147</sup> il culto di Roma fornì al regime un solido fondale cui ancorare il senso di un'appartenenza comune e, allo stesso

---

<sup>143</sup> «Noi anche così abbiamo abolito e tendiamo ad abolire il gregge, la processione. Noi aboliamo tutto ciò e sostituiamo a queste forme di manifestazioni passatiste la nostra marcia, che impone un controllo individuale ad ognuno, che impone a tutti un ordine e una disciplina. Perché noi vogliamo appunto instaurare una solida disciplina nazionale, perché pensiamo che senza questa disciplina l'Italia non può divenire la nazione mediterranea e mondiale che è nei nostri sogni» (BENITO MUSSOLINI, *Discorso di Bologna (3 aprile 1921)*, in *Scritti e discorsi. La rivoluzione fascista (23 marzo 1919-28 ottobre 1922)*, Milano, Giuffrè, 1938, vol. II, p. 156). Sull'adozione del fascio littorio, si veda GENTILE, *Il culto del littorio*, cit., p. 74-80.

<sup>144</sup> Si veda la voce *Fascismo* dell'*Enciclopedia Treccani*, redatta da Arturo Marpicati, Gioacchino Volpe e dallo stesso Mussolini nel 1932, vera e propria *summa* teorica e dottrinale del movimento: «Il fascismo è una *concezione religiosa*, in cui l'uomo è veduto nel suo immanente rapporto con una legge superiore, con una Volontà obiettiva che trascende l'individuo particolare e lo eleva a membro consapevole di una società spirituale» (ARTURO MARPICATI, GIOACCHINO VOLPE, BENITO MUSSOLINI, *Fascismo*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere, arti*, vol. XIV, Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932, p. 858; corsivo mio).

<sup>145</sup> Romke Visser definisce questo aspetto come «theatrical use of romanità», funzionale all'ottenimento di un consenso popolare emotivo ed immediato, cui non va disgiunto (ma ad un livello più alto di astrazione) un uso della romanità più ideologico e strutturato all'interno della dottrina fascista. Cfr. ROMKE VISSER, *Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità*, in «Journal of Contemporary History», XXVII, 1, January 1992, pp. 5-22: 6.

<sup>146</sup> Su questo aspetto si rimanda a LORENZO BRACCESI, *L'antichità aggredita. Memoria del passato e poesia del nazionalismo*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 2006.

<sup>147</sup> LUCIANO CANFORA, *Le vie del classicismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 254.

tempo, costituì un dispositivo mobile attraverso il quale di volta in volta ridefinire e rilanciare obiettivi politici e sociali anche ambiziosi. Ogni *ricostruzione* del passato è, in quanto rielaborazione ex post di un evento, ideologica: la lettura della storia e della cultura romane messa in atto dal fascismo costituiva dunque un modello operativo e ideologicamente connotato attraverso cui proporre e realizzare una precisa *Weltanschauung*.

Ma che cosa rappresentava concretamente la romanità per il fascismo? In un articolo apparso nel 1937 sull'organo di stampa dell'Istituto di Studi Romani, la rivista «Roma», Carlo Galassi Paluzzi fornirà un elenco dettagliato e piuttosto diversificato di che cosa si dovesse intendere per romanità:

L'amore invincibile e bene ordinato per l'universale; la necessità di creare e mantenere l'ordine; equilibrio armonioso ed armonico fra le varie facoltà umane; il senso del possibile e del limite; l'aderenza spontanea alla realtà, gli sconfinati ideali di conquista ed impero sulle anime non meno che sui corpi, coordinati, però e, ove occorra, subordinati alle necessità del reale; la vastità nel concepire, la possanza guerriera nell'agire; la perseveranza indefettibile nel conseguire; il buon senso in filosofia; la forza e la dignità nelle arti plastiche; il magistero di perfetta espressione nelle lettere; la sapienza somma nel giure; l'attitudine istintiva ed insuperabile nel governare; l'*ius* e l'etica considerati sempre ben superiori all'estetica e alla logica formale; il carattere considerato massima espressione dell'uomo; la vocazione veramente divina ad ordinare, governare, normalizzare popoli e cose, ed essere centro e norma di vita: ecco ciò che si può ritenere essenzialmente e perennemente essere "romanità".<sup>148</sup>

Se l'articolo appartiene ad anni più tardi rispetto a quelli che qui si sta considerando, tuttavia la concezione della romanità che Galassi Paluzzi tenta di mettere a fuoco corrisponde a quell'insieme confuso di idealità e aspirazioni riscontrabile fin dai primi discorsi di Mussolini. La romanità può risultare in quest'articolo il prodotto di una sistematizzazione più elaborata, con l'inserimento del riferimento alle arti plastiche, alla filosofia, alle lettere, ad esempio, ma non si discosta significativamente dai moniti e dalle esortazioni degli inizi. Ciò che cambia, nel Ventennio, è la sua graduale trasformazione in una risorsa politica sempre più persuasiva, frutto di una progressiva elaborazione condizionata dall'ideologia; caduto il regime, sarà necessario fare i conti con questa strumentalizzazione del classico e con le sue falsificazioni, attraverso un graduale e non facile processo di riscoperta e "defascistizzazione" della tradizione culturale. Accadrà anche per la figura e l'opera di Virgilio.

---

<sup>148</sup> Ricavo il passo da ANTONIO LA PENNA, *Il culto della romanità nel periodo fascista*, in «Italia Contemporanea», XXVI, 217, dicembre 1999, pp. 606-630: 623. L'articolo di Galassi Paluzzi apparve originariamente su «Roma», n.15, 1937, pp. 190 sg.

L'assunzione del modello romano era tanto più significativa dal momento che nei confronti della Roma reale, città capitale del Regno d'Italia dal 1871, il primo fascismo mantenne un atteggiamento di malcelata diffidenza, quando non di aperto disprezzo,<sup>149</sup> contrapponendo alla «città parassitaria» l'operosa Milano, capitale morale del paese. Contro la Roma reale, nella quale sembravano condensarsi fino al parossismo tutti i mali della borghesia liberale, si stagliava però la Roma del mito:

Eleviamo, dunque, con animo puro e sgombro da rancori il nostro pensiero a Roma, che è una delle poche città dello spirito che ci siano nel mondo, perché a Roma, tra quei sette colli così carichi di storia, si è operato uno dei più grandi prodigi spirituali che la storia ricordi; cioè si è tramutata una religione orientale, da noi non compresa, in una religione universale, che ha ripreso sotto altra forma quell'imperio che le legioni consolari di Roma avevano spinto fino all'estremo confine della terra. E noi pensiamo di fare di Roma la città del nostro spirito, una città, cioè, depurata, disinfettata da tutti gli elementi che la corrompono e la infangano; pensiamo di fare di Roma il cuore pulsante, lo spirito alacre dell'Italia imperiale che noi sogniamo.<sup>150</sup>

Mussolini ritornò in numerose occasioni sulla vitalità dell'eredità romana e sul carattere non intellettualistico, non paludato, del suo recupero. Nel 1922, in occasione della celebrazione del Natale di Roma (21 aprile), che due anni dopo avrebbe ufficialmente sostituito, non a caso, la festa socialista del Primo Maggio, Mussolini precisava che

Celebrare il Natale di Roma significa celebrare il nostro tipo di civiltà, significa esaltare la nostra storia e la nostra razza, significa poggiare fermamente sul passato per meglio slanciarsi verso l'avvenire. Roma e l'Italia sono infatti due termini inscindibili. [...] Certo, la Roma che noi onoriamo,

---

<sup>149</sup> Lo sottolinea Emilio Gentile nel suo *Fascismo di pietra*, cit., pp. 3-21. Gentile riporta un ricordo di Giuseppe Bottai, che vent'anni dopo la fondazione del Partito Nazionale Fascista, avvenuta proprio a Roma, al Teatro Augusteo, il 7 novembre 1921, scriveva, ricordando quel momento fondativo: «Difficile fascismo, quello di Roma! [...] di questa città, che era ad un tempo il bersaglio e la meta; era la città vituperata e la città agognata; era la città contro cui si doveva combattere e la città per cui si combatteva». (GIUSEPPE BOTTAI, *Nel ventennale della marcia. Roma contro Roma*, «Capitolium», XVII, 11, novembre 1942, pp. 331-334: 332). Molto prima della fondazione del partito, in un articolo del 1910, lo stesso Mussolini, allora collaboratore de «La Voce», con la virulenza che gli era propria descriveva Roma come «città parassitaria di affittacamere, di lustrascarpe, di prostitute, di preti e di burocrati, [...] il centro e il focolare d'infezione della vita politica nazionale», una «enorme città-vampiro che succhia il miglior sangue della nazione». (BENITO MUSSOLINI, *Il giornalismo della capitale*, in «Lotta di Classe», XXXVII, 17 settembre 1910, ora in *Opera omnia*, cit., vol. III, pp. 190-191). Sull'antiromanismo di Mussolini e del primo fascismo (comune anche ad alcune componenti della sinistra repubblicana e socialista), si vedano, tra i molti lavori disponibili sull'argomento, la sintesi di JOSHUA ARTHURS, *The Eternal Parasite: Anti-romanism in Italian Politics and Culture Since 1860*, in «Annali d'Italianistica», XXVIII, 2010, pp. 117-136 e il già citato GENTILE, *Fascismo di pietra*, cit., pp. 23-31.

<sup>150</sup> Discorso pronunciato da Mussolini a Udine il 20 settembre 1922 in occasione del convegno dei Fasci Friulani di Combattimento e pubblicato sul «Popolo d'Italia» il 21 settembre 1922, ora in *Opera omnia*, cit., vol. XVIII, pp. 411-421: 412.

non è soltanto la Roma dei monumenti e dei ruderi, la Roma delle gloriose rovine fra le quali nessun uomo civile si aggira senza provare un fremito di trepida venerazione. [...] La Roma che noi onoriamo, ma soprattutto la Roma che noi vagheggiamo e prepariamo, è un'altra: non si tratta di pietre insigni, ma di anime vive: non è contemplazione nostalgica del passato, ma dura preparazione dell'avvenire. Roma è il nostro punto di partenza e di riferimento; è il nostro simbolo o, se si vuole, il nostro mito. Noi sogniamo l'Italia romana, cioè saggia e forte, disciplinata e imperiale. Molto di quel che fu lo spirito immortale di Roma risorge nel fascismo: romano è il Littorio, romana è la nostra organizzazione di combattimento, romano è il nostro orgoglio e il nostro coraggio: «Civis romanus sum».<sup>151</sup>

Tra i poli opposti della continuità e della discontinuità si snoda il rapporto del fascismo con la romanità.<sup>152</sup> Continuità rispetto ad una storia di cui, lo si è già sottolineato, ci si sente eredi diretti in linea genetica e discontinuità rispetto ad un passato prossimo che quell'eredità ha tradito e svilito e rispetto al quale il regime si impegnò costantemente e fin da subito ad affermare la propria radicale alterità. La dialettica appena richiamata non si sottraeva, soprattutto per le punte più avanzate ed estremiste del movimento mussoliniano, ad una contraddizione di fondo: nel presentarsi come rivoluzionario, come ferma e drastica rottura rispetto ai governi liberali precedenti, il fascismo ambiva a rappresentare un nuovo inizio per l'Italia, «un cominciamento assoluto».<sup>153</sup> Richiamarsi al passato,<sup>154</sup> seppure ad un passato illustre, significava per alcuni ridimensionare e condizionare pesantemente questa aspirazione palingenetica. Con la stabilizzazione seguita alla prima fase irregolare dello squadristo, Mussolini esercitò gradualmente un controllo sempre maggiore sulle frange più irrequiete del suo movimento e mise a tacere dissidenze e contraddizioni.<sup>155</sup> Il parallelo

---

<sup>151</sup> MUSSOLINI, *Opera omnia*, cit., vol. XVIII, pp. 160-161.

<sup>152</sup> Cfr. ROGER GRIFFIN, *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, London, Palgrave Macmillan, 2007.

<sup>153</sup> CARLO SCORZA, *Brevi note sul Fascismo, sui capi, sui gregari*, Firenze, Bemporad, 1930, p. 207.

<sup>154</sup> Pier Giorgio Zunino sottolinea come, nel fascismo, «l'immagine del passato non finì mai per schiacciare la dimensione del presente e tanto meno si configurò come un richiamo intensamente nostalgico. Il senso del passato del fascismo non aveva nessun punto di contatto con le nostalgie reazionarie che avevano dato sostanza, per fare un esempio, alla predicazione di Maurras in Francia. [...] La rimemorazione del passato servì come strumento di legittimazione e di identificazione, [...] nel fascismo più che desiderio di passato c'era la necessità del passato». (PIER GIORGIO ZUNINO, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 69).

<sup>155</sup> Questo passaggio verrà esplicitamente menzionato all'interno della voce *Fascismo* contenuta nell'Enciclopedia Treccani: «[...] quell'esaltazione fascista di Roma antica e dei valori spirituali da essa rappresentati, che poi diventa uno dei motivi centrali del fascismo e che segna il suo pieno distacco dal fascismo degli'iniziatori, quasi sospeso fra cielo e terra e senza terreno storico sotto i piedi» (MARPICATI, VOLPE, MUSSOLINI, *Fascismo*, cit., p. 858; corsivo mio). La dialettica tra passato e presente, ricondotta nell'alveo di un confronto che non poneva insidie ideologiche, di pericolosa contrapposizione interna, rimase tuttavia attiva e vitale nel fascismo fino agli anni Trenta; ancora nel 1928, Salvatore Gatto, giornalista, poi vicesegretario del PNF, esortava, dalle colonne del «Raduno», settimanale «di battaglia dei Sindacati autori e scrittori, artisti e musicisti», ad una ricreazione primigenia dell'Italia, contro il pericolo che ci si limitasse ad una esaltazione del suo passato: «Non possiamo e non dobbiamo imbastardire la nostra anima e la nostra

con Roma (e soprattutto, a partire dagli anni Trenta, con la Roma imperiale) non avrà più bisogno di alcuna giustificazione e il «passato che s'infutura»<sup>156</sup>, per usare un'espressione di Cesare Maria De Vecchi, diventerà un topos costante della propaganda del regime.

## 2.2 «L'antico, il nuovo, l'eterno vate»: il Bimillenario virgiliano (1930)

Nel 1924 la Società italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici annunciava con un proclama in latino sulla sua rivista, «Atene e Roma», che avrebbe partecipato con un proprio «programma di commemorazione virgiliana» alle celebrazioni previste per il bimillenario della nascita del poeta, festeggiato sei anni più tardi, nel 1930.<sup>157</sup> L'insolito anticipo con cui la Società fiorentina rendeva nota la sua adesione è segno del grande fermento che intorno alla figura di Virgilio andava producendosi in quegli anni e diretta conseguenza dell'enfasi che il regime aveva posto nell'esaltazione della romanità a proprio mito fondativo.

La ricorrenza mobilitava infatti non solo le istituzioni e gli enti più direttamente coinvolti nella promozione della cultura classica, ma anche lo stesso regime, per il quale il Bimillenario virgiliano rappresentava un'imperdibile vetrina a livello internazionale e un'occasione preziosa di consolidamento del proprio prestigio sul fronte interno, in un momento peraltro già contraddistinto da un alto livello di stabilità e di consenso, all'indomani della stipula dei Patti Lateranensi (1929) e in forza dei primi positivi risultati della politica agricola (la “battaglia del grano” lanciata nel 1926).<sup>158</sup>

---

credenza per una falsa adorazione del passato e per un ingiustificato rispetto delle grandi opere che furono: una fede, come quella del Fascismo, può permettersi di rivedere, di abbattere e di distruggere, perché ha dentro di sé infinite, innegabili, affioranti possibilità di ricostruzione e di creazione». (SALVATORE GATTO, in «Il Raduno degli artisti di tutte le arti», aprile 1928, citato in EMILIO GENTILE, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 217).

<sup>156</sup> CESARE MARIA DE VECCHI, *Il senso della storia*, in «Rassegna storica del Risorgimento», XX, 3, 1933, pp. 439-450: 442.

<sup>157</sup> Un quadro dettagliato delle iniziative realizzate per il bimillenario è contenuto in LORENZO BIANCHI, *La celebrazione del bimillenario Virgiliano in Italia*, in «Gnomon», 2, 1931, pp. 110-111; per un resoconto degli eventi realizzati non solo in Italia, vd. *Celebrazioni virgiliane nel mondo mediterraneo*, in «Bollettino dell'Associazione Internazionale per gli studi mediterranei», I, 4, ottobre 1930, pp. 26-30 e VINCENZO USSANI, *La celebrazione bimillenaria di Virgilio*, in «Nuova Antologia», settima serie, CCLXX, 1392, 16 marzo 1930, pp. 263-269.

<sup>158</sup> La “battaglia del grano”, intrapresa dal regime a partire dal 1926 con l'obiettivo di raggiungere l'autosufficienza produttiva di frumento, fu rilanciata, dopo la stipula dei Patti Lateranensi, anche attraverso la saldatura ideologica con il cattolicesimo conservatore, rafforzata dal motivo di una ideale convergenza nella vita rurale di produttività del lavoro e fermezza della fede: «un popolo che abbandona la terra, o, coltivandola, sostituisce largamente al grano colture anche più redditizie è un popolo che rispetta le leggi economiche, che non si sa se son leggi, ma è già fuori della legge di Dio, che è la legge. Da Esiodo a Virgilio, un popolo che obbedisce alle leggi cosmiche è popolo fedele al suo grano. Nel grano il Redentore ha lasciato la trasmissione del suo corpo; e per la vita d'ogni giorno il cristiano null'altro domanda che il “pane quotidiano”. Il grano è e dev'essere il nutrimento puro, sano, sereno, altamente solare, insieme col grappolo, del popolo italiano» (ROBERTO FORGES DAVANZATI, *Per la Battaglia del grano*, in «La Tribuna», 1929, riportato alla voce “Terra” in AMERIGO MONTEMAGGIORI, *Dizionario della dottrina fascista*, Torino, Paravia, 1934, p. 717).

Le esplicite finalità politiche sottese alle celebrazioni spiegano l'ingente investimento di risorse ed energie nell'organizzazione del Bimillenario e il diretto coinvolgimento di esponenti del regime.<sup>159</sup> Il ventaglio di iniziative promosse comprendeva lezioni universitarie, conferenze e cicli di letture, nuove traduzioni (come quella in mille esemplari, curata da Giuseppe Albini per l'Accademia Virgiliana di Mantova, «ornata di 49 silografie» e con un «frontoncino [...] inciso in legno»<sup>160</sup> per ciascun libro dell'*Eneide* e delle *Georgiche*), una nuova prestigiosa edizione critica dell'opera omnia virgiliana curata da Remigio Sabbadini; riproduzioni fototipiche (del *Codice Mediceo* e del *Vergilius Petrarcae*, cioè del manoscritto dell'*Eneide* appartenuto al Petrarca e da lui postillato); pubblicazioni e miscellanee di studi, convegni. Commemorazioni virgiliane erano previste da una specifica circolare ministeriale per tutti gli istituti secondari in occasione dell'inaugurazione dell'anno scolastico;<sup>161</sup> ogni città era incoraggiata, attraverso le locali sezioni politiche, a porgere il proprio omaggio al «profeta perpetuo della virtù italiana».<sup>162</sup> A Pietole (l'antica Andes, luogo natale del poeta) il Comitato Forestale Italiano, guidato dal fratello del duce, Arnaldo Mussolini,<sup>163</sup> realizzava su progetto dell'architetto Giuseppe Roda il *lucus Virgilii*, un «bosco sacro virgiliano»: in un'immensa area verde, estesa su una superficie di cinque ettari, vennero messe a dimora centinaia di specie vegetali citate dal poeta nelle sue opere, corredate didascalicamente dai passi in cui se ne faceva menzione. A Napoli si procedeva con il restauro della tomba di Virgilio, a Cuma di quello che era ritenuto l'antro della Sibilla.

Le celebrazioni non ebbero un carattere soltanto nazionale. Il regime collaborò attivamente con le associazioni estere di promozione della cultura classica per la valorizzazione della figura di Virgilio, di cui non si mancava di sottolineare un'anacronistica *italianità*: celebrare Virgilio come vate italiano

---

<sup>159</sup> Secondo Luciano Canfora la commemorazione del Bimillenario virgiliano fu «il primo esperimento di celebrazione culturale di massa sorretta da espliciti intenti politici» del regime (LUCIANO CANFORA, *Fascismo e bimillenario della nascita di Virgilio*, in *Enciclopedia virgiliana*, a c. di FRANCESCO DELLA CORTE, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, t. II pp. 469-472: 469).

<sup>160</sup> USSANI, *La celebrazione bimillennaria di Virgilio*, cit., p. 264.

<sup>161</sup> Il ministro dell'Educazione Nazionale, Giuliano Balbino, si raccomandava in particolar modo ai direttori delle scuole agrarie, perché «nella solenne ricorrenza, che cade nel momento in cui, per virtù di sapiente politica, lo sguardo degli italiani è amorosamente intento all'arte nobilissima dei campi, è giusto e doveroso che lo spirito del grande mantovano aleggi sovrano negli istituti, dove il nuovo tecnico dell'agricoltura deve formarsi non pure nutrito di salde cognizioni, ma caldo altresì di fede e di entusiasmo». Ricavo il passo da PIER VINCENZO COVA, *Da Carducci a Eliot. Appunti per una storia della fortuna di Virgilio nella prima metà del Novecento*, in *Virgilio nostro antico*, Atti delle celebrazioni per il Bimillenario virgiliano in Calvisano, Calvisano, Comune di Calvisano, 1983, pp. 99-130: 123.

<sup>162</sup> PIETRO DEL VECCHIO, *Per la gloria della stirpe. Messaggio dell'Istituto del Nastro Azzurro nel bimillenario virgiliano*, Roma, Ceccoli, 1930, p. 16.

<sup>163</sup> «Ho pensato, ricordandomi di essere un fascista e un rurale, di commemorare in una forma originale il bimillenario della nascita del Poeta, di raccogliere in un unico punto tutta l'essenza forestale, tutta la flora cara alla sua anima. E così vi saranno le selve, "selve degne di un console", vi saranno le "myricae", l'apiario, vi sarà il vigneto, il pomario e in genere tutta la flora che, ripeto, fu cara all'anima di Virgilio». (CURIO MORTARI, *Rito eroico e rito silvano*, in «La Stampa», LXIV, 146, 20 giugno 1930, p. 3. L'articolo riporta il discorso di Arnaldo Mussolini in visita alla città di Mantova).

e l'*Eneide* come «glorificazione poetica della Storia nazionale» significava anche celebrare la Nuova Italia fascista che quella storia riportava alla precedente grandezza.<sup>164</sup> Rendendo conto delle iniziative realizzate al di fuori dell'Italia, Vincenzo Ussani si sofferma in particolare sulla Francia<sup>165</sup> e sugli Stati Uniti, dove il *golden year* virgiliano «assumerà proporzioni grandiose [...] sotto gli auspici dell'*American Classical League*»:<sup>166</sup> la mobilitazione coinvolse editori, scrittori, musicisti, direttori di compagnie teatrali e di case cinematografiche «perché su la scena e su lo schermo appaiano rappresentazioni desunte dall'opera e dalla vita del poeta», circoli di lettura, scuole ed università; particolarmente apprezzate furono le «crociere di pellegrinaggio» verso i luoghi virgiliani. E – nota ancora Ussani – «dalle manifestazioni più grandi [...] la preparazione metodica discende alle più minute ed economiche forme di penetrazione»: una *Charta Aeneidos Geographica* «si vende a un dollaro, a due centesimi il calendario virgiliano del 1930 con diciture scelte nelle opere di Virgilio».<sup>167</sup> In Italia i due istituti maggiormente coinvolti nell'organizzazione del Bimillenario furono la Reale Accademia d'Italia,<sup>168</sup> ufficialmente incaricata da Mussolini, il «vigile e animoso custode del grande

---

<sup>164</sup> Sulla percezione dell'Italia fascista all'estero (con un veloce cenno all'utilizzo del mito della romanità) si veda il contributo di MATTEO PETRELLI, *Il fascismo e l'immagine dell'Italia all'estero*, «Contemporanea», XI, 2, aprile 2008, pp. 221-241.

<sup>165</sup> In Francia le celebrazioni si concentrarono nella giornata del 25 marzo, «giorno anniversario dell'incontro poetico di Dante e di Virgilio». Il comitato "France-Italie", nella persona del suo presidente, il pittore Albert Besnard, rivolgendosi al delegato della Reale Accademia d'Italia, Ettore Romagnoli, espresse l'orgogliosa partecipazione francese alle celebrazioni bimillinarie, «testimonianza di un'unione vivente delle anime delle due Nazioni», di una «fraterna amicizia nel segno di Virgilio»: «Il secondo millenario di Virgilio ci invita a raccoglierci e a meditare sulla stretta unione della latinità, sui segreti di una eterna giovinezza e l'avvenire dei paesi latini» (i passi del discorso di Albert Besnard sono riportati nel resoconto non firmato apparso sul quotidiano «La Stampa», *Il bimillenario di Virgilio celebrato alla Sorbona*, LXIV, 73, 26 marzo 1930, p. 3). Accanto ai toni necessariamente edulcorati delle comunicazioni ufficiali, si registrano nella pubblicistica del tempo accenti più polemicici, eco di quella contrapposizione su base nazionalistica della cultura cui si è fatto riferimento nel primo capitolo di questo studio: «Anche per il bimillenario di Virgilio Parigi ha celebrata la sua brava settimana franco-italiana. Quale ironia, queste solennità fratellevoli e latinolatre, in mezzo alla lotta a coltello infiorente tra le due nazioni per strapparsi di mano i titoli ai superstiti ruderi dell'eredità di Roma! [...] Virgilio dovrebbe servire a spinger Roma e Parigi nelle reciproche braccia! Ecco che i francesi del comitato si fanno sotto a dimostrarti, col dito in aria e un sorrisetto ch'è un amore, l'origine francese di Virgilio. Tu credevi, italiano babbeo, che il poeta dell'*Eneide* fosse mantovano! Oibò, ti insegna Camillo Jullian, discepolo del Fustel de Coulanges e membro dell'Accademia di Francia: era gallo, celta, se preferisci, ma più precisamente angioino, originario delle regioni della Loira. E R. Pichon aggiunge: "Poteva esser altro con quella intima tenerezza, quella tendenza alla fantasticheria vaga e melanconica, quella simpatia per ogni cosa animata, quel confuso senso della vita universale, quella inquieta curiosità del misterioso avvenire?". [...] Una volta il genio latino univa: oggi anch'esso ha cominciato a dividere». (CONCETTO PETTINATO, *La questione del latino*, in «La Stampa», LXIV, 82, 5 aprile 1930, p. 3).

<sup>166</sup> Continua ancora Ussani: «In corrispondenza a questo vasto piano [di celebrazioni] sono stati nominati trenta comitati» cui corrispondono «trenta presidenti e alla testa di tutti è un presidente generale, Miss Anna P. MacVay, una donna. Ma la cosa al postutto non disconviene al poeta di Didone» (USSANI, *La celebrazione bimillennaria di Virgilio*, cit., p. 269).

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> Voluta ed istituita da Mussolini con regio decreto legge nel gennaio 1926, la Reale Accademia d'Italia fu inaugurata il 28 ottobre 1929. Essa aveva per statuto lo scopo di «promuovere e coordinare il movimento intellettuale italiano nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti, di conservare puro il carattere nazionale, secondo il genio e le tradizioni della stirpe e di favorirne l'espansione e l'influsso oltre i confini dello Stato» (art. 2). L'istituzione aveva sede presso Villa Farnese a Roma, di fronte a Palazzo Corsini, sede invece dell'Accademia dei Lincei, che verrà soppressa e fatta confluire

retaggio spirituale della patria»,<sup>169</sup> di predisporre le celebrazioni, e l'Istituto di Studi Romani,<sup>170</sup> che dedicò a Virgilio due importanti volumi miscellanei.

Il carattere ideologico della ricorrenza non poteva non avere delle ripercussioni anche sul *modo* di presentare la figura di Virgilio. Inserendolo all'interno di una precisa politica culturale, il fascismo offriva del poeta latino un ritratto in alcuni casi anche pesantemente condizionato dal messaggio politico che attraverso la sua figura si cercava di avallare. Potremmo dunque chiederci: a quale Virgilio era interessato il regime? Si può forse cercare di rispondere prestando attenzione alla cospicua bibliografia prodotta in occasione del bimillenario. Si tratta di testi tipologicamente differenti, per lo più direttamente legati alle commemorazioni ufficiali svoltesi nelle diverse città italiane, delle quali spesso costituiscono la semplice trascrizione. È importante sottolineare come questi testi presentino un "tasso di compromissione" ideologica variabile: evidente nella scelta di alcuni temi a discapito di altri o nell'interpretazione a volte grossolanamente falsata di alcuni aspetti dell'opera virgiliana (ed è soprattutto il caso degli interventi realizzati da esponenti politici); limitato a qualche concessione attualizzante in altri casi; assente, infine, in tutti quei testi dove il relatore si attiene scrupolosamente e con metodo scientifico alla trattazione del suo argomento.

Accanto a questi testi, se ne collocano altri di carattere esplicitamente letterario, almeno nelle ambizioni: sono prodotti che risentono maggiormente della magniloquente e vuota retorica del regime, redatti in risposta all'indizione di concorsi, come quello intitolato al suo finanziatore, l'industriale americano Erwing Virgil Neal, commendatore della Corona d'Italia, «per la miglior opera letteraria in versi o in prosa, inedita, ispirata al tema "Il poema eroico di Virgilio e il suo

---

per motivi politici nella Reale Accademia d'Italia nel giugno 1938. Sul ruolo dell'Accademia d'Italia nella politica culturale del regime, si vd. MARINELLA FERRAROTTO, *L'Accademia d'Italia. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori, 1977.

<sup>169</sup> BIANCHI, *La celebrazione del bimillenario Virgiliano in Italia*, cit., p. 111.

<sup>170</sup> L'Istituto di Studi Romani fu fondato a Roma nel 1925 da Carlo Galassi Paluzzi. Attraverso il suo organo di stampa, il periodico «Roma», e le iniziative realizzate nel corso del Ventennio fu il vero centro organizzativo del culto fascista della romanità, anche nella sua componente cristiana. Tra gli scopi che l'Istituto si prefiggeva nel momento della sua costituzione, vi era quello di «far meglio conoscere, e far quindi più degnamente amare Roma e la romanità, potenza ed atto, se così si può dire, della forma più alta di armonioso ed equilibrato sviluppo dell'umana società». Le attività dell'Istituto comprendevano pubblicazioni (di storia romana, diritto, letteratura, archeologia), organizzazione di convegni nazionali e internazionali, corsi, mostre, viaggi d'istruzione, un'intensa attività di divulgazione scientifica. Particolarmente sollecito e pronto nell'assecondare le iniziative del regime, l'Istituto ebbe un ruolo fondamentale di sostegno ideologico in particolare in riferimento all'avventura coloniale (vd. ad esempio il volume miscelaneo *Africa romana*, Milano, Hoepli, 1935 e i volumetti della collana *Mare Nostrum*, destinati «ai soldati italiani mentre il Mediterraneo torna romano»). Per un resoconto completo delle iniziative dell'Istituto, si rimanda a CARLO GALASSI PALUZZI, *L'Istituto di Studi Romani*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1935; vd. anche il contributo di ALBERTINA VITTORIA, *L'Istituto di Studi Romani e il suo fondatore Carlo Galassi Paluzzi dal 1925 al 1944*, in *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, a c. di FERNANDA ROSCETTI, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 2000, vol. II, pp. 507-537.

sentimento latino e mediterraneo in relazione al sentimento ed alle idealità della nuova Italia di Benito Mussolini”». <sup>171</sup>

All'interno di quest'estesa produzione è possibile individuare accenti ricorrenti, tracciando alcune linee interpretative che convergono nella rappresentazione ufficiale messa a punto dal regime. Attraverso l'esaltazione della figura di Virgilio il fascismo si impegnava a riaffermare una serie di motivi fondamentali della sua ideologia: il ruralismo, la legittimità della missione imperiale, la cristianità di Roma, l'anti-ellenismo e la superiorità italiana nel consesso europeo. In sordina rispetto ai temi appena elencati, ma ben presente nello sviluppo dei testi, il corollario della piena e spontanea adesione di Virgilio al progetto augusteo, di cui il poeta si sarebbe fatto entusiastico cantore, con ricadute che, in chiave attualizzante, non potevano che alludere all'indicazione di un modello di comportamento ideale per l'intellettualità italiana nei confronti del regime. <sup>172</sup>

Al pari dell'idea stessa di romanità, categoria estremamente flessibile, come abbiamo visto, anche la lettura di Virgilio non conduce ad un'immagine monolitica, ma conosce variazioni e sfumature dettate dal mutare delle priorità del programma politico del regime. È questo un aspetto che apparirà in tutta evidenza in occasione del bimillenario augusteo (1937), quando, con la proclamazione dell'Impero, avvenuta il 9 maggio 1936, cambia la lente con cui guardare alla classicità, di cui vengono ora valorizzati soprattutto gli elementi funzionali ad una lettura imperialistica del presente (e anche la rappresentazione di Virgilio risentirà di questo sbilanciamento).

Nel 1930 le priorità politiche del fascismo vertono principalmente intorno alla questione dello sviluppo rurale del paese. Il regime è impegnato a raggiungere obiettivi ambiziosi (l'autosufficienza nella produzione cerealicola attraverso la già ricordata “battaglia del grano”; la bonifica integrale dei

---

<sup>171</sup> Tra i lavori premiati al concorso NEAL compare anche *Sulle grandi orme*, una raccolta poetica ispirata esplicitamente all'*Eneide*, firmata da Maria Ricciardi Bosi e pubblicata, proprio in seguito alla segnalazione ottenuta, da Mondadori nel 1931. L'enfaticizzazione retorica e celebrativa del fascismo e dei suoi miti si spinge qui fino a paralleli francamente imbarazzanti: gli esuli troiani guidati da Enea vengono paragonati ai reduci della Prima Guerra Mondiale («Alle tue spalle ancora si disferra / l'ira cupa dei bronzi sul lontano / Carso») guidati da Mussolini che (e l'autrice si rivolge direttamente a lui) «in cuore audacemente forgi / le quadrate legioni del futuro!» (p. 30; il componimento, diviso in due parti, si intitola, significativamente, *Magna Latina Gens!*, rendendo esplicita, ancora una volta, la continuità di passato e presente); la promessa del futuro dominio di Roma, fatta da Anchise ad Enea nell'oltretomba, VI libro dell'*Eneide*, viene formulata attraverso toni immediatamente identificabili con tanta retorica propagandistica del tempo: «E la *maschia coscienza dell'impero* / splenderà ne gli sguardi dei tuoi figli, / in Te raccolti od esuli pel mondo, / allorché, nello spirito profondo, / salderai, con la forza del pensiero, / l'audacia spezzatrice dei perigli». (*Tu regere imperio...*; p. 59); i giochi funebri, che nell'*Eneide* si svolgono in onore di Anchise, vengono ora rinnovati con le esortazioni di Mussolini-Enea: «Scatta, o Duce, la palla, al tuo comando; / turbina il disco, *tuonano i moschetti*; / fischia, rapida, in volo la zagaglia... / E i cuori audaci, nei robusti petti, / seguono il ritmo e fremono, aspettando / l'urlo cupo dei bronzi e la battaglia!» (*I ludi*; p. 43). Corsivo mio.

<sup>172</sup> Cfr. CANFORA, *Fascismo e Bimillenario della nascita di Virgilio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., p. 469. Per alcuni, anzi, «è solo attraverso il riconoscimento esplicito dell'assoluta congenialità e contemperanza della sua [di Virgilio] opera di creazione artistica con l'opera di ricostruzione politica, intrapresa da Augusto, che Virgilio si libera dai vincoli dei generi letterari per riapparirci intero e vivo nella sua umanità» (GIUSEPPE BOTTAI, *L'esaltazione del lavoro nell'opera di Virgilio*, in *Studi Virgiliani*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1931, pp. 18-34: 20). Su questo punto, vd. *infra*.

terreni paludosi dell'Agro Pontino, della Sicilia, dell'Italia settentrionale, con il recupero di circa otto milioni di ettari di terra da restituire alla pratica dell'agricoltura intensiva)<sup>173</sup> e mobilità in vista del loro conseguimento ingenti risorse economiche, ma anche culturali. Il Bimillenario virgiliano si iscriveva perfettamente all'interno di questa strategia: come Virgilio, in una delle «più spaventevoli crisi che la storia ricordi», aveva cantato la politica augustea di rigenerazione (economica e morale) dell'Impero attraverso il ritorno alla coltivazione dei campi, così, duemila anni dopo e in tempi ancora drammatici per l'Italia e per l'Europa intera, soffocate dalla crisi economica internazionale del 1929, la strada che quella poesia agreste indicava, sotto gli auspici della «Nuova Italia» rinnovata dal fascismo, poteva ancora essere percorsa:

Oggi la voce di Virgilio che richiama gl'Italiani al lavoro dei campi, santificato dalla religione della Patria, è ascoltata come non fu mai; e dopo la gloria delle armi, dataci dal Re vittorioso, noi ci adopriamo a conquistare la *divina gloria ruris*, additata dal Capo del Governo al popolo italiano. E la più efficace e degna commemorazione di Virgilio è, senza dubbio, la legge sulla bonifica agraria, recentemente votata dal Parlamento italiano.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Sulla politica agraria del fascismo, si rimanda a DOMENICO PRETI, *La politica agraria del fascismo. Note introduttive*, in «Studi Storici», IV, 14, ottobre-dicembre 1973, pp. 802-869; ELISABETTA NOVELLO, *La bonifica in Italia. Legislazione, credito e lotta alla malaria dall'Unità al fascismo*, Milano, Franco Angeli, 2003.

<sup>174</sup> PIETRO FEDELE, *Il ritorno alla terra nell'insegnamento di Virgilio*, in *Studi Virgiliani*, Roma, Sapienza, 1931, vol. I, pp. 57-75: 60. Fedele ritorna sull'attualità dell'insegnamento di Virgilio in conclusione del suo intervento: «Ed ecco che dopo duemila anni noi ci troviamo di fronte allo stesso problema che affaticò l'età di Augusto [...]. Oggi, come allora, dopo le devastazioni della guerra, la ricostruzione economica della Nazione è legata alla nostra economia agricola. Oggi, come allora, l'agricoltura è additata dal ricostruttore della vita nazionale come fonte non solo di ricchezza, ma di pace sociale. I lavoratori dei campi, pacificati alla patria, richiamati al culto dei più nobili sentimenti ed alle virtù austere, additate già da Virgilio ai suoi coetanei, sono giustamente oggi considerati la forza fondamentale della Nazione» (pp. 73-74). Non diversamente si esprimeva anche un altro esponente politico di primo piano coinvolto nelle celebrazioni organizzate dallo stesso Istituto, Giuseppe Bottai: «Gl'Italiani d'oggi, mentre la concezione capitalistica del lavoro si esaspera verso la sua inesorabile crisi, possono, nell'intrapreso sforzo di ridare al lavoro il suo posto nella gerarchia dei valori morali e spirituali, trovare nell'opera di Virgilio, non solo dei versi armoniosi, ma idee degne tuttavia di essere rimediate e applicate». (BOTTAI, *L'esaltazione del lavoro nell'opera di Virgilio*, cit., p. 34). Un riferimento esplicito alla politica agraria fascista e in particolar modo alla campagna di bonifica integrale e alla “battaglia del grano” è contenuto anche nei contributi di ANTONIO MASETTI ZANNINI, *La Politica rurale fascista nel bimillenario di Virgilio. Virgilio poeta dei campi*, conferenza letta nella Sala Maggiore del Palazzo della Mercanzia il giorno 10 maggio 1930-VIII, Bologna, Mareggiani, 1931 e di DOMENICO MEDUGNO, *Il «Vate» stratega della battaglia del grano*, in *Bimillenario Virgiliano*, numero unico in favore delle opere assistenziali fasciste, Como, Cavalleri, 1931, pp. 87-89. Si veda anche FRANCESCO VERRENGIA, *Il sentimento nazionale di Virgilio attraverso le «Georgiche» e l'«Eneide»*, conferenza letta nel ginnasio pareggiato Bellini-Pastore in Castiglione delle Stiviere per le onoranze virgiliane, Aversa, Tipografia Fratelli Noviello, 1930, p. 27: «Alle *Georgiche* risponde esaurientemente la politica rurale del fascismo in quanto rispecchia nei vari decreti, emanati dopo l'avvento fascista» (l'autore cita poi un lungo elenco di provvedimenti attuati dal regime, quali l'istituzione del Credito Agrario, le provvidenze economiche elargite per l'acquisto di apparecchiature agricole, l'incremento del patrimonio forestale e zootecnico).

Il provvedimento cui fa riferimento Fedele è la legge sulla bonifica integrale, promulgata il 24 dicembre 1928 e denominata “Legge Mussolini”: il governo approvava un bilancio di spesa complessiva di circa sette miliardi di lire da destinare a lavori idraulici e ad interventi urbanistici e di trasformazione fondiaria dei terreni bonificati. L’anno successivo, il ministero dell’Economia Nazionale veniva trasformato in Ministero dell’Agricoltura e Foreste, a sottolineare ulteriormente la centralità (soprattutto ideologica) dell’attività agricola per l’economia nazionale.

L’ideologia ruralista del fascismo rappresentò soprattutto uno strumento demagogico, finalizzato al mantenimento forzato di un rapporto città-campagna ormai superato nei fatti, ma difficile da tradurre in nuove ed efficienti strutture sociali ed economiche, funzione della compressione dei consumi e dei redditi, sostegno, forse il più efficace, alla politica autarchica e a quella demografica attuate dal regime.<sup>175</sup> L’interdipendenza tra questi elementi è formulata esplicitamente da Emilio Bodrero, docente di Storia della filosofia all’Università di Padova, di cui fu anche, per un breve periodo, rettore, per il quale la lode della vita agreste realizzata da Virgilio nelle *Georgiche* sintetizzava, nel «richiamare gl’Italiani ai campi», l’esortazione a vivere dei prodotti «*dapibus inemptis* con alimenti cioè non comprati ma da loro stessi, dai loro campi prodotti» e a reagire all’accentramento urbanistico «che corrompe le anime ed annulla la mirabile fecondità onde l’Italia è andata sempre orgogliosa».<sup>176</sup> Consapevole della rilevanza ideologica della ruralità, il sottosegretario per l’Agricoltura Arrigo Serpieri, dal 1929 sottosegretario per la Bonifica Integrale, di cui fu assiduo e tenace promotore, indicava l’unica garanzia di un ampio e stabile consenso popolare nello stile di vita dei contadini, intendendo con esso

un sostanziale galantomismo, un senso riposato e tranquillo della vita, non ancora tutta lanciata nella affannosa conquista di un sempre maggiore guadagno, il sentimento della proprietà, della famiglia, della religione, il culto della tradizione, la forza della consuetudine, il riconoscimento delle gerarchie, l’amore del risparmio – sacrificio del presente all’avvenire – il tenace attaccamento alla terra ed al paese nativo, prima radice dell’attaccamento alla Patria.<sup>177</sup>

Virgilio rappresentava ancora un modello proponibile e coerente con questa ideologia, nonostante la notevole mistificazione storica che questo tipo di lettura forniva delle strutture socio-economiche

---

<sup>175</sup> Particolarmente rilevante l’interconnessione tra la politica ruralista e l’obiettivo dell’incremento demografico: «In una Italia tutta bonificata, coltivata, irrigata, disciplinata, cioè fascista, c’è posto e pane ancora per dieci milioni di uomini. Sessanta milioni di italiani faranno sentire il peso della loro massa e della loro forza nella storia del mondo» (BENITO MUSSOLINI, *Prefazione* a RICHARD KOHERR, *Regresso delle nascite, morte dei popoli*, Roma, Libreria del Littorio, 1928, citato in MONTEMAGGIORI, *Dizionario della dottrina fascista*, cit., p. 66).

<sup>176</sup> EMILIO BODRERO, *Virgilio e l’Impero*, in *Virgilio*, supplemento di Natale e Capodanno della «Illustrazione Italiana» 1930-1931, X, 49, 7 dicembre 1930, a c. di VINCENZO USSANI e LUIGI SUTTINA, Milano, Treves, 1930, pp. 6-8: 8.

<sup>177</sup> ARRIGO SERPIERI, *Fra politica ed economia rurale*, Firenze, Barbera, 1934, p. 70.

dell'antica Roma.<sup>178</sup> Molte delle interpretazioni del bimillenario insistono minuziosamente su una ritrattistica edulcorata e stucchevole, che anche quando sembra riferirsi esclusivamente al passato (la condizione agricola nell'antica Roma) non manca di veicolare una implicita validità per il presente:

L'agricoltore [...] rimuove la terra con l'aratro ricurvo; e sostenta così la patria e la famigliuola e gli armenti ed i giovenchi. Egli lavora senza tregua tutto l'anno: la raccolta dei frumenti, le olive al frantoio, l'uva nei soleggiati clivi ed i maiali e la cura degli agnelli. Frattanto i cari figliuoletti gli si stringono intorno, e pendono dai suoi baci; nella casa dimora la verecondia; le giovenche sono turgide di latte ed i pingui capretti cozzano con le corna sui verdi prati. Nei giorni di festa con i compagni egli liba a Bacco, o gareggia nel dardo veloce, o denuda il duro corpo per la palestra rurale. Questa vita vissero un dì gli antichi Sabini; questa Romolo e Remo. Così la forte Etruria crebbe, e Roma divenne miracolo del mondo. [...] Il merito grande di Virgilio, oltre la magia del verso e la bellezza immortale del suo canto, è nella solenne affermazione che l'agricoltore curvo sull'aratro sostiene la famiglia e la patria, l'agricoltore che lavora la propria terra. Fu giustamente osservato che nelle *Georgiche* non compare mai il ricco signore che soprintende ai lavori del colono, e divide con lui i frutti della terra; né compare mai lo schiavo la cui mano d'opera era molto diffusa nei latifondi. Il tipo ideale dell'agricoltore Virgiliano è il piccolo contadino che basta con le proprie forze e con la sua famiglia alla coltivazione del piccolo podere.<sup>179</sup>

Quanto poco quest'immagine corrispondesse al vero, è testimoniato non solo dalle inchieste parlamentari Jacini (datata 1884, ma è verosimile che le pesanti condizioni di miseria che attraverso quel documento si denunciavano non fossero nel frattempo di molto cambiate) e Faina-Coletti (1907),

---

<sup>178</sup> Rilevanti a questo proposito le notazioni di Palmiro Togliatti, che individuava le quattro «principali falsificazioni nell'insegnamento della storia di Roma nelle scuole fasciste» 1) nell'eliminazione del fattore della lotta di classe («si riduce la storia romana a una galleria di fatti o figure eroiche, di guerre, ecc... lo sviluppo sociale e il contenuto di classe della società romana scompare»); 2) nel mito dell'originalità assoluta di Roma, «dimenticando o negando la funzione di Roma come tramite nel trasmettere ai popoli europei i risultati e le conquiste della civiltà greca, ellenistica, bizantina, orientale»; 3) nell'idea di una continuità ininterrotta che legava storia di Roma e presente, cioè fascismo; 4) nella rappresentazione trionfalistica della romanità («si dimentica o nasconde il carattere *povero*, lo scarso sviluppo delle forze produttive, la miserabile condizione delle masse, e soprattutto la rovina economica e sociale dell'Italia alla caduta dell'Impero, le cui conseguenze si fecero sentire per secoli e secoli, e, si può affermare, fino a oggi. Si dà una rappresentazione della società romana come se in essa non ci fosse stato altro che palazzi, ville, fori trionfali, feste, giuochi, ecc»). Questi appunti, corredati anche di una parte propositiva, cioè con l'indicazione di ciò che era necessario fare per confutare l'errata interpretazione fascista della storia di Roma (vale a dire «far comprendere la storia di Roma come storia delle lotte di classe, che si svilupparono intorno al problema fondamentale della terra») erano stati stesi a Mosca, nel dicembre 1942, e pubblicati soltanto nell'agosto 1965, dopo la morte del *leader* comunista, da Ranuccio Bianchi Bandinelli. (PALMIRO TOGLIATTI, *Storia romana in scuola fascista*, appunto inedito presentato da Ranuccio Bianchi Bandinelli, in «Il Contemporaneo», agosto 1965, pp. 17-18; vd. anche DOMENICA PAOLA ORSI, «*Storia romana in scuola fascista*» di Palmiro Togliatti, in «Quaderni di Storia», 3, 1976, pp. 183-195).

<sup>179</sup> FEDELE, *Il ritorno alla Terra nell'insegnamento di Virgilio*, cit., pp. 70-71.

ma dalle analisi dello stesso Serpieri, per quanto limitate alle condizioni della piccola proprietà agricola nelle campagne lombarde (e, sul fronte della rappresentazione letteraria, basti pensare ai cafoni di Ignazio Silone, in *Fontamara*). L'immagine retorica e falsata del «piccolo contadino»<sup>180</sup> fascista felice e pago del proprio lavoro costituiva un ovvio motivo di propaganda popolare e, passando dal piano estetico ad uno più strettamente politico, era funzionale alla difficile battaglia intrapresa dal regime contro l'organizzazione latifondiarie delle campagne, soprattutto nel Meridione, dove ampie porzioni di terra, concentrate nelle mani di pochi possidenti, venivano lasciate improduttive o coltivate a bassa resa cerealicola. Le celebrazioni bimillinarie costituivano dunque l'occasione migliore per rilanciare in grande stile, e con l'avallo di una cultura tradizionalmente prestigiosa come quella classica, il mito della ruralità come condizione autenticamente morale dell'esistere e nerbo del tessuto sociale del fascismo: solo con il ritorno ad un «ruralesimo totalitario»<sup>181</sup> fondato su un'idea patriarcale-rurale della famiglia il fascismo sarebbe riuscito a correggere quella «mentalità modernistica basata sull'egoismo individuale e sull'utilitarismo più grossolano» che affliggeva la società italiana.

Il punto di partenza ideale di questo percorso è tuttavia individuabile in una tradizione interpretativa anteriore al fascismo, che ha come suo esponente più illustre Giosuè Carducci. Chiamato ad inaugurare un monumento a Virgilio voluto dagli abitanti di Pietole nel 1884, il poeta pronunciò un discorso<sup>182</sup> incentrato sull'esaltazione della vita rurale e dell'agricoltura come attività civilizzatrice ed «opera sociale», ancora capace di riscattare attraverso «l'operosità buona dei campi» il «guasto delle mollezze orientali», «gli ozi turbolenti del foro».<sup>183</sup> Il motivo dell'impero,<sup>184</sup> che ha all'interno

---

<sup>180</sup> Lo stesso Mussolini era attento nell'accreditarsi un'origine piccolo-contadina: «I miei antenati, per quanto possa seguirli risalendo gli anni, sono lavoratori della terra. Io discendo da un ceppo che nelle lunghe ore passate al lavoro dei campi ha prodotto una razza robusta, nelle vene della quale scorre il sangue di innumerevoli generazioni di lavoratori instancabili» (citato in MONTEGGIORI, *Dizionario della dottrina fascista*, cit., p. 716, alla voce «terra»).

<sup>181</sup> GIOACCHINO CONTRI, *Richiamo alla terra*, Roma, Critica Fascista, 1930, p. 48.

<sup>182</sup> Il discorso fu inizialmente pubblicato sul giornale letterario e satirico «Il Capitan Fracassa», V, 337, 7 dicembre 1884; fu poi raccolto in un apposito fascicolo corredato da una litografia del monumento, pubblicato da Zanichelli (*Pietole a Virgilio. XXX Novembre MDCCCLXXXIV*, Bologna, Zanichelli, 1885). Si cita dall'edizione nazionale delle *Opere* di Carducci, VII, Bologna, Zanichelli, 1935, pp. 163-176.

<sup>183</sup> CARDUCCI, *Opere*, cit., p. 170. Sul discorso di Pietole, vd. GIAMPIERO SCAFOGLIO, *Carducci interprete dell'idea virgiliana di Italia*, in SALVATORE CERASUOLO et al., *La tradizione classica e l'unità d'Italia*. Atti del seminario di Napoli-Santa Maria Capua Vetere, 2-4 ottobre 2013, II, Napoli, Satura, 2014, pp. 423-430.

<sup>184</sup> Il motivo assume particolare rilievo (e inaspettatamente, vista la precedente focalizzazione, quasi esclusiva, sul tema agricolo) nella chiusa del discorso, dove Carducci, rivolgendosi attraverso Virgilio agli italiani del presente, li esorta a recuperare il perduto amore per i campi: «O italiani, sollevate e liberate l'agricoltura, pacificate le campagne! Cacciate la fame dai solchi, la pellagra dai corpi, la torva ignoranza dagli animi. Pacificate le campagne e i lavoratori. E l'aquila romana rimetterà anche una volta le penne, e guiderà su i monti e su i mari il nostro diritto e le vittoriose armi d'Italia. «Victorisque arma Quirini»» (CARDUCCI, *Opere*, cit., p. 176; corsivo mio). Il motivo dell'aquila romana che torna a volare è ricorrente nella produzione carducciana coeva: cfr. *Per la morte di Giuseppe Garibaldi*, Bologna, Zanichelli, 1882;

del discorso inaugurale un suo sviluppo, seppure limitato alla chiusa dell'intervento, è qui subordinato al tema della vita agricola, che costituisce per Carducci un primato morale, sociale e dunque politico, nel momento in cui proprio dalla sobrietà della vita agreste deriva quella «sanità della stirpe» cui si deve la grandezza di Roma.<sup>185</sup> A questa tradizione (e in alcuni casi proprio al discorso carducciano, abilmente strumentalizzato dal regime) si ricollegano molte delle conferenze pronunciate in occasione del Bimillenario.<sup>186</sup>

Presentando, sul supplemento di Natale e Capodanno (1930) dell'«Illustrazione Italiana», interamente dedicato al poeta latino, il bosco virgiliano da lui voluto e realizzato «con rapidità fascista», Arnaldo Mussolini metteva a fuoco il clima “georgico” in cui si preparava il Bimillenario:

sono per temperamento un georgico, rurale per i miei studi, avvinto alla terra da un intimo fascino e da una nostalgia sottile; mi sentivo pertanto vicino e aderente a tutta quella fioritura di nobili iniziative, onde la Patria, rinnovata nei costumi e nelle opere, si apprestava ad onorare l'antico figlio luminoso, l'eccelso cantore dei campi e delle gioie agresti.<sup>187</sup>

Era il tentativo di accreditare una storia di Roma intesa non solo come «storia delle sue guerre e delle sue imprese militari, ma altresì della sua agricoltura»,<sup>188</sup> dal momento che a quest'attività il fascismo riconosceva un ruolo centrale nella costruzione del proprio immaginario mitopoietico.

Nell'insistita proposta di un Virgilio «poeta dei campi» agiva anche un altro motivo ricorrente della retorica del regime, cioè il rifiuto di un'interpretazione ritenuta troppo intellettualistica, elitariamente colta: contro il Virgilio dei filologi «sezionatori del bello»<sup>189</sup> si rivendicava invece la legittimità di un Virgilio popolare, e in questa direzione muovono anche molte delle iniziative editoriali promosse nel clima entusiastico del Bimillenario: accanto alle collane specialistiche, che prediligevano ancora

---

sull'importanza e sul ruolo storico e politico di questo tipo di classicismo-nazionalista, che interesserà anche D'Annunzio, si veda il già citato BRACCESI, *L'antichità aggredita. Memoria del passato e poesia del nazionalismo*.

<sup>185</sup> Sul «nazionalismo classicista» di Carducci, che aveva come «centro ideale» Roma e da cui deriverebbe, come suo naturale e conseguente sviluppo, «l'imperialismo crispino» [«naturale perché la scelta di Roma come terminale dell'azione storica [...] comportava, assieme all'anticlericalismo, lo sviluppo imperiale», p. 12], vd. LUCA CURTI, *Carducci: l'ideologia italiana e il suo destino*, «Nuova rivista di Letteratura Italiana», X, 1-2, 2007, pp. 9-35. Non è un caso che Carducci si attesti tra gli autori in assoluto più presenti nelle antologie scolastiche per le scuole medie.

<sup>186</sup> Altri elementi presenti nell'orazione carducciana, mutati i tempi, non saranno invece più ripresi, almeno in sede ufficiale (una parziale eccezione costituirà la lettura in chiave pre-cristiana della figura di Virgilio fatta, tra gli altri, da Gino Funaioli, autore di un intervento significativamente intitolato *Virgilio poeta della pace* su cui tornerò tra poco): per Carducci, Virgilio, «superstite di quelle gentili razze agricole italiane che la tirannide del senato e la rivoluzione militare avevano consumate e distrutte», «ha fino l'orrore della guerra, [...] un senso superiore della vita, una coscienza purissima del buono e del bello, una umanità delicata e commossa» (CARDUCCI, *Opere*, cit., pp. 174-175).

<sup>187</sup> ARNALDO MUSSOLINI, *Il bosco sacro di Virgilio*, «L'Illustrazione Italiana», cit., pp. 58-60: 58.

<sup>188</sup> BOTTAI, *L'esaltazione del lavoro nell'opera di Virgilio*, cit., p. 31.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 20.

il testo latino o la traduzione di Annibal Caro, si moltiplicavano le riduzioni per l'infanzia,<sup>190</sup> le versioni in prosa, le edizioni dell'*Eneide* come quella di Ettore Fabietti, «annotata per il popolo e per le scuole»,<sup>191</sup> le collane a dichiarata vocazione popolare, dallo stile semplice e contenute nel prezzo. L'enfasi e l'apprezzamento di testi dichiaratamente divulgativi si legava ad un'esigenza di «rieducazione» degli italiani che avrebbe interessato anche altri aspetti della vita privata dei cittadini: si poneva con urgenza la necessità di indicare loro una meta «degnata della nostra razza e del grande rinnovamento morale al quale essa è stata condotta dall'origine nobilissima, dall'insegnamento cristiano e, aggiungo, dalla ridesta coscienza dei doveri che è chiamata ad assolvere per le fortune avvenire».<sup>192</sup> Del resto la rivendicazione di Virgilio in un'ottica anti-accademica era già stata formulata dal Carducci – e se ne ricorderà Giuseppe Bottai, nel discorso che abbiamo già citato – che intendeva «toglier[e] il Poeta dalle scuole degli eruditi, dalle Accademie dei letterati, dalle aule dei potenti» per restituirlo «a te, o popolo di agricoltori e di lavoratori, o popolo vero d'Italia! Egli è sangue vostro, vostra anima: egli è un antico fratello, un paesano, un agricoltore, un lavoratore italico che dalle rive del Mincio salì al Campidoglio, e dal Campidoglio all'Olimpo».<sup>193</sup>

In questa assunzione della figura di Virgilio come simbolo di una concezione volontaristica ed eroica del lavoro agricolo, un ruolo non indifferente giocò anche la saldatura con elementi della tradizione cattolica di stampo conservatore. L'interpretazione protocristiana di Virgilio, diffusasi precocemente,

---

<sup>190</sup> Vedi, ad esempio, GHERARDO UGOLINI, *Il padre Enea (I profughi). Dall'«Eneide» di P. Virgilio Marone*, Brescia, La Scuola Editrice, 1930 (collezione «I grandi poemi dell'umanità raccontati ai fanciulli e al popolo da Gherardo Ugolini»). Una prima edizione era apparsa nel 1926. Significativa la tendenza, in questo tipo di pubblicazioni, a ridurre la distanza culturale dal mondo classico attraverso l'inserimento di elementi familiari e avvicinabili (o esplicitamente desunti) dal contesto cristiano: così il fantasma di Creusa che appare ad Enea nel II libro dell'*Eneide* («O sventurato, dove mi cerchi? Non sai che Dio m'ha chiamata a sé?»), p. 42, con l'utilizzo di espressioni del linguaggio confessionale cristiano) o l'esclamazione di Anchise, che di fronte alla lingua di fuoco che lambisce il capo di Ascanio, segno divino che li esorta alla partenza da Troia in fiamme, prorompe in un «O Dio onnipotente! – gridò Anchise a cui la vista di quel fuoco meraviglioso destò nel cuore una grande gioia. – Volgi lo sguardo su questa misera famiglia, e se ti muove pietà della sua sventura, dà il segno che il fuoco errante tu l'hai mandato» (p. 41). Sull'interpretazione protocristiana di Virgilio e dell'*Eneide*, vedi *infra* e *supra* (cap. I, paragrafo 1.3).

<sup>191</sup> VIRGILIO, *Eneide*, tradotta da Annibal Caro annotata per il popolo e per le scuole da ETTORE FABIETTI, Milano, Barion, 1929. Nella *Prefazione* Fabietti giustifica il carattere divulgativo dei suoi interventi a commento del testo, in quanto «preoccupato di rendere accessibile il poema anche a persone di pochi studi e di scarsa pazienza, ho abbondato nelle note che spiegano il senso delle parole antiche e scadute dall'uso, per modo che il lettore non sia costretto a ricorrere con frequenza al vocabolario» ed esprime poi il suo apprezzamento all'editore Barion, grazie al quale «per la prima volta i nostri grandi classici annotati si presentano al popolo italiano in nitida veste e correttissimi nei testi, a un prezzo che non ha esempio nella storia del libro e che dovrebbe meritare al coraggioso editore la pubblica riconoscenza» (p. 7).

<sup>192</sup> AUGUSTO LACCHÈ, *Recensione a Virgilio, La vita e le opere*, Milano, Agnelli, 1927, «Il Giornale di politica e di letteratura», dicembre 1930, pp. 1126-1127: 1127.

<sup>193</sup> CARDUCCI, *Opere*, cit., p. 167. Il motivo è ricorrente in molta della produzione del Bimillenario e sembra funzionale anche a legittimare un'attività critica e interpretativa svincolata dal rigore scientifico dell'approccio filologico, accreditando al contrario la validità di interpretazioni ideologiche e politiche: cfr. REMIGIO DOFF-SOTTA, *Palinodia virgiliana*, in *Bimillenario virgiliano*, numero unico a favore delle opere assistenziali fasciste, cit., pp. 75-77.

già a partire dal IV secolo, era fondata – lo si è visto nel primo capitolo di questo studio – sulla lettura messianica della IV ecloga delle *Bucoliche*, in cui il poeta allude alla nascita di un *puer* che avrebbe rinnovato sulla terra i *Saturnia regna*, l'età dell'oro.<sup>194</sup>

Anche e soprattutto in Italia l'interpretazione protocristiana di Virgilio godette di una vasta fortuna: la sua sensibilità, tramandataci dalle *Vitae*,<sup>195</sup> la «pensosa religiosità», l'attenzione ai «vinti degni d'esser vittoriosi»<sup>196</sup> e l'orrore fino della guerra, parafrasando Carducci, concorrono a delineare un ritratto del poeta e un'interpretazione della sua opera lontana dai toni magniloquenti e ampollosi della propaganda ruralista, con la quale, tuttavia, si verificano non poche saldature.<sup>197</sup>

Il contributo più significativo all'interno di questo *milieu* è rappresentato da un intervento tenuto da Gino Funaioli nell'ambito delle celebrazioni bimillennarie organizzate all'Università Cattolica di Milano. Vi parteciparono, con la sola eccezione del Funaioli e di Giuseppe Albin, illustri relatori stranieri, a testimoniare «l'universale consenso di ammirazione che il poeta destava presso ogni popolo civile».<sup>198</sup>

Nel suo contributo, intitolato significativamente *Virgilio poeta della pace*, Funaioli si diffonde a descrivere l'iter poetico virgiliano dalle *Bucoliche* all'*Eneide* come una «via crucis» verso «la conquista di un nuovo *ordo*»: la poesia di Virgilio, intrisa del «dolore del reale», descrive l'itinerario percorso dall'umanità verso la «redenzione» rappresentata dalla *pax augustea*. Il «duro travaglio del mondo» attraverso cui si snoda questo cammino diventa, nell'interpretazione del Funaioli, «santa ascensione, opera provvidenziale»: si noti l'utilizzo di un lessico fortemente connotato in chiave teologica e messianica. È una lettura che sposta il significato dell'*Eneide* dentro un orizzonte ermeneutico esplicitamente cristiano: la certezza del riscatto attraverso il patimento, della liberazione dal dolore attraverso la sopportazione sono concetti strutturanti della dottrina cristiana. *L'Eneide*

---

<sup>194</sup> «iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, / iam nova progenies caelo demittitur alto. / Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo, / casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo» (*Buc.* IV, 6-10). L'identificazione del *puer* è uno dei problemi più dibattuti dalla critica virgiliana antica e moderna. Partendo dall'unico dato storico contenuto nell'ecloga, il consolato di Asinio Pollione (40 a.C.), si ritiene che Virgilio stesse qui alludendo alla nascita imminente di un figlio di Asinio Pollione.

<sup>195</sup> In particolare da quella composta da Elio Donato, grammatico, maestro di San Girolamo, vissuto a Roma alla metà del IV d.C., commentatore di Terenzio e di Virgilio; cfr. *Vita di Virgilio di Elio Donato*, trad. di ENZIO CETRANGOLO, in VIRGILIO, *Tutte le opere*, a c. di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1993, pp. 837-844.

<sup>196</sup> GINO FUNAIOLI, *Virgilio poeta della pace*, in *Conferenze virgiliane*, Milano, Vita e Pensiero, 1931, p. 143.

<sup>197</sup> È ancora Bottai a insistere su Virgilio «primo cantore cristiano del lavoro. Voglio dire che in lui si precisa, con novità singolare di accenti, quel rinnovamento della concezione del lavoro che è uno dei segni più sicuri della transizione all'era cristiana». (BOTTAI, *L'esaltazione del lavoro nell'opera di Virgilio*, cit., p. 23).

<sup>198</sup> Così ARISTIDE CALDERINI, preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, nella *Prefazione* al volume miscelaneo. Furono chiamati ad intervenire: G. Albin, *Virgilio, l'anima e l'arte*, pp. 1-18; K. S. Conway, *Poesia ed Imperio. Studio sull'influsso di Virgilio*, pp. 19-36; T. Zielinski, *Virgilio e la tragedia della maternità*, pp. 37-54; G. Carcopino, *Il paesaggio latino dell'Eneide*, pp. 55-89; F. Weege, *Virgilio e l'arte figurativa*, pp. 91-119; G. Funaioli, *Virgilio poeta della pace*, pp. 121-143.

diventa allora per il Funaioli «il poema della pacificazione del mondo» attraverso l'attraversamento e il superamento del dolore della Storia:<sup>199</sup>

Poema dei vinti è l'*Eneide*, «degni d'esser vittoriosi», o che sulle aspre e faticose, ma infaticate, vie dell'ideale riusciranno finalmente vittoriosi. Ascensione e serena attesa di redenzione; sconfitte espiatrici che sollevano a gloria più alta; devozione all'eroismo per un miraggio folgorante. [...] Può un popolo nascere, dice Isaia, prima che un paese provi il dolore? Un vangelo reintegratore di arte e di vita, è questo, che a tutti i travagliati dell'età che fu di Virgilio, sulla soglia dell'età cristiana, né meno a quelli dei tempi avvenire doveva andare all'anima come una rivelazione. *Deus ecce Deus*.<sup>200</sup>

È una lettura profondamente dissonante rispetto al mito fascista dell'azione: l'insistenza sull'attendismo, sulla paziente e fiduciosa sopportazione delle sconfitte in nome di una laica e tuttavia profondamente religiosa provvidenza che prepara una «gloria più alta» (che sarà qui politica e storica, ma è inevitabile pensare anche alla promessa della “vita autentica”, che per i cristiani si realizza solo dopo la morte) rappresentano uno scarto significativo rispetto alla *vulgata* fascista. Non diversamente, la valorizzazione delle componenti più deboli della società romana («le folle», «i minorati», «gli oppressi»), che avrebbero sostenuto e dato slancio al movimento di «redenzione» (si noti ancora l'utilizzo di una terminologia segnatamente confessionale) costituito dalla *pax augustea*, allontana la lettura del Funaioli dall'esaltazione del vigore, della forza, del primato dell'uomo fascista.

Negli anni del Bimillenario un'interpretazione di questo tipo, rinunciataria e remissiva, può dunque ancora convivere (anche all'interno di una stessa raccolta di studi, come nel caso delle *Conferenze Virgiliane*) con le prime manifestazioni di un imperialismo che in pochi anni si rivelerà ben più aggressivo e predatorio.

### 2.3 Virgilio cantore dell'Impero (e due voci dissidenti)

Le celebrazioni del Bimillenario costituiscono anche una specola interessante da cui guardare alla contraddittorietà ideologica del regime e alla sua tendenza ad aggregare, spesso in maniera confusa, nuclei concettuali eterogenei. Accade, lo si è già anticipato, anche per la figura di Virgilio.

«È l'aratro che traccia il solco, ma è la spada che lo difende», avrebbe detto Mussolini, inaugurando l'istituzione della provincia di Latina nel dicembre 1932: accanto alla rappresentazione “georgica”

---

<sup>199</sup> FUNAIOLI, *Virgilio poeta della pace*, cit., p. 134.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 143.

del poeta, cui si è fatto ampio riferimento nel paragrafo precedente, le celebrazioni del Bimillenario insistono anche, con l'applicazione di una lente attualizzante, su una lettura di Virgilio come vate dell'idea imperiale di Roma e costituiscono dunque un'inaspettata cartina al tornasole attraverso cui delineare il percorso, non sempre lineare e ben definito, dell'imperialismo fascista.

Nel 1930 il regime, impegnato, come abbiamo visto, soprattutto sul fronte interno dello sviluppo economico, non aveva ancora manifestato, con la veemenza che lo avrebbe contraddistinto solo pochi anni dopo, le sue ambizioni espansionistiche e predatorie sull'Etiopia.<sup>201</sup> L'imperialismo aveva costituito un motivo ricorrente dell'ideologia fascista fin dalle fasi iniziali di sviluppo del movimento, anche in relazione alla forte componente nazionalista degli esordi, ma il costante riferimento all'Impero negli articoli e nei discorsi del primo Mussolini andava inteso come il richiamo strumentale ad un concetto astratto, ad un'idealità, più che ad un preciso progetto politico.

Nel 1919, Mussolini, sulle colonne del «Popolo d'Italia», scriveva infatti che

L'imperialismo è la legge eterna e immutabile della vita. Esso, in fondo, non è che il bisogno, il desiderio e la volontà di espansione che ogni individuo, che ogni popolo vivo e vitale ha in sé. Il mezzo con cui viene esercitato l'imperialismo è ciò che distingue, sia negli individui come nei popoli, l'uno imperialismo dall'altro. L'imperialismo non è, come si crede, necessariamente *aristocratico* e *militare*. Può essere *democratico*, *pacifico*, *economico*, *spirituale*.<sup>202</sup>

La stoccata polemica chiamava direttamente in causa le «plutocrazie occidentali», Inghilterra e Francia, accusate di realizzare una politica imperialistica predace, basata sul mero sfruttamento economico delle terre conquistate. L'Italia, erede di Roma antica, si proponeva invece di concretare un modello espansionistico generato da una incontenibile spinta vitale e fondato sulla giustizia, in cui l'egemonia italiana sarebbe stata affermata ed esercitata non attraverso il giogo delle armi, ma attraverso una sorta di primato morale, vale a dire attraverso le «virtù della razza», «una indiscutibile superiorità» della stirpe; contro la barbarie, si evocava l'intervento di Roma civilizzatrice e

---

<sup>201</sup> Il colonialismo italiano è stato per lungo tempo oggetto di un processo di rimozione storica, politica e culturale sia da parte dell'opinione pubblica e delle istituzioni che della ricerca storiografica. Solo a partire dalla fine degli anni Ottanta, con la revoca del segreto militare sui documenti conservati presso gli Archivi dello Stato e con una crescita d'interesse per le vicende coloniali e postcoloniali, cominciarono ad apparire contributi volti ad indagare miti, verità e bugie dell'avventura coloniale italiana. Tra i molti lavori oggi disponibili, si segnala per completezza e rigore quello di NICOLA LABANCA, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2005. Più recente e limitato all'esperienza libica, si veda anche, dello stesso autore, *La guerra italiana per la Libia 1911-1931*, Bologna, Il Mulino, 2012; sull'esperienza coloniale fascista: ANTONIO DEL BOCA, *Le guerre coloniali del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2008 (1991); per un inquadramento complessivo: NICOLA LABANCA, *Colonialismo*, in *Dizionario del fascismo*, a c. di VICTORIA DE GRAZIA e SERGIO LUZZATTO, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, pp. 309-313.

<sup>202</sup> Ricavo il passo da MONTEMAGGIORI, *Dizionario della dottrina fascista*, cit., p. 413 (alla voce "Impero"). Corsivo mio.

restauratrice dell'ordine e del progresso.<sup>203</sup> Si trattava dunque, nell'ossessiva mitizzazione del motivo nella propaganda del tempo, di un imperialismo spirituale e morale, più che militare e territoriale.<sup>204</sup> Mutualmente richiamati a giustificarsi, in una sorta di cortocircuito temporale, passato e presente, Roma antica e la Nuova Italia risorgimentale rinata dal fascismo finivano per sovrapporsi all'interno di una lettura storiografica falsata da un progetto politico ancora confuso, ma già presente *in nuce*, che nel momento del suo realizzarsi avrebbe descritto una parabola completamente diversa da quella che queste prime teorizzazioni lasciavano intendere. Se è vero che il mito della missione di Roma "nel mondo" era stato richiamato anche negli anni delle prime avventure coloniali dell'Italia liberale in Somalia, Libia ed Eritrea, durante i governi Giolitti e Crispi, è tuttavia importante sottolineare, come nota Mariella Cagnetta, che solo con il fascismo esso venne assunto organicamente e istituzionalmente quale argomento forte della politica coloniale del regime, con importanti ricadute in termini di propaganda e di consenso.<sup>205</sup> Il ruolo degli antichisti nella diffusione di questo mito fu, ancora una volta, determinante, con ripercussioni evidenti sulla scelta dei temi assunti dalla ricerca storiografica e sul tipo di lettura offerto su vicende storiche, opere (è anche il caso dell'*Eneide*) e personaggi.

Il Bimillenario costituiva, in questa prospettiva, un'occasione irrinunciabile di rilancio e promozione del mito imperiale. Tra i testi più significativi prodotti durante l'anno virgiliano si colloca il contributo offerto da Emilio Bodrero al supplemento di Natale e Capodanno dell'«*Illustrazione Italiana*». A giustificazione e a sostegno delle ambizioni e delle aspirazioni ancora poco definite del presente, Bodrero spiegava, seguendo una vulgata ormai ampiamente accreditata nell'Italia culturale di quegli anni, l'Impero romano come l'avverarsi di un'«umana missione», come «un dovere da compiere»,

---

<sup>203</sup> La strumentalizzazione ipocrita del mito civiltà-barbarie, agitato dal nazionalismo a giustificazione delle prime avventure coloniali dell'Italia liberale già alla fine dell'Ottocento, era stata ammessa da una voce schietta (e rappresentativa anche di una parte consistente delle istituzioni) come quella di Ferdinando Martini, letterato, docente alla Scuola Normale di Pisa, poi parlamentare e dal 1897 al 1907 governatore dell'Eritrea: «Noi siamo bugiardi: non è vero che speriamo diffondere la civiltà in Abissinia. Chi dice che s'ha da incivilire l'Etiopia dice una bugia o una sciocchezza. Bisogna sostituire razza a razza: o questo o niente [...]. All'opera nostra l'indigeno è un impiccio: bisogna rincorrerlo, aiutarlo a sparire, come altrove le Pelli Rosse, con tutti i mezzi che la civiltà, odiata da lui per istinto, fornisce: il cannone intermittente e l'acquavite diurna. I colonizzatori sentimentali si facciano coraggio: fata trahunt, noi abbiamo cominciato, le generazioni avvenire seguiranno a spopolare l'Africa de' suoi abitanti antichi [...]» (FERDINANDO MARTINI, *Impressioni e ricordi di viaggio nell'Africa Italiana*, Milano, Treves, 1891, pp. 42-44).

<sup>204</sup> «È evidente come l'essenza, la grandiosità, lo splendore dell'impero classico si identificassero soprattutto nella sapienza con la quale Roma applicò all'ordinamento di popoli di civiltà disparatissime quella tecnica costruttiva [...] che ha per strumento iniziale la forza militare ma che si sviluppa attraverso l'azione politica coordinatrice e assimilatrice e mediante la sistemazione giuridica che tende a ricondurre alla sapienza legislativa il mondo intero per farne una unità materiale e spirituale. L'opera più grande di Roma è stata appunto la riorganizzazione di questo mondo avviato verso lo sfacelo morale e politico» (*Venti anni*, a c. dell'Ufficio Stampa del P.N.F., Roma, 1942, vol. III, pp. 187-200: 188).

<sup>205</sup> CAGNETTA, *Antichisti e impero fascista*, cit., p. 11.

«una redenzione da far riflettere su gli uomini tutti».<sup>206</sup> Il regime poteva dunque ancora proporre un'interpretazione relativamente pacifica e quasi “apostolica” dell'espansionismo romano, in cui pur ammettendo «la necessità e la grandezza della guerra» essa «non è protagonista della storia ma è narrata solo in funzione dello sviluppo civile e religioso della città [di Roma], al quale (e non alla guerra) si deve la bontà dell'Impero». Non sfugga la dimensione universale che caratterizza, nella lettura proposta, il realizzarsi dell'Impero: esso si presenta come una realtà in cui il particolare (le diverse regioni e terre che lo compongono) trova armonico compimento in una totalità che potenzia e trasfigura ogni suo elemento in una idealità perfetta, cui si accompagna, per mezzo di una «divinazione indeterminata» nell'opera di Virgilio – cioè ancora vaga, non spiegabile dalla ragione – una «divina unità spirituale» nel nome di Cristo. L'universalismo romano cantato nell'*Eneide* si traduceva così nel «sentimento nuovo dell'unità del mondo», un mondo cioè in cui «ciascun abitante della terra vedeva attuarsi quello che in varia guisa è il sogno della giusta pace, gli uomini cioè tutti raccolti sotto una sola legge, un sol governo, una comune civiltà», che era naturalmente la civiltà romana. Di fronte al pericolo che nel nome dell'universalità dell'Impero il carattere nazionale, italico, delle origini potesse perdere la sua rilevanza, Bodrero – della cui conferenza stiamo seguendo il filo – salvava il primato dell'Italia istituendo una piena identità tra Roma e il Paese e facendo di quest'ultimo «un invincibile strumento della potenza imperiale». Nell'Italia romana si realizzava dunque la sintesi perfetta di vocazione universale e protagonismo nazionale *ante litteram*, che tanto al fascismo importava affermare.<sup>207</sup> Quest'operazione comportava, a mio avviso, due ordini di conseguenze: da una parte garantiva la preminenza del ruolo dell'Italia (e implicitamente del fascismo, che rappresentava, in quanto erede diretto di Roma, essenza e fondamento dell'autentica italianità) e ne legittimava l'aspirazione ad un'investitura politica e morale nel consesso europeo; dall'altra smussava e ingentiliva un espansionismo che era stato anche brutalmente militare (e fortemente legato allo sfruttamento economico delle risorse dei territori conquistati) nel nome di

---

<sup>206</sup> BODRERO, *Virgilio e l'Impero*, in «L'Illustrazione italiana», cit., p. 6. Da questo stesso intervento e da questa stessa pagina saranno tratte, salvo diversa indicazione, anche le citazioni che seguiranno. Si veda anche la lettura di Ettore Romagnoli: «La conquista romana, dovunque giungeva, riscattava la terra e le genti dall'inclemenza degli elementi, elevava acquedotti, città, monumenti, teatri, seminava i germi di ogni cultura e di ogni arte. La conquista non era fine a sé stessa: era per tutelare, contro la barbarie minacciosa, il lavoro, la giustizia, la civiltà, per assicurare la pace, non solo ai vincitori, bensì anche ai vinti. [...] La conquista imperiale era opera di suprema armonia, che dominava e regolava la vita col medesimo spirito onde Virgilio dominava gli elementi dell'arte». (ETTORE ROMAGNOLI, *Virgilio*, Discorso per bimillenario pronunciato in Campidoglio il 15 ottobre 1930-VIII, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1931, p. 15).

<sup>207</sup> Nell'Italia e nella persona di Mussolini: «Mussolini non è un capo improvvisato e ingiustificato, non è un episodio strano, sia pure luminoso e affascinante, della storia contemporanea; ma è un punto culminante, espressivo e rappresentativo, di questa storia, emergendo da tutto il suo processo come un nodo riassuntivo, come un punto di raccordo. [...] Tutte le grandi individualità, che il popolo italiano ha espresso dal suo seno, hanno il dono divino dell'universalità. Voglio dire, che esse hanno detto una parola *italiana*, ma che vale per tutta l'umanità; una parola, nella quale tutta l'umanità può riconoscere la propria anima, risolvere i propri problemi, dar forma alla propria vita». (GIUSEPPE BOTTAL, *Italianità e universalità di Mussolini*, in «Nuova Antologia», LXXIV, 1623, 1° novembre 1939, p. 3).

un'idealità superiore riconducibile – i Patti Lateranensi erano stati firmati l'anno precedente – al rinnovamento rappresentato dall'avvento del cristianesimo.

La dialettica è qui tutta giocata tra le categorie del nazionale e del *super*-nazionale e Virgilio, in virtù della sua «italianità» e del suo «sentimento di Patria» può dunque essere presentato, ancora una volta, come «il primo poeta civile italiano».<sup>208</sup> Bodrero sembra non accorgersi della sovrapposizione confusa e mistificante dei piani e appiattisce arbitrariamente la Storia in nome di una continuità ossessivamente rivendicata dal regime:<sup>209</sup>

Un popolo che ha potuto fornire a un cantore la materia per un simile canto ha ben diritto di rappresentarsi ora al proscenio della vita internazionale riavocando a sé stesso l'autorità di consigliare come più opportunamente, più durevolmente e più saggiamente si possa – dopo la cruenta guerra – *ridar pace al mondo*.<sup>210</sup>

All'Italia spettava dunque, in nome della prestigiosa eredità romana, il compito oneroso ma ineludibile (una missione *fatale*, per riprendere un termine che verrà poi usato da Mussolini nel discorso di proclamazione dell'Impero, il 9 maggio 1936) di diventare modello politico di pace e di sviluppo, realizzato sotto il labaro fascista.<sup>211</sup> «Dominare per redimere», citando un altro contributo coevo, ma non con la «pace degli imbelli», quanto piuttosto con quella «dei trionfi».<sup>212</sup> insomma, un imperialismo sorto dai «diritti dello spirito»<sup>213</sup> che, se si sarebbe avvalso dell'uso delle armi, avrebbe tuttavia conseguito, come obiettivo primario, la restaurazione di una nuova *pax augustea* nel nome di Mussolini. La tensione tra i due poli della questione, le armi e la pace, attraversa l'idea imperialista del fascismo per tutta la prima metà degli anni Trenta. Si può tuttavia affermare che all'altezza delle celebrazioni del Bimillenario prevalga ancora una concezione strumentalmente spirituale dell'Impero, basata su un magistero ideale, in perfetta sintonia con l'universalismo cristiano, *ovvero*

---

<sup>208</sup> «Virgilio è il poeta dell'Italia nuova, come fu il poeta dell'Italia antica, perché la poesia epica italiana in tanto è nazionale in quanto è romana». (PIETRO DEL VECCHIO, *Per la gloria della stirpe*, cit., p. 16). L'insistenza sull'italianità di Virgilio è del resto un motivo ricorrente delle celebrazioni bimillinarie.

<sup>209</sup> Su una medesima linea interpretativa, vd. anche PIETRO DE FRANCISCI, *Per una storia italiana dell'Impero Romano*, 1927.

<sup>210</sup> FERDINANDO PASINI, *Le conclusioni dell'«Eneide»*, Commemorazione virgiliana tenuta in Trento l'11 maggio 1930 a. VIII per ordine del Capo del Governo e per cura della Reale Accademia d'Italia, Trento, Stabilimento d'Arti Grafiche A. Scotoni, 1930, p. 19. Corsivo mio.

<sup>211</sup> Né sarà un caso che Mussolini, in conclusione di quello stesso discorso con cui annunciava al popolo italiano dal balcone di Palazzo Venezia «la riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma», mettesse l'accento proprio sulla pace: «l'Italia vuole la pace per sé e per tutti e si decide alla guerra soltanto quando vi è forzata da imperiose incoercibili necessità di vita» (MUSSOLINI, *Opera omnia*, cit., vol. XXVII, pp. 268-269).

<sup>212</sup> DEL VECCHIO, *Per la gloria della stirpe*, cit., p. 23.

<sup>213</sup> ARNALDO MUSSOLINI, *Discorso per l'inaugurazione dell'Istituto Fascista di Cultura di Pavia*, 17 gennaio 1929, riportato in MONTEMAGGIORI, *Dizionario della dottrina fascista*, cit., p. 415 (alla voce «Impero»).

*l'aquila e la croce*, riprendendo parte del titolo di un'opera apparsa in anni non lontani da quelli che si sta qui considerando.<sup>214</sup> L'insistenza sulla forza, sul destino e sulla volontà di potenza, su una superiorità morale, oltre che fisica, della stirpe, coniugandosi perfettamente con l'idea dell'«uomo nuovo», inscriveva l'imperialismo romano tra i miti più produttivi dell'ideologia fascista.

Come si poteva coniugare il Virgilio mite «poeta della doglia mondiale, Virgilio veramente cuore dei cuori»<sup>215</sup> con il cantore dei destini imperiali di Roma? Ettore Romagnoli si accorge della possibile contraddizione in germe in questa doppia e diversa interpretazione e si preoccupa di difendere la coerenza e la fedeltà politica di Virgilio, la cui sensibilità muove sì in direzione dei vinti «degni d'esser vittoriosi» di cui parlava Funaioli, ma non contraddice «l'italianità del suo genio»: Virgilio è «il poeta dell'armonia», ma «se facciamo la trasposizione di tale spirito dalla sfera dell'arte alla sfera civile, esso dice ordine, dice gerarchia, dice impero».<sup>216</sup> La lettura trionfalistica dell'*Eneide* che da queste premesse deriva non poteva disgiungersi dall'affermazione di un'adesione sincera e consapevole del poeta al disegno politico del suo committente: Virgilio, scrive Romagnoli, fu «naturalmente e necessariamente augusteo».<sup>217</sup> Per il grecista e accademico d'Italia, Augusto sembra realizzare, provvidenzialmente, proprio quel progetto che Virgilio attendeva e in cui aveva riposto le sue aspettative e le sue speranze.

È interessante mettere a reagire questo tipo di lettura con una delle poche voci isolate che si discostarono dall'interpretazione ufficiale e propagandistica del Bimillenario. Nel febbraio 1930 Tommaso Fiore pubblicava, per i tipi di Laterza, un saggio destinato a durare, pur nell'unilateralità di alcuni giudizi poi superati dalla critica virgiliana del dopoguerra, ben al di là dell'effimero e rumoroso cicaleccio generato dal rilievo politico della ricorrenza.

*La poesia di Virgilio*<sup>218</sup> era un'opera che provocò subito, al suo apparire, un dibattito vivace e animato e che se pure si inseriva nell'ampia e varia corrente dei testi prodotti nell'ambito delle celebrazioni,

---

<sup>214</sup> GAETANO VENTURINI, *Il destino imperiale di Roma, ovvero l'aquila e la croce. Roma due volte dominatrice del mondo*, Cassino, Tipografia Fratelli Malatesta, 1935.

<sup>215</sup> ROMAGNOLI, *Virgilio. Discorso pel bimillenario*, cit., p. 14.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 15. Poco oltre il Romagnoli specifica in che cosa risieda questa italianità: «Egli era, sì, il poeta della pace, della giustizia, dei campi. Ma non era un chimerico sognatore. La sua poesia, italianissima anche in questo, mai non perde il contatto con la realtà, anzi continuamente vi si adegua. Egli sapeva che ai confini della civiltà ululava la barbarie; e sapeva che per debellarla occorre frenare la sua forza bruta con la forza disciplinata. E perciò, non per sola oscura affinità elettiva, bensì anche per convinzione cosciente, aderì all'idea dell'impero». (*Ivi*, pp. 15-16).

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>218</sup> TOMMASO FIORE, *La poesia di Virgilio*, Bari, Laterza, 1930. Di seguito vengono proposti all'analisi solo alcuni spunti inerenti al nostro percorso di indagine; per una trattazione più ampia della figura e dell'opera di Tommaso Fiore (1884-1973), fine intellettuale, antifascista, «esponente» di un «umanesimo militante», profondo conoscitore della questione meridionale, classicista, si rimanda al volume collettaneo *Per gli ottant'anni di Tommaso Fiore*, con scritti di CARLO MUSCETTA, AUGUSTO ROSTAGNI, GAETANO SALVEMINI *et al.*, Bari, Laterza, 1964; si veda anche *Tommaso Fiore, umanista scrittore critico*, che raccoglie gli atti del Convegno nazionale tenuto a Bari ed Altamura il 13 e 14 febbraio 1985, a c. di GIOVANNI DOTOLI, Manduria, Lacaita, 1986; sull'interpretazione di Virgilio, si veda ANTONIO LA PENNA,

si differenziava da tanta produzione coeva per la sostanza del discorso critico e per la serietà e la ponderatezza dei giudizi, frutto di una lunga riflessione sull'autore e sul testo.<sup>219</sup> La contrapposizione dell'autore all'interpretazione ufficiale, proposta dal regime con l'avallo di tante voci anche autorevoli dell'antichistica italiana, emergeva innanzitutto in un giudizio negativo che interessava molti dei passi più celebrativi (e più celebrati dalla propaganda fascista) non solo dell'*Eneide*, ma anche di *Bucoliche* e *Georgiche*, cui Fiore riservava un'attenzione non minore del poema epico.<sup>220</sup> Per Fiore, infatti, quei momenti (dall'elogio di Tiro per Ottaviano, contenuto nella I Ecloga, alla dedica ad Augusto nel proemio delle *Georgiche*, alla rassegna delle anime illustri fatta da Anchise ad Enea del VI libro dell'*Eneide*) rappresentavano «materia inanimata e deformata»<sup>221</sup> e costituivano un fallimento poetico, il tentativo non riuscito di Virgilio di adeguarsi a intenti celebrativi cui egli forzava, in qualche modo, la sua sensibilità poetica.

Per Fiore, che si interrogava sul problema della maturazione artistica di Virgilio, nel passaggio da un'opera alla successiva,

---

Tommaso Fiore interprete di Virgilio, in Concetto Marchesi. *La critica letteraria come scoperta dell'uomo*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 105-131; LUCIANO CANFORA, *Fiore, Tommaso*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., vol. II, pp. 531-532.

<sup>219</sup> La qualità del lavoro, in rapporto alle molte pubblicazioni apparse in occasione del Bimillenario, non doveva passare inosservata; se ne accorse ad esempio Manara Valgimigli, che in una lettera a Pietro Pancrazi, datata 14 aprile 1930, scriveva: «Fate che qualcuno (io no) scriva sul Virgilio di Tommaso Fiore, bel libro, che non ha che far niente col brutto e sporco Virgilio del bimillenario». (MANARA VALGIMIGLI – PIETRO PANCRAZI, *Storia di un'amicizia. Scelta dal carteggio inedito*, a c. di MARIA VITTORIA GHEZZO, Milano, Lampi di stampa, 2003 [1968], p. 22). Su «Pègaso» (rivista alla quale Valgimigli collaborava, proprio su invito di Pancrazi) apparve poi, nel settembre 1930, la recensione di Gennaro Perrotta, che sottolineando la novità dell'ipotesi interpretativa del Fiore notava anche – accanto ad alcuni difetti, da cui l'opera non era esente – che «contro la critica tradizionale il Fiore ha molto coraggio» e «ha mille ragioni di reagire all'interpretazione tradizionale di Virgilio poeta civile e patriottico: la gloria di Virgilio è altrove» (GENNARO PERROTTA, *Recensione a Tommaso Fiore, La poesia di Virgilio*, Bari, Laterza, 1930, in «Pègaso», settembre 1930, pp. 358-363). Sulla ricezione del *Virgilio* di Fiore, vd. *infra*.

<sup>220</sup> Secondo Fiore, la poesia di Virgilio nasceva dal contrasto fra due mondi antitetici, ovvero dall'opposizione di «Arcadia» e «Antiarcadia»: la prima era il simbolo di un'età di pace e di felicità, di aspirazione ad una vita idillica, serena e armonica; la seconda rappresentava, per usare le parole di Rostagni, attento recensore dell'opera, «il mondo della realtà e della storia, fatto di grandezza sì ma anche di miseria, di dolore, di guerra, di strazio». Tutta la poesia di Virgilio si sviluppava tra questi due opposti poli senza che mai si potesse raggiungere, secondo il Fiore, una posizione unitaria, e Rostagni, che pure apprezza il saggio del Fiore per la «reale robustezza del pensiero», non può tuttavia esimersi dal puntualizzare il rischio che una simile schematizzazione comportava, cioè quello di non riuscire a cogliere pienamente l'evoluzione della poesia virgiliana, la maturazione poetica che si compie nel passaggio dal mondo ancora vago e a tratti inconsistente delle *Bucoliche* alla pienezza e alla vitalità, pur dolorosa, dell'*Eneide*. (AUGUSTO ROSTAGNI, *Recensione a Tommaso Fiore, La poesia di Virgilio*, Bari, Laterza, 1930, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», n.s., 58, 1° gennaio 1930, pp. 358-363: 361). Per una storia più completa della ricezione dell'opera del Fiore, si vedano anche le recensioni di MARIO MARCAZZAN su «Leonardo», I, 1930, pp. 700-707 (ora anche in «Rassegna pugliese», II, 4-7, 1967, pp. 305-313) e di VITTORIO ENZO ALFIERI su «La Critica», XXVIII, 1930, pp. 350-354, oltre al già citato PERROTTA, «Pègaso», settembre 1930, pp. 358-363. Alfieri avanza maggiori cautele sulla riuscita dell'opera, riconoscendo a Fiore il merito «di aver risolto il problema critico delle *Bucoliche*», ma non quello di *Georgiche* ed *Eneide*, per le quali la formula critica individuata (l'opposizione Arcadia-Antiarcadia), non sarebbe produttiva né sufficientemente in grado di illuminare sostanza e meriti della produzione maggiore di Virgilio.

<sup>221</sup> FIORE, *La poesia di Virgilio*, cit., p. 102.

Che cosa c'è dunque [...] fra le *Georgiche* e l'*Eneide*? Si dica pure che c'è Azio, c'è Augusto, c'è l'impero: noi ormai comprendiamo che né questi avvenimenti storici, né questi uomini modificarono nella sostanza gli atteggiamenti del poeta, ma anche essi fan parte appunto di quel mondo culturale che, quanto più il poeta sentiva estraneo alla propria liricità, tanto più cercava di cacciarvi dentro a forza.<sup>222</sup>

Fiore insiste a lungo sulla dissonanza e sulla sfasatura irrimediabile di potere politico e poesia in Virgilio. Questa convinzione gli deriva da un'adesione profonda e sincera all'estetica crociana, in virtù della quale egli isola la poesia di Virgilio, separandola da tutto ciò che non è poesia, come la cultura filosofica e letteraria dell'autore e il contesto storico-politico perturbato dal ricordo ancora ben vivo delle guerre civili in cui l'opera fu concepita e sviluppata. Sono elementi in realtà fondamentali per una corretta interpretazione di Virgilio e più in generale della letteratura augustea, ma per Fiore appartengono ad una sfera che nulla ha a che vedere con la formazione e l'espressione dell'intuizione poetica, e restano dunque esclusi dall'analisi. Riscattare l'autonomia della poesia dai condizionamenti del potere significava anche rifiutare come impoetici tutti quei luoghi del testo in qualche modo "corrotti" ed appesantiti da ingerenze storiche e soprattutto politiche: ecco che allora la seconda parte dell'*Eneide*, con la narrazione dei fatti bellici, appare a Fiore «materia opaca», «greve» e che solo laddove venga espresso, potente, il contrasto drammatico tra Arcadia e Antiarcadia si possa parlare di una riuscita poetica del testo: «fuori di esso non c'è poesia, non c'è comprensione possibile della sua arte, non c'è unità di arte».<sup>223</sup> Premesso questo principio, Fiore individua come vertice della narrazione epica dell'*Eneide* l'episodio bucolico di Evandro (*Eneide*, libro VIII), in cui «lo stoico vivere secondo natura», cioè l'unione di religiosità, semplicità, povertà «onde poi crebbe Roma», rappresentato simbolicamente dalle vicende della città-regno di Pallanteo, fondata da Evandro sul Palatino, può poi portare ad accogliere dolorosamente in sé la guerra (il figlio di Evandro, Pallante, verrà ucciso da Turno nel X libro, vv. 433-505): «è il maggiore sforzo fatto dal poeta per comprendere la realtà della storia, della vita, per uscire dall'Arcadia»,<sup>224</sup> sforzo che per il Fiore rimane

---

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 209. Augusto Rostagni, recensendo l'opera del Fiore, poneva criticamente l'accento su quella che a suo avviso si presentava come una bipartizione troppo rigida e netta: «Il rigore delle formule estetiche ha condotto il Fiore a collocare il suo Virgilio nel puro regno dell'assoluto, fuori di qualsiasi clima storico e culturale. Ma egli ha creduto di potere troppo nettamente separare il mondo poetico dell'autore dal suo mondo intellettuale, e magari prescindere da quest'ultimo, che costituisce la "pre-arte" o la "non-arte". E poiché prescindere del tutto non è possibile, così è rimasto un po' troppo nel regno del vago e dell'indeterminato». (ROSTAGNI, *Recensione a Tommaso Fiore, La poesia di Virgilio*, cit., pp. 362-363). In uno scritto successivo, risalente all'autunno 1930, Rostagni, in quello che sembra quasi un dialogo a distanza con Fiore, sarebbe tornato sulla questione dello sviluppo dell'ars poetica virgiliana come progressiva acquisizione del reale alla poesia, in polemica garbata con l'applicazione troppo rigida delle categorie estetiche crociane: «Vi sono di quelli che, guardando Virgilio al lume della pura espressione, tendono a circoscrivere il mondo poetico virgiliano in assai scarsa e ridotta misura: e sarebbe il mondo dell'idillio, cioè della quiete, della pace, della grazia, dentro al quale il poeta cerca

in definitiva frustrato e da cui troverebbe espressione la tragicità del sentire virgiliano. Fuori da questa dialettica negativa, «c'è nell'*Eneide* un elemento di non arte perturbatore», che Fiore definisce come «giustificazione metafisica del destino e del divino nel loro operare e della realtà nelle sue determinate contingenze storiche»:<sup>225</sup> per il critico la rappresentazione della guerra, delle divinità, l'esaltazione di Augusto, il ricorso diretto alla storia, nell'allusione a determinati fatti realmente accaduti, sono momenti di fredda astrazione e non raggiungono la maturazione artistica.

Fiore individua poi nella poesia virgiliana quella che Antonio La Penna definisce efficacemente come una lacerazione insanabile del mondo dell'autore latino:<sup>226</sup> di fronte al realizzarsi della storia (di per sé giusto, per Virgilio, dal momento che esso conduce all'affermazione della realtà politica dell'Impero Romano) il poeta è vinto dalla pietà e nell'*Eneide* assistiamo al vano e continuo tentativo di legittimare contro la propria «sensibilità dolorosa» il destino storico che travolge gli uomini, anche quando sono destinati ad essere vincitori.

Lo scollamento dell'istanza politica da quella poetica investiva per Fiore anche (e soprattutto) il personaggio protagonista dell'*Eneide*: Enea «è un passionale, non una fredda personificazione degli ideali moderni di umanità, non il tipo romano dell'epoca augustea e della regola stoica, [...] non un fantoccio sacerdotale».<sup>227</sup> Se Enea obbedisce al volere del fato e alla fine realizza quel disegno per lui imperscrutabile, egli rimane, tuttavia, un vinto tra i vinti: anche Enea è, per Fiore, uno sconfitto della storia, unica trionfatrice.<sup>228</sup> «Bisogna pensare a Enea così, dopo la caduta di Troia, [...] nella sua determinazione artistica di vinto»,<sup>229</sup> cioè di «vittima innocente», che «non domina più gli avvenimenti e nemmeno se stesso, non ha più nulla da dominare», ma che «cede e rinuncia».<sup>230</sup> Fiore

---

rifugio per sottrarsi agli assalti della realtà, della vita, della tragedia umana, della storia. Quindi la realtà, la vita, la tragedia umana, la storia, che pur così abbondantemente circolano con la linfa delle grandi idee nell'opera virgiliana e costituiscono per massima parte le fonti ispiratrici delle *Georgiche* e dell'*Eneide*, [...] sonerebbero come elementi eterogenei, non dominati, non superati e non fusi dallo spirito creatore del poeta. Il quale spirito creatore, passando al di sopra di quegli elementi non suoi, s'involerebbe sempre nel suo idillico mondo di quiete, di pace, di amore, e qui distillerebbe le delizie supreme del canto. [...] Qui sta tutto il problema della grandezza di Virgilio. E la soluzione non può venire se non invertendo i termini [...] studiando lo sviluppo dello spirito e della poesia virgiliana. Noi allora vedremo che dal piccolo mondo idillico, in cui dapprima s'immerse, il poeta fa sforzi per uscire e salire: [...] allarga di mano in mano la sua visione; e cerca di comprendere la realtà, la vita, la tradizione, l'attività umana; e comprende, assorbe, conquista un mondo sempre più vasto, [...] fino a toccare le radici profonde e misteriose, non solo della realtà naturale, ma della storia». (AUGUSTO ROSTAGNI, *La poesia e lo spirito di Virgilio*, «Nuova Antologia», VII, CCLXXIV, novembre-dicembre 1930, pp. 3-17: 9-10).

<sup>225</sup> FIORE, *La poesia di Virgilio*, cit., p. 232.

<sup>226</sup> LA PENNA, *Tommaso Fiore interprete di Virgilio*, cit., p. 121.

<sup>227</sup> FIORE, *La poesia di Virgilio*, cit., p. 196.

<sup>228</sup> «Non vi sono vincitori nell'*Eneide*, non ci sono spiriti tranquilli, ma tutti sono, in molte forme e per lo stesso motivo, dei vinti della vita e dei tormentati, Anchise, Turno, Didone, Mezenzio, Lauso, Pallante, Andromaca, Amata, Camilla, Eurialo, Niso, Palinuro, Priamo, Polite, Corebo, Polidoro, Troilo, Deifobo, Marcello, finanche Enea, che non riacquista con la vittoria, la gioia della vita». (FIORE, *La poesia di Virgilio*, cit., p.183).

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

nega all'eroe anche la caratteristica che dovrebbe fondarne per antonomasia lo statuto, cioè il coraggio, la capacità e soprattutto la volontà di azione.<sup>231</sup> Siamo lontani dal trionfalismo ufficiale, dal mito imperialista, nella sua versione politica e nella sua variante universalistica e cristiana, come si verificava nell'interpretazione del Funaioli,<sup>232</sup> quella di Fiore è un'interpretazione retta da una robusta coscienza civile, consapevole che in quella mercificazione della classicità operata dal regime si consumava molto più di una semplice mistificazione storica e letteraria.

Se ne accorse il fascismo, che riservò all'opera del Fiore un'accoglienza fredda se non apertamente ostile. Il 2 ottobre 1930 Romagnoli pubblicava, su «La voce di Mantova», un articolo dai toni piuttosto sarcastici che aveva come bersaglio polemico proprio l'interpretazione virgiliana del «crocianissimo» Fiore e in particolare la sua esclusione dell'Antiarcadia (la storia, l'Impero) dai momenti di «perfetta espressione» poetica, dal che ne derivava, secondo Romagnoli, che per Fiore Virgilio non sentisse «né l'Impero né l'Italia». «Ma – direte – come si può giungere a simili conclusioni, se Virgilio fu nella vita, palesemente e senza ambagi né restrizioni, partigiano d'Augusto, e se tanta parte della sua opera è consacrata all'esaltazione dell'Impero?».

Significativo che in quella stessa occasione Romagnoli contestasse (e con un'acredine se possibile maggiore) anche un'altra interpretazione eterodossa, quella di Concetto Marchesi, come Fiore autore poco allineato al clima ufficiale delle celebrazioni virgiliane. L'appunto polemico era scatenato da un articolo che Marchesi, allora già docente di letteratura latina all'università di Padova, aveva dedicato a Virgilio su «Pègaso» e moveva dal colpevole ridimensionamento, se non negazione, in quella sede, della romanità (ma si legga anche italianità) del poeta, per il quale, richiamando il coinvolgimento e la partecipazione di Virgilio alle sorti di Didone, Marchesi parlava di «anima fenicia».<sup>233</sup> La

---

<sup>231</sup> «Con la perdita della patria, non le mutevoli condizioni sociali son violate, come vorrebbe taluno, ma l'eterno ordine morale su cui poggia la vita è rotto: il fatto è fatto ed ogni ribellione non giova, ogni azione è impossibile; non può egli che trarne una morale di disperazione dell'azione, di rassegnazione fremebonda, di raccoglimento in sé, di rifugio nell'attesa del caos, di abbandono al chi sa mai, di speranza nel forse così, forse diversamente [...]. Tale sempre è il destino dei vinti, dei cacciati, dei senza patria, [...] essere fatalmente condannati all'ozio, all'impotenza, al sospetto, fors'anche al disonore, ma non poter nemmeno parlar di coraggio!» (pp. 190-191). E in un altro passo: «Che sia un uomo di azione, si badi, non direi, anzi, non lo è senz'altro, remotissimo com'è dall'affissar gli occhi nella realtà con fredda perspicacia» (p. 201).

<sup>232</sup> Anche Fiore avvicina Virgilio al cristianesimo, ma rispetto alla lettura proposta da Funaioli si può parlare, per il critico pugliese, di una vicinanza basata sul riconoscimento di un medesimo interrogarsi. Si tratta cioè, per il Fiore, di un'epistemologia fondamentalmente laica, generata dal sentimento di pietà per i vinti della storia. Molti anni dopo, tornando sul suo saggio virgiliano, Fiore avrebbe scritto: «Ora mi par che profittai dell'isolamento impostomi dal fascismo, per tentar di spiegarmi che cosa siano nel profondo i bisogni di giustizia e l'anelito di pietà verso le sventure umane in uno spirito quale Virgilio, educato alla scienza. Non era dunque curiosità da filologo, che mi mosse a quell'indagine, anche se i problemi della provvidenza e della redenzione trovano, nel discepolo di Lucrezio, soluzioni troppo remote da noi». (TOMMASO FIORE, *Nascita di uomini democratici*, «Belfagor», VII, 1952, p. 695).

<sup>233</sup> CONCETTO MARCHESI, *Virgilio*, «Pègaso», II, 8, agosto 1930, pp. 129-138: 133. Marchesi aggiungeva anche (e lo riporta anche Romagnoli nel suo contributo) che «in questa parte del poema Virgilio non si accorge di perdere la sua romanità». (In corsivo nel testo di Romagnoli).

provocazione del Marchesi colpiva indirettamente le velleitarie aspirazioni del regime a presentarsi come legittimo erede e continuatore di Roma.

Il rilievo sull'«anima fenicia» di Virgilio era in realtà funzionale – su questo punto bene aveva inteso il Romagnoli<sup>234</sup> – a liberare il poeta da quella che doveva sembrare a Marchesi (ed era) un'interpretazione forzatamente nazionalistica, ossessivamente *italica* (con evidenti ricadute, lo abbiamo già sottolineato, attualizzanti). Per Marchesi Virgilio non era «il poeta dei campi e dell'Impero», ma colui che «ha visto che gli uomini disgiunti dalle religioni, dalle patrie, dalle leggi e dai costumi sociali, sono congiunti insieme soltanto dal dolore»<sup>235</sup> e specificava: «qualsiasi sia il nome e il paese del suo eroe». Marchesi non negava l'identità italica di Virgilio, ma rifiutava di enfatizzarla e di elevarla a sostanza della grandezza dell'autore:

ogni artista è uomo della sua terra, della sua lingua, della sua gente. Tutti gli elementi indigeni, dalla pianta che germoglia presso la sua casa all'arco trionfale della sua città, concorrono alla formazione dello spirito suo che è strumento unico della sua opera la quale, se ricorda la patria, ciò è soltanto per dire in che parte del mondo è vissuto quell'uomo che sa parlare a tutto il mondo.<sup>236</sup>

Per una realtà politica come il fascismo, che aveva investito così tante energie nella costruzione e nell'affermazione prepotente della propria identità, un Virgilio che non fosse inequivocabilmente romano rappresentava un simulacro vuoto, senza valore e diventava allora – ecco la provocazione di Romagnoli – «umanitario, pacifista, senza patria, internazionale, rinunciatario, proletario, precursore di tutti i luminari del socialismo, da Marx a Lenin».

«Che si ricorderà di Virgilio quest'anno?» – si chiedeva Marchesi, all'inizio del suo articolo – Quello, naturalmente, che fa comodo ai più, per officiosità e consuetudine. Sarà celebrato il poeta dell'agricoltura e dell'impero, della terra nutrice degli uomini e di Roma nutrice delle genti». E aggiungeva: «Uno che non abbia fede in queste sostanze alimentari dell'arte, potrebbe affermare e sostenere che Virgilio in realtà cantò tutto questo, ma non per questo egli è celebrato fra le nazioni ora che non è più l'antico impero di Roma, né per questo presso tutti i pulpiti cittadini oggi è ricordato ed esaltato quel poema georgico che provvide agli ozi dei letterati assai più che alle fatiche dei contadini».<sup>237</sup> Marchesi era consapevole della strumentalizzazione politica del bimillenario da parte del regime e il suo intervento dissonante all'interno del panorama delle celebrazioni ha un significato

---

<sup>234</sup> «Non sembra che il principale assunto del Marchesi sia quello di provare la punicità di Virgilio: a cuore gli sta, innanzi tutto, dimostrarlo non romano».

<sup>235</sup> MARCHESI, *Virgilio*, cit., p. 137.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 129.

che va oltre il merito di un buon intervento di critica. La lettura di Marchesi rappresentava la manifestazione di una tensione crescente nel rapporto tra letteratura e politica, l'emersione di un potenziale punto di rottura capace di infrangere l'uniformità soffocante di un'esegesi che, pur nei suoi diversi rivoli interpretativi, come abbiamo visto, afferiva ad un'unica, medesima corrente. Maturava in quegli anni, attraverso un esercizio intellettuale condotto *in proprio* anche su un simbolo delle politiche del regime come Virgilio, il rifiuto di un coinvolgimento *anche* indiretto, *anche* culturale, con la dittatura mussoliniana, che avrebbe portato alcuni alla riconsiderazione della latinità, altri ad un processo di riscoperta e riappropriazione autentica (sarà, come vedremo, il caso di Gadda e Caproni). Nella sua *Storia della letteratura latina*, ripubblicata in seconda edizione proprio nell'anno virgiliano, Marchesi si concedeva una schiettezza e un'onestà intellettuale ancora più pronunciate, formulando esplicitamente l'accusa di una indebita intromissione della politica nelle vicende della letteratura (e di Virgilio in particolare):

se Virgilio fosse stato tutto preso dal suo argomento storico e civile, avrebbe fatto opera di poesia mediocre e caduca. Quando il soggetto fa da padrone, l'arte è sempre fantesca: essa allora raggiunge la sua interezza – in un verso o in mille versi – quando l'artista anche oltre, anche contro la volontà sua, ha superato il soggetto. E se più tardi nell'*Eneide* hanno trovato materia di esaltazione storica, e nazionale, ciò è per merito esclusivo dell'arte che ha trasportato nella sua secolare attività anche la cosa morta; e se alla cosa morta si è attaccata e si attacca la predilezione di tanti, ciò è perché l'opera d'arte non sopravvive senza maltrattamenti, e i grandi artisti hanno attorno una folla di sollecitatori che li richiedono quasi sempre delle cose più meschine.<sup>238</sup>

Molti anni separano il Bimillenario dalla caduta del regime e dai fatti che ne seguirono. Nel settembre 1943 Marchesi, nominato nel frattempo rettore dell'Università di Padova, fondava, con Silvio Trentin ed Egidio Meneghetti, il Comitato di Liberazione Nazionale del Veneto, dando il via ad un'intensa attività di coordinamento e promozione dell'azione resistenziale che aveva nell'Università patavina il suo centro di riferimento pratico e morale.

Il 5 dicembre 1943 sarebbe stato diffuso il suo celebre appello agli studenti con cui, lasciando il rettorato, nell'impossibilità ormai sopraggiunta di difendere l'indipendenza e l'inviolabilità dell'Università, li invitava ad organizzare la resistenza armata contro la Repubblica di Salò e il regime di occupazione tedesca.

Sarebbe sicuramente inesatto voler cercare tracce di questo impegno futuro nell'attività scientifica del latinista degli anni Trenta. Tuttavia, già nell'interpretazione virgiliana proposta dal Marchesi

---

<sup>238</sup> CONCETTO MARCHESI, *Storia della letteratura latina*, Messina, Principato, 1930<sup>2</sup>, vol. II, p. 368.

all'altezza del Bimillenario si può rinvenire, a mio avviso, quell'indisponibilità del pensiero a farsi servile strumento della propaganda, del potere, che guiderà la linea di condotta dell'uomo durante e dopo la Resistenza.

Proprio nel mito di Enea, mercificato e svilito dalla propaganda fascista, Marchesi sembrava scorgere un nocciolo residuale d'umanità, riaffermato nonostante e oltre «la furia della perdizione»:

In mezzo alla strage e all'incendio c'è un uomo che piange e si trae dietro la moglie e per mano il figlio e sulle spalle il padre che porta i numi tutelari della patria, cioè lo spirito e la forza originaria della gente vinta che dovrà risorgere. Quando numi e mortali sono congiunti nella furia della perdizione c'è qualche cosa che resta indistruttibile per l'avvenire: c'è un uomo che ha ancora delle lagrime per gli altri, che porge un soccorso agli altri, che può accogliere nell'animo insieme con l'infinito dolore una infinita speranza, e può trarre un manipolo di sperduti verso una lontana terra promessa.<sup>239</sup>

Anche attraverso la letteratura Marchesi, negli anni bui che erano di lì a venire, avrebbe rifiutato ogni forma di compromissione con la dittatura e riaffermato, per l'avvenire, i valori su cui fondare una nuova ripartenza.

#### **2.4 Etica ed estetica dell'«uomo nuovo»: Enea eroe di regime**

La romanità offriva al regime anche un irresistibile modello cui guardare nel suo tentativo di forgiare l'«uomo nuovo» della rinnovata Italia, il «romano della modernità».<sup>240</sup> Il fascismo coltivò tenacemente nel corso del Ventennio il progetto di una rivoluzione antropologica cui affidava l'obiettivo ambizioso di una vera e propria rigenerazione del carattere nazionale. L'«Italiano Nuovo» di Mussolini non doveva avere «niente di comune con l'Italiano del passato, tranne la comunità delle tradizioni, del costume, della lingua» e doveva rappresentare «l'antitesi più perfetta del cittadino demoliberale ammalato di tutti gli scetticismi debilitanti, di tutte le demagogie, e rendersi ancora fisicamente differente».<sup>241</sup> La palingenesi inseguita e perseguita ossessivamente dal regime attraverso le sue organizzazioni si presentava dunque come un processo di rinnovamento radicale, che voleva incidere sull'aspetto fisico, sulla condotta morale, sulle abitudini, sui costumi degli italiani. Inteso come una sorta di nuova fucina del carattere, il fascismo avrebbe forgiato una nuova stirpe di uomini

---

<sup>239</sup> MARCHESI, *Virgilio*, cit., p. 135.

<sup>240</sup> GENTILE, *Il culto del littorio*, cit., p. 154.

<sup>241</sup> SCORZA, *Brevi note sul fascismo, sui capi, sui gregari*, cit., p. xix.

nuovamente degni, duemila anni dopo, di guidare i destini del mondo nel nome di Roma.

Il mito dell'«uomo nuovo» non rappresentava in realtà un appannaggio esclusivo del regime. Emilio Gentile, nel ripercorrerne peculiarità e modalità della declinazione fascista, ricorda come questo mito abbia accompagnato, dalla rivoluzione francese in poi, tutti quei movimenti che aspiravano a realizzare una palingenesi non solo delle strutture politiche, ma anche del tessuto sociale della propria nazione.<sup>242</sup> In Italia il motivo aveva avuto particolare ricorrenza fin dalle fasi iniziali del Risorgimento e aveva in seguito conosciuto una notevole fortuna all'interno dei movimenti avanguardistici e rivoluzionari sorti nel primo quindicennio del secolo, diffondendosi quale nuova parola d'ordine tra i futuristi, i vociani, i nazionalisti, i sindacalisti rivoluzionari, gli interventisti. Questi ultimi ritenevano che la guerra sarebbe stata in grado di accelerare e finalmente realizzare quel processo di rigenerazione tanto atteso – e a loro avviso non più procrastinabile – che avrebbe finalmente rivelato l'Italia agli italiani<sup>243</sup> e fatto di loro una grande nazione, scuotendoli dallo stato di torpore in cui il giolittismo li aveva precipitati. Nel mito dell'«uomo nuovo» convergevano dunque, all'indomani dell'entrata in guerra dell'Italia, spinte rivoluzionarie, velleità espansionistiche, culto della Patria, volontà di potenza, insoddisfazioni e frustrazioni per l'Italietta liberale e per la sua debolezza nel consesso europeo. Il dopoguerra avrebbe caricato questo motivo palingenetico di altre inquietudini e di una nuova radicalizzazione; l'«uomo nuovo», forgiato dalle trincee, purificato dall'esperienza bellica e consacrato quale vera élite ed aristocrazia morale del Paese, continuava ora la sua guerra sul fronte interno, contro la meschinità della vecchia classe dirigente e il parassitismo della borghesia.<sup>244</sup> Il fascismo ereditava, al momento del suo apparire, questo mito, queste aspettative: giustamente Emilio Gentile osserva che è lo squadrista «la prima versione del mito fascista dell'italiano nuovo».<sup>245</sup> L'obbedienza, lo spirito di sacrificio, il rispetto delle gerarchie, la percezione di sé in una dimensione sovraindividuale, in termini di “corpo d'armata” – attitudini riconducibili all'ethos militare del soldato – vengono ora trasportati nel contesto civile (sebbene all'inizio lo squadristo sia stato di fatto

---

<sup>242</sup> EMILIO GENTILE, *L'«uomo nuovo» del fascismo. Riflessioni su un esperimento totalitario di rivoluzione antropologica*, in *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 235-264. Sulla diffusione del mito dell'«uomo nuovo» nella cultura europea del Novecento, si vedano i contributi raccolti in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», IX, 2002 (in particolare il saggio di LUCA LA ROVERE, «Rifare gli Italiani»: *l'esperimento di creazione dell'uomo nuovo nel regime fascista*, alle pp. 51-77).

<sup>243</sup> Cfr. MUSSOLINI, *Opera omnia*, cit., vol. VII, pp. 196-97.

<sup>244</sup> «Scaraventati nella fornace, noi siamo stati tutti rifoggiati su di una misura ben differente da quella di prima [...]. Ben presto dovemmo accorgerci che il vecchio abito borghese era divenuto troppo stretto per il nostro torace allargato e la vecchia vita accidiosa ed egoista non poteva più essere l'ideale di colui che si era abituato a scagliare la propria anima oltre la meta. Molti, pur soffrendone, non capirono il loro disagio del passato, il loro tormento del futuro. Pochi, guidati da Uno, compresero che il combattente che si era foggiato nel crogiolo della guerra, doveva a sua volta rifoggiare la vita. E gettarono i vecchi abiti ammuffiti per indossare ancora la lacera divisa di combattimento». (AUGUSTO TURATI, *Ragioni ideali di vita fascista*, Roma, Berlutti, 1926, pp. 180-181).

<sup>245</sup> GENTILE, *Fascismo. Storia e interpretazione*, cit., p. 247.

una realtà paramilitare) e proposti quali virtù essenziali della nuova etica della nazione:

Oggi il Fascismo è un Partito, è una Milizia, è una Corporazione. Non basta: deve diventare qualche cosa di più, deve diventare un modo di vita. Ci debbono essere gli Italiani del Fascismo, come ci sono a caratteri inconfondibili gli Italiani della Rinascenza e gli Italiani della Latinità. Solo creando un modo di vita, cioè un modo di vivere, noi potremo segnare delle pagine nella storia e non soltanto nella cronaca. E quale è questo modo di vita? Il coraggio, prima di tutto, l'intrepidezza, l'amore del rischio, la ripugnanza per il panciafichismo e per il pacifismo. L'essere sempre pronti ad osare nella vita individuale, come nella collettività, ed aborrire tutto ciò che è sedentario. Nei rapporti la massima correttezza, i colloqui a quattro e non le vociferazioni clandestine, animose e vili: l'orgoglio di ogni ora della giornata di sentirsi italiani, la disciplina del lavoro, il rispetto per l'autorità.<sup>246</sup>

Al pari di altri miti assunti dal regime, il mito dell'«uomo nuovo» non fu esente da oscillazioni e incoerenze. Proposto inizialmente ai soli militanti, cui il primo Mussolini raccomandava l'esercizio della più ferrea disciplina, soprattutto quando «costa sacrificio e rinuncia»,<sup>247</sup> nel mito dell'«uomo nuovo» crebbe in seguito l'ambizione di una rivoluzione antropologica totalitaria, rivolta alla rigenerazione dell'intera nazione. Mussolini era convinto che attraverso un'opera capillare e costante di educazione politica e morale, condotta a tutti i livelli della vita pubblica e privata, dall'istruzione scolastica, all'organizzazione del lavoro e del tempo libero, alle attività sportive e ricreative, alla “regolamentazione” della sfera dell'affettività e della famiglia (in particolare nell'aspetto della maternità)<sup>248</sup>, fosse possibile forgiare secondo i valori e gli obiettivi del fascismo una tipologia di uomini che avrebbe concretamente realizzato la civiltà fascista del futuro, garantendo stabilità e continuità alla Rivoluzione fascista.

Nel raggiungimento di questo fine furono coinvolte e mobilitate le istituzioni statali e culturali, le strutture del partito, la persona stessa del duce. Ma quali erano i valori caratterizzanti dell'«uomo nuovo»? Una sintesi interessante è offerta dalla voce *Fascismo* dell'Enciclopedia Treccani (1932), redatta da Mussolini, Volpe e Marpicati, vera e propria *summa* teorica della dottrina fascista:

---

<sup>246</sup> MUSSOLINI, «*Intransigenza assoluta*». *Discorso al Congresso fascista tenutosi all'Augusteo*, 22 giugno 1925, ora in ID., *Opera omnia*, cit., vol. XXI, pp. 357-364, p. 362.

<sup>247</sup> Alla voce *Disciplina* del *Dizionario della dottrina fascista*, Amerigo Montemaggiori riporta un frasario particolarmente significativo della ricorrenza e della durata del motivo, su cui Mussolini insiste in maniera ossessiva dai primi discorsi, precedenti la costituzione del partito, fino agli ultimi anni del regime. Il virgolettato inserito nel testo è tratto da un'affermazione di Mussolini risalente all'aprile 1926 (MONTEMAGGIORI, *Dizionario della dottrina fascista*, cit., p. 203).

<sup>248</sup> Per un approfondimento sul progetto totalitario dello stato fascista nelle sue ripercussioni sulla società italiana si rimanda all'ottimo lavoro di PATRIZIA DOGLIANI, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Milano, Utet, 2008).

L'uomo del fascismo è individuo che è nazione e patria, legge morale che stringe insieme individui e generazioni in una tradizione e in una missione, che sopprime l'istinto della vita chiusa nel breve giro del piacere per instaurare nel dovere una vita superiore libera da limiti di tempo e di spazio: una vita in cui l'individuo, attraverso l'abnegazione di sé, il sacrificio dei suoi interessi particolari la stessa morte, realizza quell'esistenza tutta spirituale in cui è il suo valore di uomo. [...] Il fascismo vuole l'uomo attivo e impegnato nell'azione con tutte le sue energie: lo vuole virilmente consapevole delle difficoltà che ci sono, e pronto ad affrontarle. Concepisce la vita come lotta pensando che spetti all'uomo conquistarsi quella che sia veramente degna di lui, creando prima di tutto in se stesso lo strumento (fisico, morale, intellettuale) per edificarla. [...] per il fascista, tutto è nello Stato, e nulla di umano o spirituale esiste, e tanto meno ha valore, fuori dello Stato. In tal senso il fascismo è totalitario, e lo Stato fascista, sintesi e unità di ogni valore, interpreta, sviluppa e potenza tutta la vita del popolo.<sup>249</sup>

Due sono gli aspetti maggiormente posti in risalto, il sacrificio del singolo per un bene superiore, individuato nella nazione, e la volontà. L'accento è posto con insistenza su una concezione della vita non individualistica, ma *nazionale*, condotta nell'interesse superiore della collettività, cioè dello Stato: «l'uomo fascista è tutto indirizzato alla totalità, risale dal proprio particolare all'unità dello Stato», avrebbe scritto Bottai su «Critica Fascista» nel gennaio 1934.<sup>250</sup> Nel nome dello Stato, inteso, totalitariamente, quale unica e piena realizzazione dell'uomo, venivano a cadere i particolarismi, le logiche dell'interesse privato, le contrapposizioni tra i singoli: si affermava «un tipo nuovo di individuo non più in contrasto con tutti gli altri nell'accanita lotta per la vita, ma consapevole e partecipe della solidarietà di gruppo e di nazione».<sup>251</sup> Allo Stato l'«uomo nuovo» sacrificava desideri ed aspirazioni, espressione del «proprio particolare»; ne derivavano quindi i caratteri dell'abnegazione di sé e il valore della rinuncia per un bene superiore. Il secondo aspetto è poi quello della volontà. L'«uomo nuovo» vestiva la disciplina come abito morale, rispettava le gerarchie, obbediva agli ordini, esercitava l'autocontrollo. Non ammetteva la paura, viveva per l'azione, era risoluto.

Date queste premesse, Virgilio e in particolare il personaggio di Enea costituivano un esempio paradigmatico particolarmente efficace nell'illustrare virtù e meriti dell'«uomo nuovo» preconizzato dal fascismo. Se è vero che già nelle *Georgiche* gli interpreti allineati al regime scorgevano

---

<sup>249</sup> MARPICATI, MUSSOLINI, VOLPE, s.v. *Fascismo*, cit., p. 858. (Ora anche in MUSSOLINI, *Opera omnia*, cit., vol. XXXIV, pp. 117-19).

<sup>250</sup> GIUSEPPE BOTTAI, *Appelli all'uomo*, «Critica Fascista», XII, 1,1 gennaio 1934, p. 4.

<sup>251</sup> AUGUSTO DE MARSANICH, *Civiltà di masse*, Firenze, Vallecchi, 1940, pp. 37-38.

l'indicazione di un modello di vita, quello piccolo-contadino, valido anche per il presente e di fatto riproposto con insistenza nell'iconografia del bimillenario, è tuttavia nell'*Eneide* che trova conferma la tipologia caratteriale che si è cercato brevemente di delineare. Applicato al piano della rappresentazione letteraria, il progetto pedagogico dell'«uomo nuovo» fascista portava ad interpretare Enea come il condottiero «santo nel patire e forte nell'agire»,<sup>252</sup> come lo definì Achille Beltrami, l'eroe della «fortezza irremovibile d'animo»,<sup>253</sup> colui che sacrifica i propri affetti ad un bene superiore che è poi la fondazione di Roma e l'instaurazione del principato augusteo.

Non c'è traccia dell'inquietudine e della pensosità di quest'eroe così lontano dalla tipologia omerica, né delle sue titubanze, dei suoi tentennamenti;<sup>254</sup> la critica insiste sull'obbedienza e sulle doti di *dux* di Enea, appiattendosi di fatto l'affascinante complessità e la ricchezza della figura, la cui *pietas* rappresenta un insieme di valori strettamente connessi con l'imperativo del «credere, obbedire, combattere» e non ammette alcuna interiorizzazione né drammatizzazione da parte del personaggio.<sup>255</sup>

Ad eccezione delle due voci dissidenti registrate nelle pagine precedenti, che facevano di Enea sostanzialmente un vinto, rinvenendo proprio in questo aspetto il valore e la verità poetica della figura, prevale la tendenza ad enfatizzare le sue qualità epiche, minimizzandone le innegabili contraddizioni e le incoerenze in cui la narrazione epica sovente inciampa.<sup>256</sup>

gli eroi virgiliani si turbano e restano indecisi soltanto fino ad un certo punto: quando suona l'ora, dimenticano la vita, e pensano solo allo scopo per il quale combattono, come voleva Tirteo, come fecero le giovani reclute, che coprirono di grigioverde la destra del Piave, per sbarrare la via all'invasione nemica. Virgilio fu il primo ad insegnare lo spirito di sacrificio per l'idea, ed i suoi eroi sono eroi martiri. Un eroe martire è anche il protagonista, Enea.

---

<sup>252</sup> ACHILLE BELTRAMI, *Italia e Roma nell'«Eneide» di Virgilio*, in *Atti del I° Congresso Nazionale di Studi Romani*, aprile 1928, Roma, Istituto di Studi Romani, 1929, vol. II, pp. 277-290: 281.

<sup>253</sup> ANGELO CUSTODERO, *L'«Eneide»: poema della Nuova Italia*, Torino, Paravia, 1933, p. 29.

<sup>254</sup> Il rimando immediato è alla vicenda di Didone (IV libro), al momento cioè in cui Enea sembra addirittura rinunciare al progetto, voluto dal Fato, della fondazione di una propria città; accanto a questo che resta, probabilmente, l'episodio più grave di «debolezza» dell'eroe, Virgilio non tace sul senso di stanchezza, di smarrimento e di profondo sconforto che coglie il suo personaggio in vari punti della narrazione (I, vv. 92-101; III, vv. 85-89, solo per citare due momenti significativi).

<sup>255</sup> Su questo aspetto, si vedano le affascinanti pagine di MARCO FERNANDELLI, *Sum pius Aeneas. Eneide I e l'umanizzazione della pietas*, in «Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica "A. Rostagni"», XIII, 1999, pp. 197-231. Fernandelli parla di «*pietas* come valore rifondato nell'esperienza individuale, come idea intensamente umanizzata e, per ciò stessa, investita di problematicità» (*Ivi*, p. 229).

<sup>256</sup> Costituisce un'eccezione l'interpretazione, per la verità precedente il Bimillenario, di Nicola Terzaghi, filologo classico e docente prima presso l'Università di Torino, poi di Firenze, che nel suo *Virgilio ed Enea* si sofferma ampiamente sul carattere scarsamente epico del protagonista, riconducendo tale caratterizzazione all'intenzione celebrativa non tanto del progetto politico di Augusto, quanto del suo disegno di rinnovamento religioso. Si veda NICOLA TERZAGHI, *Virgilio ed Enea*, Palermo, Sandron, 1928.

Chi ha chiamato Enea «un pio automa», «il pio fantoccio» che «vince senza far nulla, biascicando orazioni», non ha capito la poesia di Virgilio, e non sa, o non pensa che cosa sia il sacrificio dell'individuo per la collettività.<sup>257</sup>

Il parallelo attualizzante, fondato sulla rivendicazione della continuità, è formulato ancora una volta attraverso il riferimento alla Prima Guerra Mondiale e ai soldati che combatterono sul Piave, divenuto un vero e proprio simbolo della retorica fascista dell'eroismo e del sacrificio.<sup>258</sup> Anche l'*Eneide*, in questa lettura, veniva a costituire un tassello significativo nell'opera di esemplificazione delle virtù che conducono, per linea genetica, all'«uomo nuovo», e che un sistema scolastico basato sul prestigio della classicità contribuiva, proprio attraverso la scuola, a rilanciare. Il riferimento all'eroismo dei soldati italiani accreditava poi l'idea che «la vicenda di Enea [potesse] essere compagna solo a maschie generazioni»,<sup>259</sup> cioè a coloro che, rinnovati dalla guerra, erano ora pronti a rilanciare la grandezza dell'Italia fascista.<sup>260</sup>

È bastata una rapida corsa attraverso il poema per vedere e sentire ad ogni passo quanta parte dell'anima nostra vibri in esso e quanta parte dell'anima latina riviva nella nostra generazione che ha visto nella luce radiosa di Vittorio Veneto risplendere un raggio dell'antico impero; e scavando nelle tormentate doline del Carso, ha raccolto dal suolo profondo, dove giacevano sepolti da lunghi secoli, i fasci non ancora logori dei nostri Padri. E quali orizzonti abbiamo scoperti, salendo, di trincea in trincea, le cime delle nostre Alpi, e mari e terre vastissime a noi precluse! *Arma la prora e salpa verso il mondo* grida il nostro poeta-soldato per spingerci ad uscire fuori dall'angusta cerchia [...]. Qual libro dovremo dare come viatico ai nostri fratelli che percorrono il Mediterraneo, o varcano l'Oceano, in cerca di nuovi e più ampi confini per la Patria? Nessuno risponde meglio alle presenti nostre aspirazioni che questo vecchissimo e giovanissimo poema, il più vecchio e insieme il più giovine di quanti ne abbia l'Italia.<sup>261</sup>

---

<sup>257</sup> PAOLO FABBRI, *Virgilio poeta sociale e politico*, Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1929, pp. 208-209. Fabbri allude polemicamente ad una definizione espressa da Guglielmo Ferrero nella sua monumentale storia di Roma, *Grandezza e decadenza di Roma*, in 5 voll., pubblicata per l'editore Treves di Milano tra il 1901 e il 1907.

<sup>258</sup> Un medesimo accostamento tra *Eneide* e valore dell'esercito italiano si trova anche in FRANCESCO VERRENGIA, *Il sentimento nazionale di Virgilio attraverso le «Georgiche» e l'«Eneide»*, cit., p. 28: «Virgilio rivive nei tempi moderni anche con l'*Eneide*, in cui si rispecchia l'impresa gloriosa del nostro magnifico e poderoso esercito. [...] La battaglia di Vittorio Veneto, per le grandi forze impiegate, ed i grandi risultati ottenuti, ha già i caratteri della leggenda».

<sup>259</sup> DOTT-SOTTA, *Palinodia virgiliana*, in *Bimillenario virgiliano*, cit., pp. 75-77: 76.

<sup>260</sup> Il mito del reduce cui affidare la ricostruzione morale e materiale di un'Italia destinata a «tornare grande», autentica realizzazione dell'«uomo nuovo», si trova bene attestato nel fortunato romanzo di MARIO CARLI, *L'italiano di Mussolini: romanzo dell'era fascista*, Milano, Mondadori, 1930.

<sup>261</sup> ANGELO CUSTODERO, *L'«Eneide»: poema della Nuova Italia*, cit., p. 65. Il motivo dell'espansione e dell'esplorazione (ma in chiave politica) di nuove terre, qui accennato attraverso il riferimento al celebre verso dannunziano (*La nave*, 1908), giustifica l'accostamento, da parte di Custodero, della figura di Cristoforo Colombo a quella di Enea: «simili

L'insistenza sulla virilità quale elemento fondamentale nella lettura del personaggio di Enea si inseriva in realtà nel contesto più ampio di una "virilizzazione" che investiva quasi interamente tutti gli ambiti e le funzioni della socialità, in quanto principio normativo sia della costruzione dell'identità individuale che delle pratiche collettive. È un aspetto che condurrebbe lontano e che è bene lasciare sullo sfondo;<sup>262</sup> basterà qui sottolineare come anche la letteratura, e nel caso specifico l'*Eneide*, si prestassero a veicolare una rappresentazione del mondo fortemente sessuata, all'interno della quale «il culto della giovinezza, del dovere, del sacrificio e delle virtù eroiche, della forza e del vigore, dell'obbedienza, dell'autorità e della potenza fisica», che ritroviamo variamente incuneate nel culto della romanità e ad un livello più generale nello stesso fascismo, «sono tutte declinazioni di quel termine principale, virilità».<sup>263</sup>

«Un secondo valore originale del poema è la vivida affermazione dell'italianità».<sup>264</sup> L'esaltazione ossessiva in chiave nazionalistica di Virgilio e di Enea non sfuggiva in realtà ad una contraddizione solo da poche voci apertamente formulata:

Credo infatti unico al mondo l'esempio di un'epopea nazionale come la nostra, dove l'eroe principe non è un indigeno ma uno straniero, dove tutto culmina nell'esaltazione dello straniero, presentato come il fondatore dello stato, come il tipo dell'uomo perfetto, come il messo di Dio, di fronte al quale l'elemento indigeno passa in seconda linea e si rende subordinato.<sup>265</sup>

L'osservazione evidenziava un aspetto del mito potenzialmente esplosivo dal punto di vista ideologico e probabilmente, pochi anni più tardi, con lo svilupparsi di una vera e propria ossessione razziale, non sarebbe stata formulata con la stessa leggerezza. L'*Eneide* costituiva un'opera particolarmente problematica dal punto di vista identitario, per la complessità del rapporto tra stato, popolo, etnicità e spirito "nazionale" che emergeva al suo interno. In Virgilio il popolo romano appariva come l'esito dinamico di una lunga evoluzione storica, realizzata attraverso fusioni, scambi, incontri tra genti diverse. Questo aspetto non costituiva un problema (anzi, una visione "aperta" della

---

nell'indomita costanza del carattere e nella dolcezza dell'indole, simili nella profonda pietà religiosa, simili nella coscienza che avevano dell'ardua missione loro affidata dal cielo, Enea e Colombo lasciavano il piccolo mondo conosciuto, cercando [...] un mondo nuovo e maggiore, [...] una più lontana Esperia, per portarvi i sacri pegni della Patria» (*Ivi*, pp. 37-38).

<sup>262</sup> Cfr. BARBARA SPACKMAN, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2008. Vd. anche SANDRO BELLASSAI, *Il virile ventennio*, in *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, pp. 63-164.

<sup>263</sup> SPACKMAN, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, cit., p. XII. Traduzione mia.

<sup>264</sup> GIUSEPPE FANCIULLI, *Antologia classica per la 3<sup>a</sup> classe della scuola media*, Torino, SEI, 1942, p. 414.

<sup>265</sup> PASINI, *Le conclusioni dell'«Eneide»*, cit., p. 19.

romanità *ab origine* serviva a rinforzare con la forza del mito la situazione di cittadinanza allargata realizzata di fatto dal principato augusteo e contemporanea a Virgilio); l'enfasi era posta non sulla linearità della genealogia, sulla purezza "di sangue", ma – come nota Alessandro Barchiesi - «sul destino imperiale che contraddistingue Roma».<sup>266</sup> Per il regime questa identità multipla ed ibridata delle origini poteva invece costituire un problema ed era necessario riaffermarne unicità ed omogeneità, almeno sul piano degli esiti.<sup>267</sup> Solo in relazione alla difesa del progetto imperialista romano, cui quello fascista direttamente si richiamava, il regime sembrava disponibile ad ammettere apertamente l'apporto e la partecipazione di altre genti al progetto della *romanitas*, ma tale contributo era naturalmente il frutto di una concessione elargita per superiorità morale del conquistatore e nella realtà dell'esperienza coloniale italiana rappresentò soltanto una strumentalizzazione propagandistica.

Come Enea, anche l'«uomo nuovo» aveva una missione «fatale» e trovava piena realizzazione solo nel suo adempimento:

si profila così l'avvento del nuovo «uomo» di Mussolini [...], l'uomo del fascismo si identifica nel cittadino che crea, combatte, avanza potenziando l'individualità nell'ascesa dello Stato, consacrando nell'opera feconda quel sentimento d'Impero che è insieme coscienza nazionale, anticipazione del futuro, continuità di uno stesso processo storico. Un «uomo» che non si esprime in particolari e deteriori personalità, ma che è il segno distintivo di tutto il popolo perché tutti avvertono questa necessità fondamentale che scaturisce da una rinnovata sensibilità chiaramente aperta all'intuizione e all'acquisizione di diritti irrinunciabili. Diviene, pertanto, la formula del «diritto d'Impero» un patrimonio sacro e comune.<sup>268</sup>

Enea serviva al regime perché incarnava esattamente quel «sentimento d'Impero» e rappresentava dunque un mito capace di fornire una risposta efficace al suo bisogno di legittimazione storico-

---

<sup>266</sup> ALESSANDRO BARCHIESI, *Bellum Italicum. L'unificazione dell'Italia nell'«Eneide»*, in *Patria diversis gentibus una? Unità politiche e identità etniche nell'Italia antica*, Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 20-22 settembre 2007, a c. di GIANPAOLO URSO, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 243-260: 249.

<sup>267</sup> «Tradizione essenzialmente romana, mediterranea ed occidentale, formante una omogenea compagine razziale, cementata, se non da una comune origine, da una uniformità di principi di etica, di politica e di organizzazione civile». (ENRICO MARTINI, *Croce e spada contro falce e martello*, Roma, Guanella, 1939, p. 147. Corsivo mio). In un clima storico-politico ormai profondamente mutato, con la promulgazione delle leggi razziali in Italia (1938) e la stipula del Patto d'Acciaio con la Germania nazista, si realizzava la saldatura del mito della romanità a quello del culto ariano: «il mondo attuale ha bisogno soprattutto di una nuova disciplina interiore e di una nuova unità spirituale. Questa sarà data all'Europa dall'Asse Roma-Berlino, che mira appunto a segnare il nuovo ordine, il nuovo avvenire armonioso della civiltà occidentale. L'Asse, avendo per simbolo l'aquila imperiale e il littorio, per emblema la Croce e la Spada deve [...] portare la vera ricostruzione dell'Europa. Così la forza della tradizione d'origine greco-romana-germanica finirà per assicurare alla civiltà occidentale il suo primato sul mondo». (*Ivi*, pp. 149-150).

<sup>268</sup> *Venti anni*, a c. dell'Ufficio Stampa del P.N.F, cit., p. 193.

culturale. Coerentemente con quest'assunto, la ripresa iconografica ufficiale di Enea privilegerà soltanto l'aspetto politico della vicenda: la serie di francobolli commemorativi<sup>269</sup> emessa dalle Poste Italiane in occasione del Bimillenario virgiliano ritrae, in cinque dei nove valori di cui si componeva, il personaggio di Enea, ma l'eroe non compare mai secondo l'iconografia tradizionale, mentre fugge da Troia in fiamme con il padre sulle spalle e il figlio per mano.<sup>270</sup> Quello che pure poteva essere inteso come un simbolo di trasmissione del potere e della virtù morale per via genealogica maschile, non sembra trovare spazio nella concezione estetica del regime.

Il francobollo da 10 lire (*fig. 1*) riportava nel timpano della struttura classicheggiante che ospita la raffigurazione di un guerriero parte di un verso tratto dal libro XI dell'*Eneide*, «Sin et opes nobis et adhuc intacta iuventus» [Se invece abbiamo ancora risorse e giovani illesi, v. 419]. Il verso si inseriva in una serie di interrogativi dal tono polemico formulati, sorprendentemente, non da Enea, ma da Turno, a cui appartengono quindi queste parole. Tuttavia, è lecito chiedersi quanti, prestando attenzione all'iconografia del francobollo, fossero consapevoli della paternità dell'affermazione e che di Turno, dunque, si trattasse, e non di Enea; la citazione mutila della congiunzione iniziale (*sin*), inoltre, svincolava il testo dall'effetto limitativo dell'ipotesi, trasformando il passo in una sorta di rivendicazione di potenza e insieme di minaccia, cui ben si addiceva l'immagine del guerriero (a mio avviso interpretato come Enea) pronto a lanciarsi nel combattimento.<sup>271</sup>

Il forte Enea, immagine dell'«uomo nuovo» del fascismo, avrebbe, dopo la caduta del regime, rivendicato a sé un nuovo tipo di eroismo, fondato sulla riscoperta della propria umanità. La presa di distanza sarebbe avvenuta innanzi tutto a livello di rappresentazione iconografica e l'Enea incontrato dai poeti italiani nel dopoguerra avrebbe ripreso sulle sue spalle il padre e per mano ancora il figlio, tra le macerie di piazza Bandiera a Genova e di tutte le piazze.

---

<sup>269</sup> La serie, disegnata da Corrado Mezzana, è composta da nove valori bollati (15, 20, 25, 30, 50, 75 centesimi, 1.25, 10 + 2.50, 5 + 1.50 lire), ciascuno accompagnato da un passo tratto dall'*Eneide* (15, 20, 25 centesimi; 1.25 lire; 10 + 2.50 lire), dalle *Georgiche* (30, 50, 75 centesimi) o dalle *Bucoliche* (5 + 1.50 lire). Nel margine in basso a destra, ciascun francobollo riporta il motto *Antiquam exquirite matrem* (*Aen.* III, v. 96), con riferimento al responso dell'oracolo di Apollo a Delo.

<sup>270</sup> Del resto la paternità e la sfera familiare, al pari dell'affettività, potevano costituire, nella visione del mondo fascista, una debolezza. Da questo principio derivava il divieto, per la stampa, di divulgare immagini di Mussolini che fossero lontane dagli ideali di forza e virilità. Alla stampa era inoltre proibito parlare dei compleanni del duce o del fatto che fosse diventato nonno. A questo proposito, vd. SERGIO LUZZATTO, *L'immagine del duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

<sup>271</sup> Una medesima impressione guerresca si ricava anche nell'iconografia del francobollo da 20 centesimi (*fig. 2*), dove significativamente il famoso passo contenente l'annuncio della missione di Roma (libro VI, vv. 851-853) risulta mutilo proprio della sua componente "civilizzatrice" e di restaurazione della pace [«Tu col dominio ricorda, Romano, di reggere i popoli / - queste saran le tue arti - e di imporre una norma alla pace, / ai sottomessi usare clemenza e schiacciare i superbi»].



fig. 1 Francobollo da 10 + 2,50 lire emesso in occasione del Bimillenario virgiliano (1930)



fig. 2 Francobollo da 20 centesimi emesso in occasione del Bimillenario virgiliano (1930)



*fig. 3 Il monumento ad Enea in Piazza Bandiera a Genova*

### Capitolo III

#### Per un'epica dei vinti:

#### letture postbelliche dell'*Eneide*

Je voudrais aussi dire un mot au sujet de Virgile. L'*Enéide* se proposait de glorifier la prédestination de Rome à la domination du monde ; ce n'est pas ce qui nous attache encore à ce poème, mais ce que l'on y découvre d'universellement humain : l'amour, la mort, la vérité immuablement puissante des attraits changeants des spectacles de la nature ; le vieillissement de tout, des êtres humains comme des civilisations, le sort tragique de l'homme et la beauté incomparable de l'aventure humaine.<sup>272</sup>

GIUSEPPE UNGARETTI,  
*Intervention à la I<sup>e</sup> rencontre est-ouest* (1956)

Nella notte tra il 24 e il 25 luglio 1943 si sarebbe consumato l'atto conclusivo della parabola del regime. Con la destituzione di Mussolini, sarebbe crollato non solo l'apparato esteriore su cui si era retta la dittatura, ma sarebbe improvvisamente venuto meno l'intero sistema valoriale attraverso cui il fascismo aveva pertinacemente tentato di costruire una nuova Italia. Il crollo repentino del mondo nel quale era cresciuta e si era formata quella generazione d'uomini «coperta [...] dai muraglioni ciechi della dittatura» – come dirà Caproni nella *Nota* che accompagna il *Terzo libro*: lo si vedrà tra poco – imponeva un necessario e per molti aspetti doloroso processo di ridefinizione della propria identità e di verifica del proprio bagaglio formativo e culturale.<sup>273</sup> La distruzione delle immagini del

---

<sup>272</sup> [«Vorrei dire anche una parola a proposito di Virgilio. L'*Eneide* si proponeva di glorificare la predestinazione di Roma alla dominazione del mondo; non è più questo ciò che ci lega a questo poema, ma ciò che noi vi scopriamo d'universalmente umano: l'amore, la morte, la verità immutabilmente potente del fascino degli spettacoli della natura, l'invecchiamento di tutto, degli esseri umani come delle civiltà, la sorte tragica dell'uomo e la bellezza incomparabile dell'avventura umana». Traduzione mia]. Il testo si legge in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di MARIO DIACONO e LUCIANO REBAY, Milano, Mondadori, 1974, pp. 867-869: 868.

<sup>273</sup> Come nota Luca La Rovere, restano complessivamente poco indagate «le modalità con le quali si svolse la transizione degli italiani al postfascismo, soprattutto per quanto riguarda la condizione umana e psicologica sperimentata da chi si trovò a vivere quel convulso tornante della storia collettiva». A questo tema ancora marginale nella ricerca storiografica, La Rovere ha dedicato alcuni interessanti studi: LUCA LA ROVERE (a c. di), *Gli intellettuali tra fascismo, guerra e*

Duce, delle insegne littorie, la devastazione delle sedi di partito e dei luoghi-simbolo dell'oppressione politica esercitata in quei vent'anni di dittatura, come le case dei podestà, rappresentano forse solo l'aspetto più esteriore ed immediato del bisogno di rottura con il recente (ed opprimente) passato.

«Il senso che provo – annotava Benedetto Croce, nella notte del 25 luglio – è della liberazione di un male che gravava sul centro dell'anima; restano i mali derivati e i pericoli; ma quel male non tornerà più». <sup>274</sup> Una riflessione ben più profonda, e lenta nel tempo, avrebbe invece richiesto la “liberazione” dalle incrostazioni della retorica di tutta quella parte del nostro patrimonio culturale strumentalizzato dal regime. In questa prospettiva, diventava urgente e necessario ripensare anche la figura e l'opera di Virgilio.

### **3.1 L'«ammotorato viandante»: mito e riscrittura del mito nel *Passaggio d'Enea* di Giorgio Caproni**

#### **3.1.1 Con «la guerra penetrata nell'ossa»: Storia e poesia**

Quando, nel 1956, compare per Vallecchi *Il passaggio d'Enea*, Caproni ha già all'attivo alcune importanti raccolte, dopo l'esordio avvenuto all'insegna di un certo gusto impressionistico (ma il poeta preferirà definirli «versi un poco “macchiaioli”») <sup>275</sup> di cui erano espressione *Come un'allegoria* <sup>276</sup> (1936) e *Ballo a Fontanigorda* <sup>277</sup> (1938). A quelle due raccolte erano seguite

---

*Repubblica. Discussione con Giovanni Belardelli e Angelo d'Orsi*, «Memoria e ricerca», 26, 2007, pp. 133-151; ID., *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo 1943-1948*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 (per il passo citato: *ivi*, p. 11).

<sup>274</sup> BENEDETTO CROCE, *Quando l'Italia era tagliata in due. Estratto di un diario (luglio 1943-giugno 1944)*, Bari, Laterza, 1948, p. 1.

<sup>275</sup> FERDINANDO CAMON, *Giorgio Caproni*, in *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 102.

<sup>276</sup> Introducendo quella prima esperienza, Aldo Capasso metteva in rilievo l'indugio su «temi descrittivi [...] trattati in forma quasi haikuistica. [...] Egli è un poeta per cui il mondo esterno esiste. Egli prende la penna quando lo ha toccato un fatto plastico, naturale o comunque esteriore: un paesaggio, una festa borghigiana, un gruppo di saltimbanchi, l'atmosfera di un luogo e di un'ora determinata» (ricavo il passo da LUIGI SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di A. TABUCCHI, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 28). La percezione quasi fisica, epidermica del mondo (particolare attenzione è riservata dal poeta al dato sensoriale, con puntuali notazioni visive e olfattive: «acre» è vocabolo particolarmente rappresentativo della raccolta) non si traduce tuttavia in semplici “bozzetti” di colore: «l'artista in genere tende all'evasione, io invece ho cercato di fare poesia ad occhi aperti e guardare in faccia la realtà fino a metterne in dubbio l'esistenza. Nella mia prima raccolta, *Come un'allegoria*, esprimevo proprio il dubbio che tutta la realtà non fosse che allegoria di qualcos'altro che sfugge alla nostra ragione». (ANTONIO SOCCI, *E tu, poeta, salirai all'ultima stazione*, in «Il Sabato», 25 febbraio-2 marzo 1984, ora in *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a c. di MELISSA ROTA, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 245-247: 246).

<sup>277</sup> La critica ha spesso considerato le due raccolte come elementi di un dittico non scomponibile: ritornano, in questa seconda prova, le impressioni sensoriali che già in precedenza avevano colpito la sensibilità del poeta, «i tocchi festevoli delle campane» (*A Rina*), le danze «d'una montana allegria» dell'entroterra ligure (*Ballo a Fontanigorda*), le risa, i bambini che giocano, «i canti delle giovinette / chine sull'ago» (*Alla giovinezza*). Tuttavia, emerge qui anche «la demente fuga del tempo» (*A una giovane sposa*) che tradisce l'avvertenza della labilità della vita e della precarietà dell'essere

*Finzioni*<sup>278</sup> (pubblicata nel 1941 per i tipi dell'Istituto Grafico Tiberino) e *Cronistoria*<sup>279</sup> (1943, edita da Vallecchi), nella quale si registravano, rispetto alla produzione precedente, alcune importanti novità di carattere formale e tematico che avranno un peso rilevante nelle future raccolte.

È qui che il dolore privato (il ricordo ancora penoso di Olga, la «fidanzata / ormai completamente morta»,<sup>280</sup> interlocutrice del poeta in questi versi) si intreccia per la prima volta ai «giorni vissuti / senza spazio – con pena»<sup>281</sup> del soggetto. Come nota Adele Dei, «il dramma storico della guerra è ancora taciuto, se non rimosso, assorbito e riflesso in un'insistenza mortuaria apparentemente privata».<sup>282</sup> La tangenza dei due piani è tuttavia continua, l'assenza di Olga (o meglio, il suo recupero filtrato attraverso la consapevolezza della sua irrimediabile assenza) è il correlativo della tesa disperazione del presente: il lutto individuale finisce per collimare e sovrapporsi al lutto collettivo della guerra, cui sarà data più ampia espressione nella produzione successiva. Ma *Cronistoria* è rilevante anche sul piano delle scelte formali: *Sonetti dell'anniversario*, sua seconda sezione, realizza infatti per la prima volta il recupero sistematico da parte di Caproni di una forma chiusa tradizionale

---

umano: non è un caso, dunque, che la chiusura venga affidata ad un testo come *Ad Olga Franzoni*, dove il poeta ricorda («in memoria», si specifica appunto in esergo) la fidanzata morta di setticemia due anni prima, nel 1936.

<sup>278</sup> Alle ventitré nuove poesie che costituiscono il nucleo originale di *Finzioni* si accompagnano, in apertura e rimaneggiate, le precedenti due raccolte; si inaugura qui una pratica costante del fare poetico caproniano, la tendenza alla continua ricapitolazione e revisione del proprio percorso poetico. Anche in questa terza prova, in apparenza, è la realtà esterna, fenomenica, indagata attraverso i sensi, a costituire l'oggetto dell'esperienza estetica. Rispetto alle raccolte precedenti, tuttavia, molti lettori hanno rintracciato in *Finzioni* «un di più di furore nel dire l'esteriorità delle cose e degli spettacoli» (GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978, p. 86) «una grazia febbrile» (SILVIO RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 334) un'esuberanza che a tratti si fa urgenza incontenibile, fremito, «batticuore»: «Sempre col *batticuore*, / te rapita nell'*ansia* / continua delle *fugaci* / ore, tanto sbadata / guardo mentre alla pace / *finta* dell'aria affidi / la tua risata – e data / tutta che sei ai profumi / di scoglio, agli aromi / forti di monte o ai fumi / dei vini nei giovanili / giochi, di quanti *agguati* / non sai sian folti i *pochi* / giorni tuoi prelibati». (*Batticuore*, p. 54. Corsivo mio. Si avverte qui che le citazioni dei testi poetici, con la sola indicazione del titolo e della pagina, sono ricavate da GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a c. di L. ZULIANI, introduzione di P. V. MENGALDO, cronologia e bibliografia a c. di A. DEI, Milano, Mondadori, 1998). Si presagisce, incombente, un senso di precarietà, di fugacità (della vita, del tempo), in urticante contrasto con la pretesa serenità di molte delle occasioni descritte (si pensi, ad esempio, alla frizzante vivacità che emerge dai settenari di *Sono donne che sanno*). Il presente continua a sembrare sottratto al divenire storico, mentre in realtà gli anni di *Finzioni* muovono inesorabilmente verso la tragedia di un nuovo conflitto: «anni veramente neri, che a rotta di collo corrono verso la guerra e verso la catastrofe, e che a chiunque ebbe la disgrazia di possedere una qualche sensibilità avvelenarono il meglio della giovinezza per la quasi allucinata chiaroveggenza con cui nel sangue era presentita – giorno per giorno, ora per ora, e potrei dire, senza esagerare, ad ogni battito del cuore – l'ineluttabilità dell'agguato» (CAPRONI, *Introduzione a FIDIA GAMBETTI, Poesie ritrovate*, Milano, Mursia, 1971, pp. 6-7).

<sup>279</sup> *Cronistoria* si compone di due sezioni (*E lo spazio era un fuoco; Sonetti dell'anniversario*) all'interno delle quali è ordinato il nuovo materiale, a cui segue una «ristampa riordinata di *Finzioni*», sottoposta ad un processo di severa selezione (solo trentaquattro testi sui cinquantotto originariamente presenti vengono mantenuti). Come nota Malaguti, «il materiale nuovo viene prima e diventa quindi il filtro di lettura delle raccolte precedenti» (ANDREA MALAGUTI, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni (1932-1956)*, Genova, il melangolo, 2008, p. 81).

<sup>280</sup> *Poco più su d'adolescenza ahi mite*, p. 91.

<sup>281</sup> *Quale debole odore*, p. 68.

<sup>282</sup> ADELE DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1982, p. 39.

come il sonetto.<sup>283</sup> Destinataria è, ancora una volta, Olga, cui il poeta offre, nell'anniversario della morte, una corona di diciotto testi.

La scelta<sup>284</sup> di un istituto metrico tanto tradizionale e significativo, nella nostra storia letteraria – ma si tratta di un sonetto «monoblocco», nella definizione data dal poeta – andrà posta in relazione con il progressivo acuirsi di quella che Antonio Girardi descrive come «un'accentuata sfiducia nella razionalità comunicativa del *logos* poetico».<sup>285</sup> La presa di coscienza, dirompente e definitiva, della temporalità (senso della transitorietà e caducità dell'esperienza) condanna anche la parola poetica alla provvisorietà, all'instabilità. In questa prospettiva, *Cronistoria* rappresenta, come ha notato Andrea Malaguti, «una testimonianza della tensione della guerra attraverso le deformazioni di un ricordo [quello di Olga] che non può più essere nostalgico, ma solo registrare, nella deformazione e nel riuso della tradizione il disagio dell'esperienza immediata».<sup>286</sup>

Nel 1952 compare, presso l'editore De Luca di Roma, *Stanze della funicolare*, con la quale Caproni prosegue la sua ricerca espressiva e insieme la sua riflessione sul linguaggio. Nella nuova raccolta confluiscono i testi scritti a partire dal 1944, quasi tutti editi precedentemente su rivista, organizzati in quattro sezioni: *Le biciclette, I lamenti, Stanze della funicolare, In appendice*.

Prima il sonetto e poi la stanza, costitutiva del poemetto, sono le forme sperimentate dal poeta in una rapida successione di anni; nel primissimo dopoguerra, è proprio quest'ultima soluzione formale a rivelarsi il contenitore più adatto di quell'«impurità» che Caproni andava cercando, espressione poetica di una disarmonicità esistenziale e storica ormai non più neutralizzabile dal soggetto.

Gli anni della guerra e il disagio che questa esperienza provoca sull'io lirico sono il centro tematico attorno a cui ruotano tutti i componimenti di questa stagione:

---

<sup>283</sup> Sul significato del recupero, nel Novecento, della forma del sonetto, si rimanda a CLAUDIO MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto del Novecento*, in «Metrica», II, 1981, pp.189-205; vd. anche STEFANO PASTORE, *Il sonetto nel secondo Novecento: presenza e problematiche*, in «Studi Novecenteschi», XXIII, 51, giugno 1996, pp. 117-155; NATASCIA TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000; RAFFAELLA SCARPA, *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Roma, Carocci, 2012.

<sup>284</sup> «Qualche larva di sonetto» era rintracciabile, come afferma lo stesso Caproni, già in *Finzioni*, nella quale il poeta avviava una ricerca di misure più regolari rispetto alle precedenti esperienze. Rispondendo a Jolanda Insana, che avanzava l'ipotesi di una «ricerca di valori ritmici e metrici tradizionali» attiva fin dalle prime raccolte, Caproni precisava: «Non ho mai cercato schemi prefabbricati o *prêts-à-porter*. Semmai, talvolta ho cercato – quei “valori” – di forzarli verso soluzioni nuove, con spirito inventivo e non imitativo. Ma bisogna correre fino a *Finzioni* per trovare qualche larva di sonetto. Un sonetto piuttosto lontano da quello tradizionale. Un sonetto monoblocco, dissonante, stridente perfino: un tentativo di far musica nuova diatonicamente slargando o comprimendo i classici accordi di tonica, quarta e dominante, con ampio uso, *a fine verso*, della settima diminuita». (JOLANDA INSANA, *Molti dottori, nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni*, «La Fiera Letteraria», 19 gennaio 1975, ora in *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit., pp. 91-96: 91).

<sup>285</sup> ANTONIO GIRARDI, *Cinque storie stilistiche: Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987, p. 113.

<sup>286</sup> MALAGUTI, *La svolta di Enea*, cit., p. 121.

Le carrette del latte ahi mentre il sole  
 sta per pungere i cani! Cosa insacca  
 la morte sopra i selci nel fragore  
 di bottiglie in sobbalzo? Sulla faccia  
 punge già il foglio del primo giornale  
 col suo afrore di piombo – immensa un’acqua  
 passa deserta nel sangue a chi muove  
 a un muro, e già una scarica una latta  
 ha un sussulto fra i cocci. O amore, amore  
 che disastro è nell’alba! Dai portoni  
 dove geme una prima chiave, o amore  
 non fuggire con l’ultimo tepore  
 notturno – non scandire questi suoni  
 mentre ai miei denti il tuo tremito imponi!

(1944, p. 126)

È il sonetto posto in apertura<sup>287</sup> che contiene, nella sua funzione di “proemio”, già molti *topoi* sia tematici che stilistici presenti nella raccolta: si noti, ad esempio, il consueto motivo dell’alba; quello del tremore o del brivido (che tornerà con insistenza ne *Le biciclette*), collegato ad un freddo ormai non più solo stagionale, dell’inverno, ma anche interiore ed esistenziale (e da mettere in relazione, quindi, con lo “spegnimento” della vita e dell’energia vitale); il rumore (la vibrazione o il tintinno delle latte, in realtà dipendente dalla scarica delle fucilazioni)<sup>288</sup> cui è affidato il compito di annunciare la morte, realizzata o imminente; il motivo del portone; le interiezioni, espressione di una concitazione emotiva che Pasolini aveva letto come «un’antica figura di *pathos*»<sup>289</sup> e che accentua lo sgomento, l’angoscia di una tragedia imminente. Adele Dei nota in *1944* un procedimento che ritorna anche negli altri testi delle *Stanze*, cioè la tendenza ad isolare normali oggetti della quotidianità (in *1944* le bottiglie del latte, ma anche il «primo giornale col suo afrore di piombo», che riporta, presumibilmente, le notizie di guerra), caricandoli (o meglio, sovraccaricandoli) di «responsabilità significative»<sup>290</sup>, cioè gravandoli di un inquietante risvolto analogico che, come ricorda lo stesso poeta, ne trascende il significato reale: «gli oggetti e i personaggi e i pochi fatti nominati o presenti hanno un valore che li trascende, son pieni di significati che vorrei dire, per usare un vocabolo

<sup>287</sup> Con la risistemazione operata con la pubblicazione del *Passaggio d’Enea* (1956) il testo verrà posto dal poeta ad occupare la seconda sottosezione della sezione *Gli anni tedeschi*.

<sup>288</sup> Lo chiarisce il poeta stesso nel corso dell’intervista radiofonica realizzata all’interno della trasmissione *Antologia* (1988): «Qui pochi critici se ne sono accorti, ma vi è un preciso riferimento [...] a queste fucilazioni che udivamo la mattina alzandoci: si sentiva una scarica, l’unica eco era una latta che vibrava [...]. Poi il latte si portava su carrette, e quando le bottiglie erano vuote (perché allora si usavano le bottiglie di vetro) sobbalzavano». Citato da Zuliani nell’*Apparato critico*, in CAPRONI, *L’opera in versi*, cit., p. 1140.

<sup>289</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Passione e Ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, p. 420.

<sup>290</sup> DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 72.

appartenente alla tecnica della musica e della fisica, armonici».<sup>291</sup> L'attenzione del poeta si ferma, cioè, di volta in volta, su oggetti assunti per il loro potenziale valore di emblemi, per l'apporto che essi possono offrire al soggetto nel decifrare e chiarificare la realtà o, inversamente, per la possibilità che essi rivelano di rappresentare, condensandola in sé, quella stessa realtà, «il nostro poco decifrabile esistere»<sup>292</sup>. Questo si verifica, dicevamo, non solo in *1944*: esempi ancora migliori offrono i testi *Le biciclette* e *Stanze della funicolare*. Nel primo dei componimenti citati, una ballata composta di stanze di sedici versi ciascuna, le biciclette vengono a rappresentare le vicende e il destino di un'intera generazione che, defraudata prima dalla dittatura e poi dalla guerra, ha consumato in maniera drammatica le speranze e i sogni della giovinezza:

[...] E anch'io ebbi ardore  
allora, allora anch'io col mio pedale  
melodico, sui bianchi asfalti al bordo  
d'un'erba millennaria, quale mare  
sentii sulla mia pelle – quale gorgo  
delicato di brividi sul viso  
scolorato cercandoti!... Ma fu  
storia di giorni – nessuno ora più  
mi soccorre a quel tempo ormai diviso.

(*Le biciclette*, I, vv. 8-16, p. 127)

La giovinezza si è dissolta: «Alcina è distrutta – mentre monta / nel petto la paura, e il cuore avventa / le sue fughe impossibili» (V, vv. 10-12), non «v'è soccorso a quel tempo ormai diviso» (V, v. 16) che la guerra ha segnato con una frattura irreparabile. Le biciclette, simbolo di giovinezza e di spensierata levità, diventano cupi segni della catastrofe: torna qui anche il giornale, ancora «umido di guazza» da cui «esce il grido / ch'è scoppiata la guerra – che scompare / dal mondo la pietà, ultimo asilo / agli affanni dei deboli» (VI, vv.10-12). E ora nemmeno piangere questo dolore consola più: «e se il viso / trascorre un altro fremito, non più / può sgorgare una lacrima: ciò fu, / né v'è soccorso al tempo ormai diviso» (VI, vv.13-16). Se le strofe centrali appena ripercorse raccontano la tragedia della guerra, nelle due stanze conclusive sembra infine affiorare la possibilità di un nuovo principio, seppure affidato ad «altro pedale»:

non v'è soccorso nel mondo infinito  
di nomi e nomi che al corno di guerra  
non conservano un senso, ma riudito  
è umanamente ancora sulla terra  
commossa in altri petti quest'eguale

<sup>291</sup> CAPRONI, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 130. Riportato anche in DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 72.

<sup>292</sup> *Molti dottori nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni*, cit., p. 94.

tenue ronzo di raggi e gomme – il lieve,  
 lieve trasporto di piume che sale  
 dal profondo dell'alba. E se il mio piede  
 melodico ormai tace, altro pedale  
 fugge sopra gli asfalti bianchi al bordo  
 d'altr'erba millenaria – un altro mare  
 trema di antichi brividi sull'orlo  
 teso d'altre narici, in altro viso  
 scolorato cercando chi non fu  
 storia ancora conclusa, anzi un di più  
 nel tempo ancora intatto e indiviso.

(*Le biciclette*, VIII, vv.1-16)

Nel 1956 esce dunque per Vallecchi «Il Passaggio d'Enea. Prime e nuove poesie raccolte», attraverso cui Caproni perviene alla disposizione definitiva di tutta la sua produzione poetica edita fino a quel momento. Aprono la raccolta, nell'edizione definitiva, i sonetti *Alba* e *Strascico*, a delineare fin da subito una ben precisa atmosfera (l'alba,<sup>293</sup> con il suo freddo e cupo livore, rimarrà un motivo tipico dell'intera raccolta), seguiti da una serie di undici sonetti, i *Lamenti*, che costituiscono, con il poemetto *Le biciclette* e la lirica conclusiva *Notte*, la sezione degli *Anni tedeschi*. Segue la sezione intitolata sinteticamente *Stanze*, in cui trovano posto i poemetti *Stanze della funicolare*, *All Alone* e *Il passaggio d'Enea*; chiude la raccolta una parte più eterogenea, *In appendice*, composta da *L'ascensore* e da testi di carattere più lieve, quasi occasionale, in un generale alleggerimento di tono. A proposito dei *Lamenti*, scrive Caproni nell'introduzione che accompagna la pubblicazione di cinque suoi testi su «Poesia» già nel luglio 1947:

Poiché questi, pur nella loro disubbidienza ai rigidi canoni metrici, sono Sonetti, voglio avvertire di non aver abolito a caso la tradizionale spaziatura fra quartine e terzine. Essa fu nell'ordine di quelle ragioni d'equilibrio architettonico e musicale (e anche logico), per cui ciascuna quartina o terzina (come del resto ciascun verso), stando quali membri distinti nel corpo della composizione, risultavano parti concluse in un loro singolare giro. Proprio quel giro che invece in questi sonetti è unico, essendo qui ogni verso strettamente legato al successivo (fino al quattordicesimo) da formare un solo "tempo": un compatto blocco privo di membri. [...] Per quel tanto d'oppresso che questi componimenti conservano, vorrei infine aggiungere che essi, meno

<sup>293</sup> È stato più volte rilevato dalla critica che il tema dell'alba in Caproni, soprattutto nella produzione del dopoguerra, è strettamente connesso con la morte. L'alba è l'ora in cui muore Olga nel racconto *Il gelo della mattina*, ma è anche l'ora in cui venivano eseguite le condanne a morte (come nel racconto *Il labirinto*) e l'ora dei rastrellamenti. A questo proposito, Andrea Malaguti nota che «è chiara l'inversione totale rispetto alla "prima luce" degli esordi, così come ne è chiara la duplice causa: la morte di Olga e la guerra, due forme speculari e sovrapposte di abbandono definitivo della spensieratezza adolescenziale e del contatto con la morte come limite dell'esistenza e coscienza della temporalità». (MALAGUTI, *La svolta di Enea*, cit., p. 163).

il III, furono scritti nel 1944, cioè in un periodo che per me fu della più chiusa “clandestinità”.<sup>294</sup>

Proprio un senso di oppressione e di soffocamento è la cifra dominante e comune dei *Lamenti*, a definire gli anni della guerra non attraverso riferimenti diretti e precisi, ma piuttosto attraverso la delineazione di un’atmosfera livida di paura e prevaricazione. Tornano ossessivamente i guaiti dei cani («nei velati / soprassalti dei cani», *Ahi i nomi per l’eterno abbandonati*; «un lontanissimo tormento / di cani», *Pastore di parole, la tua voce*; «uno schianto acre di cani / sgomentati» e «d’un cane / dentro la notte, il gemitio un accento / pone di gelo nel petto», *Strascico*, che pur non rientrando formalmente nei *Lamenti* ne anticipa, con *Alba*, il clima); i portoni che sbattono nella notte («il vento / preme profondo un portone», *Strascico*; «nel cupo colpo d’un portone / sbattuto», *Pastore di parole, la tua voce*; «quei bui profondi colpi / ostinati alle porte», *Tu che hai udito la tromba del silenzio*); il vento e il freddo della stagione invernale («che inverno / lungo e che brivido attenderti!», *Alba*; «in cima / ai rami assiderati tanta brina», *Nella profondità notturna il corno*; «mani / inasprite dal gelo», «il fiato d’improvviso congela», *Ah padre i lastricati scossi*); il buio e la notte («ora cede ogni corsa nel buio», *La voce chi l’ha soffocata o amore*; «come l’ombra che la terra / copre – come le tenebre che i monti / spenge», *Tu che hai udito la tromba del silenzio*) cui si contrappone l’impossibilità di una luce, di una speranza.

Prevale un senso di dolorosa solitudine negli anni cupi della guerra, in relazione anche alla coscienza del progressivo realizzarsi di un “passaggio di consegne” biologico e naturale (la successione generazionale, con i figli che diventano a loro volta padri e passano ad occuparsi dei genitori ormai fragili, nella loro anzianità), che però gli anni della guerra caricano di una nuova, dolorosa responsabilità che il soggetto non sa sostenere:

Io come sono solo sulla terra  
coi miei errori, i miei figli, l’infinito  
caos dei nomi ormai vacui e la guerra  
penetrata nell’ossa! ... Tu che hai udito  
un tempo il mio tranquillo passo nella  
sera degli Archi a Livorno, a che invito

---

<sup>294</sup> CAPRONI, *Introduzione a cinque Lamenti*, in «Poesia», VII, luglio 1947. Ora in CAPRONI, *L’opera in versi*, cit., p. 1133. Si veda cosa scrive Stefano Pastore a proposito del sonetto caproniano: «Non solo la partizione canonica non è rispettata (fra la fronte e la sirma in primo luogo e quindi all’interno delle quartine): non sarebbe, di per sé, in pieno Novecento, un fatto particolarmente significativo. Ma l’architettura del sonetto di Caproni prevede *sistematicamente* la collocazione di un periodo sintattico proprio a cavallo fra la fronte e la sirma. Se aggiungiamo che l’uso dell’*enjambement* è massiccio e determinante nel prolungare di verso in verso la griglia sintattica, dilatando così il grado di discorsività all’interno della forma metrica, la fisionomia del sonetto caproniano risulta di fatto piuttosto originale» (STEFANO PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica: aspetti metrici della poesia del Secondo Novecento*, Pisa, Istituti Poligrafici Editoriali Internazionali, 1999, p. 21).

cedi – perché tu o padre mio la terra  
abbandoni appoggiando allo sfinito  
mio cuore l'occhio bianco? ...Ah padre, padre  
quale sabbia coperse quelle strade  
in cui insieme fidammo! Ove la mano  
tua s'allentò, per l'eterno ora cade  
come un sasso tuo figlio – ora è un umano  
piombo che il petto non sostiene più.

(*Io come sono solo sulla terra*, p. 117)<sup>295</sup>

Attraverso l'itinerario realizzato nei sonetti che compongono *I Lamenti* si verifica dunque il riconoscimento della crisi individuale del soggetto. È una crisi che si manifesta a livello comunicativo, che riguarda cioè il rapporto del soggetto con il mondo (e la Storia) e la possibilità di dare forma ed esprimere, attraverso la parola e in particolare il linguaggio poetico, questa relazione:

Ahi i nomi per l'eterno abbandonati  
sui sassi. Quale voce, quale cuore  
è negli empiti lunghi – nei velati  
soprassalti dei cani? Dalle gole  
deserte, sugli spalti dilavati  
dagli anni, un soffio tronca le parole  
morte – sono nel sangue gli ululati  
miti che cercano invano un amore  
fra le pietre dei monti. E questo è il lutto  
dei figli? E chi si salverà dal vento  
muto sui morti – da tanto distrutto  
pianto, mentre nel petto lo sgomento  
della vita più insorge? ...Unico frutto,  
oh i nomi senza palpito – oh il lamento.

(*Ahi i nomi per l'eterno abbandonati*, p. 115)

Molti anni dopo, commentando proprio questo sonetto d'apertura dei *Lamenti*, Caproni, nel corso di un'intervista radiofonica, dirà:

Qui comincia ad affiorare questa mia sfiducia nella parola, questo mio, chiamiamolo, nominalismo, no? [...] Ma io la sentivo già a quei tempi, quest'insufficienza della parola: il mio ideale era quello di scrivere sul pentagramma, insomma, andare oltre la parola; per me, appunto... scrissi proprio quello che poi ha scritto Blanchot: la parola dissolve l'oggetto, crea un'altra realtà che non è quella vera, se esiste, che manca.<sup>296</sup>

---

<sup>295</sup> Ma si consideri anche *Tu che hai udito la tromba del silenzio*: «[...] Tu non sai, / cuore, quali echi percorsero i monti / dove in guerra fui solo» (p. 123).

<sup>296</sup> CAPRONI, *Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, cit., p. 164.

Di fronte al tempo «bloccato», «diviso» della Storia, si instaura un rapporto difettivo e dissonante tra il tragico della propria vicenda personale (ma anche collettiva, se si allarga il discorso ad una prospettiva generazionale) e la capacità (fallimentare) del segno poetico di rappresentare la realtà esterna e quegli «anni di bianca e forsennata disperazione». Alla parola si nega ora qualsiasi fiducia costruttiva: essa rivela una «sopravvenuta inadeguatezza», si conferma «elusiva e surrogatoria»,<sup>297</sup> incapace di riflettere il dolore della realtà. Alla poesia non rimane dunque altra funzione che quella di esporre e dare forma alle scissioni irriducibili e costitutive del reale, al senso di perdita e di disappartenenza che caratterizza la società negli anni del conflitto, proprio a partire dal riconoscimento del divario ormai incolmabile fra parole e cose. Come nota Malaguti, alla «non-parola», al linguaggio che ha perso il potere di parlare e che si è ridotto, appunto, a lamento, il poeta risponde con l'utilizzo di una forma codificata come il sonetto, sottoposto però ad un consistente intervento di manipolazione: «la forma stessa diventa un riflesso della condizione inevitabile di scacco del soggetto».<sup>298</sup> I canoni tradizionali di strutturazione vengono infatti trasgrediti a vari livelli, a partire dalla soppressione della divisione fra quartine e terzine, cui si è già avuto modo di accennare. Si realizza nei *Lamenti* una duplice e opposta spinta: se da un lato, infatti, la compattezza della struttura «monoblocco» sembrerebbe poter garantire lo sviluppo di un discorso unitario e coeso, dall'altra, in realtà, proprio tale discorso risulta compromesso e minato dal moltiplicarsi degli *incipit* interiettivi ed esclamativi, dagli spazi che nel corpo testuale aprono alla voce del poeta, dalle interrogazioni, dal movimento creato dai numerosi *enjambements* ed iperbati che incidono profondamente sulla costruzione sintattica.

Caproni è consapevole dell'inadeguatezza delle forme della tradizione a rappresentare la contingenza del reale, tuttavia sceglie ugualmente di farvi ricorso, utilizzando quelle rovine per tentare una ricostruzione, cioè una residua possibilità di comunicazione poetica:

[...] del resto io sono lontano dal biasimare i demolitori. Il nostro è un universo di rovine, chi non lo sa? Raccogliamo almeno, di queste macerie, i delicati colori, poniamoli sulla tela. Giustissimo. Siamo lirici fino al midollo spinale. Ma se qualcuno invece preferisce raccogliere le pietre e, una buona volta, tenta una costruzione, perché non dovrei chiamar lui poeta anziché gli altri?<sup>299</sup>

Nel dramma del presente storico, è nel ritorno ad una forma codificata che Caproni tenta di porre un

---

<sup>297</sup> DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 75.

<sup>298</sup> MALAGUTI, *La svolta di Enea*, p. 179.

<sup>299</sup> CAPRONI, *Domenico Purificato pittore provinciale?*, in «Alfabeto», VII, 1-2, 15-30 gennaio 1951. Riportato in DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 70.

argine «all'intima dissoluzione»:

anni per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'*importance* formale della scrittura (uso la parola *importance* nell'accezione meno traducibile), e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica [...] forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, e certo del tutto controcorrente rispetto alle altrui proposte e risultanze, un qualsiasi tetto all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo di istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione di uomini che, nata nella guerra e quasi interamente coperta – *per* la guerra – dai muraglioni ciechi della dittatura, nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale, già in anticipo presentito e patito senza la possibilità o la capacità, se non in *extremis*, d'una ribellione attiva, doveva veder conclusa la propria (ironia d'un Inno che voleva essere di vita) “giovinezza”.<sup>300</sup>

Accanto ai sonetti “monoblocco” di *Lamenti*, che Caproni definisce anche «dissonanti», «stridenti», un significato forse anche maggiore rivela l'assunzione della stanza nei poemetti. Se infatti la ripresa del sonetto poteva essere ricondotta ad una tendenza (minoritaria, certo, in un secolo come il Novecento che sembrava scontare una sorta di disagio di fronte alla forma di più indubbio prestigio della letteratura italiana) di riuso attualizzato di uno schema metrico che continuava a rivelare una sua vitalità, il recupero della stanza appare scelta molto più isolata e singolare nel panorama poetico novecentesco. Il senso della sua adozione – come nota Adele Dei – va allora individuato, oltre che nella possibilità di rispondere a quel bisogno di “racconto” cui si è già accennato, anche in «un criterio di tensione, di dissonanza tra sostenutezza metrica e commistione espressionistica del linguaggio».<sup>301</sup> al significato (“umanistico”, colto, quasi solenne) della struttura si oppone, in maniera appunto dissonante, un linguaggio e una situazione del presente, del quotidiano:

La notte quali elastiche automobili  
vagano nel profondo, e con i fari  
accesi, deragliando sulle mobili  
curve sterzate a secco, di lunari  
vampe fanno spettrali le ramaglie  
e tramano di scheletri di luce  
i soffitti imbiancati? Fra le maglie  
fitte d'un dormiveglia che conduce  
il sangue a sabbie di verdi e fosforiche  
prosciugazioni, ah! se colpisce l'occhio  
della mente quel transito, e a teoriche  
lo spinge dissennate cui il malocchio

<sup>300</sup> CAPRONI, *Nota a Il Passaggio d'Enea*, in *Il terzo libro e altre cose*, Torino, Einaudi, 1968, ora anche in CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 179.

<sup>301</sup> DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 70.

fa da deus ex machina!... Leggere  
di metallo e di gas, le vive piume  
celeri t'aggrediscono – l'acume  
t'aprono in petto, e il fruscio, delle vele.

(*Il passaggio d'Enea, 2. Versi, p. 154*)

dove sarà sufficiente mettere in risalto la varietà del registro lessicale (si passa dal latino *deus ex machina* ad un termine tecnico come «fosforico», collocato peraltro nella posizione privilegiata della rima) quale prova dell'eversione attuata qui dal poeta. In questo riuso-sovertimento della forma andrà dunque letta la maturazione di una coscienza poetica che progressivamente cerca di meditare (e di cantare in poesia) la tragedia storica di un'intera generazione «nata nella guerra».

Alla forma (all'«*importance* formale della scrittura») viene dunque affidato il compito di “puntellare”, per evitare che crolli, una realtà completamente stravolta e incerta. Negli anni della guerra, a Caproni si presentano due sole possibilità: il silenzio, l'afasia e la conseguente rinuncia alla poesia, oppure la possibilità di affidare alla tradizione, per quanto sentita come vuota e insufficiente, la confessione stentata e difficoltosa di ansie e orrori altrimenti inenarrabili. È in realtà un compito fallimentare, perché inevitabile è lo scacco del discorso poetico, troppo profonda la divaricazione creata dall'urgenza della guerra tra la realtà e le parole. Tuttavia, come nota ancora Surdich, rimane «il coraggio della vitale e interamente scontata contraddizione caproniana: la contraddizione dichiarata ed esasperata di certificare il negativo e lo scacco della poesia attraverso la poesia stessa».<sup>302</sup>

### 3.1.2 *Incontrare Enea in Piazza Bandiera*

Se al recupero delle forme tradizionali, sonetto e stanza – «recupero straniante, in funzione di difesa e riparo», come specifica Moliterni<sup>303</sup> – viene affidata la sofferta possibilità del fare poesia, è nel ricorso al mito, realizzato nei poemetti, che Caproni rinviene (dentro l'estrema solitudine di un dopoguerra ingombro di macerie fisiche, ma soprattutto di quelle «rovine invisibili»<sup>304</sup> ben più difficili da sgombrare)<sup>305</sup> un nuovo strumento attraverso cui esprimere e dare voce alle fragilità e alle

---

<sup>302</sup> SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, p. 57.

<sup>303</sup> MOLITERNI, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e Vittorio Sereni*, cit., p. 102.

<sup>304</sup> È questo il titolo di un racconto di Caproni apparso su «L'Unità» il 12 maggio 1946, dove significativamente l'accento è posto, con insistente sottolineatura, sul senso di solitudine avvertito in quel primissimo dopoguerra.

<sup>305</sup> Oltre ai lutti provocati direttamente dalla guerra, alle sofferenze e alle privazioni di anni veramente tragici, non è forse da sottovalutare il peso di un altro “dolore”, autentica “rovina invisibile” ma non per questo meno ingombrante, anche nel processo di rielaborazione psicologica dei fatti della guerra: «Qui dovrei dire delle cose dolorose, non so se sia il caso, ma la peggiore delusione che ha provato un uomo della mia età... non ho il coraggio di dirlo, ma speravamo in una democrazia molto diversa dall'attuale, una democrazia che fosse veramente una democrazia e non una partitocrazia, come

tensioni del suo presente.

Punto iniziale di questo avvicinamento al mito di Enea compiuto dal poeta è l'*incontro*<sup>306</sup> con un piccolo complesso scultoreo tutt'ora visibile in Piazza Bandiera a Genova (fig. 3), un fontanile in marmo realizzato nel 1726 da Francesco Baratta<sup>307</sup> e collocato, dopo alterne vicende,<sup>308</sup> in una delle «piazze più bombardate d'Italia». Il «monumentino» ritrae l'eroe secondo la tradizionale rappresentazione iconografica, attestata già a partire dal VI secolo a.C.: Enea in fuga dalla città in fiamme, nella notte in cui Troia cade, con il padre Anchise sulle spalle e il figlio Ascanio per mano. Da questo semplice spunto "biografico" scaturisce una costellazione di testi di carattere diverso, per lo più prose giornalistiche, dislocate su un arco cronologico che occupa oltre un trentennio di attività letteraria e che attraversa la produzione poetica degli anni Cinquanta per tornare, infine, come motivo ormai cristallizzato nei suoi elementi strutturali ricorrenti, alla pubblicistica d'occasione. È il segno di un'intuizione che sarà sviluppata compiutamente, ad un grado massimo di condensazione del significato, nella poesia, e che trasfigura un dato del proprio vissuto elevandolo (ma il processo avviene, per Caproni, per via di "scavo" minerario) a simbolo condiviso, rappresentativo di un'intera generazione, poiché «partendo dai laterizi delle proprie esistenze, e costruendo con tali laterizi le

---

effettivamente è oggi. [...] io ho visto ragazzi di 18-20 anni che veramente hanno fatto miracoli di eroismo sotto la tortura, tormentati, senza un soldo in tasca, senza mangiare, e oggi, poverini, cosa fanno? Riceveranno magari una pensione di 200.000 lire al mese, è tutto quello che hanno avuto in premio, insomma». (CAPRONI, *Era così bello parlare*, cit., p. 167). L'intervista fu registrata il 24 gennaio 1988.

<sup>306</sup> Il verbo *incontrare* diventa una vera e propria parola chiave nelle numerose rievocazioni dell'episodio, attraverso cui trovano subito precisazione le coordinate emozionali entro cui collocare la rilettura del mito messa a punto dal poeta.

<sup>307</sup> FRANCO CONTORBIA ha ricostruito puntualmente la storia del fontanile nel suo *Caproni in Piazza Bandiera* in *Per Giorgio Caproni*, a cura di GIORGIO DEVOTO e STEFANO VERDINO, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, pp. 215-230. Contorbia rintraccia e identifica anche le probabili fonti utilizzate per la stesura degli articoli sul *barchile*, in particolare *I quartieri di Genova antica: ricordi e descrizioni* (Genova, Tip. Fabris, 1935), attribuito da Caproni ad un inesistente Guido Rusconi (in realtà Giulio Miscosi), cui si aggiungono una più antica *Guida illustrativa del cittadino e forestiero per la città di Genova e sue adiacenze* di Federico Alizieri (Genova, Sambolino, 1875) e la *Guida storico-artistica di Genova* realizzata da Domenico Castagna e Mario Umberto Masini (Genova, M. U. Masini, 1929).

Sulla paternità dell'opera era stata fatta, nel tempo, molta confusione; lo stesso Caproni, in un articolo apparso su «La Fiera Letteraria» il 3 luglio 1949, si dimostra incerto sull'attribuzione, ricondotta «chi dice [a] Parodi, chi, con maggior probabilità, [a] Baratta», senza alcuna ulteriore specificazione dell'identità dello scultore (GIORGIO CAPRONI, *Noi, Enea*, «La Fiera Letteraria», 3 luglio 1949, p. 2).

<sup>308</sup> «Enea giunse in Piazza Fossatello, a Genova, nel giugno 1844. Aveva prima sostato a lungo in Piazza Soziglia e di là in Piazza Lavagna, e a riceverlo in Piazza Fossatello furono, se dobbiamo credere al nostro informatore, le bisagnine, cioè proprio le erbivendole le quali "gli fecero buona accoglienza data la comodità ch'esse ottenevano per lavare gli ortaggi. In Piazza Fossatello Enea, pazientissimo, in mezzo alle bisagnine sostò per riposarsi (e certo anche per rinfrescarsi in quella sua strana mansione d'acquiolo) un periodo di tempo abbastanza proporzionato alla lunghezza e alla durata del suo straordinario pellegrinaggio o esodo da Troia. Fin quando, ancora una volta, nel 1870, ripreso il cammino, proseguì raggiungendo Piazza Bandiera dove tutt'oggi è in sosta» (GIORGIO CAPRONI, *Il fuggiasco di Troia si fermò in Fossatello parlando con le rubiconde bisagnine*, «Il Lavoro Nuovo», 26 febbraio 1949, p. 3).

proprie metafore, il poeta riesce a chiudersi e a inabissarsi talmente in sé da scoprirvi quei nodi di luce che son di tutta la tribù». <sup>309</sup>

Se è nella poesia che Enea si trasformerà compiutamente in allegoria dell'uomo contemporaneo, la caratterizzazione dell'eroe appare tuttavia subito nitida:

Enea è un uomo il cui destino m'ha sempre profondissimamente commosso. Figlio e nel contempo padre, Enea soffrse tutte le croci e le delizie che una tale condizione comporta. E dico, si capisce, Enea non come progenitore della stirpe Julia, di cui non m'importa un granché, sibbene come un uomo posto nel centro d'un'azione (la guerra) proprio nel momento della sua maggior solitudine: quando non potendo più appoggiarsi a nessuno (nemmeno al padre, vale a dire nemmeno alla tradizione ch'ormai cadente grava fragilissima sulle sue spalle) egli deve operare, del tutto solo, non soltanto per sostenere se stesso ma anche per sostenere chi l'ha sostenuto fino a ieri (il padre, la tradizione) e chi al suo fianco lo segue: cioè anche per Anchise e per Ascanio, e col frutto (tutti lo sanno) che a questo ne seguì. <sup>310</sup>

Caproni torna insistentemente ad occuparsi del complesso scultoreo dedicato all'eroe troiano: il 20 ottobre 1948 ne parla su «Voce Adriatica» (*Monumento ad Enea*); il 26 febbraio 1949 su «Il Lavoro Nuovo» (*Il fuggiasco di Troia si fermò in Fossatello parlando con le rubiconde bisagnine*); il 3 luglio 1949 su «La Fiera letteraria» (con un articolo significativamente intitolato *Noi, Enea*); il 31 ottobre 1959 su «Il Corriere Mercantile» (*Enea a Genova. In Piazza Bandiera*); il 17 dicembre 1961 su «La Giustizia» (*Un monumento amichevole. Incontro con Enea*); nel 1975 ne scrive ancora su «La Fiera Letteraria» e nell'ottobre 1979, interpellato dalla rivista «Weekend», in un articolo intitolato semplicemente *Genova*, quasi che, nella figura dell'eroe troiano, si potesse riassumere e condensare tutta l'«umanità» della città, tutto il suo significato. Ma Enea compare anche in alcune recensioni <sup>311</sup> e soprattutto in numerose interviste, <sup>312</sup> prima di approdare come presenza produttiva nella poesia.

---

<sup>309</sup> CAPRONI, *In Via Pio Foà con candore e con sgomento*, intervista a cura di RENATO MINORE, «Il Messaggero», 17 febbraio 1983. Ora anche in RENATO MINORE, *La promessa della notte. Conversazioni con i poeti italiani*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 37-48.

<sup>310</sup> CAPRONI, *Enea a Genova*, «L'Italia Socialista», 7 ottobre 1948. Ora ristampato in appendice a CONTORBIA, *Caproni in Piazza Bandiera*, cit., pp. 229-230: 229. Si tratta della prima attestazione giornalistica dell'episodio.

<sup>311</sup> La più significativa è la recensione alla raccolta *Poesie* dell'amico Carlo Betocchi, uscita per la fiorentina Vallecchi nel 1955. Betocchi vi viene descritto come un novello Enea, «l'uomo di casa nostra in figura d'operaio più che di intellettuale, che [...] va o è andato vagando in cerca d'una nuova speranza da fondare, percorrendo intera quell'umile Italia che scintillante di sabbie marine o fluviali, di bianchi greti estivi dov'egli ha aiutato gli uomini a gettar ponti, alzare argini, affiancare strade dure e squillanti, finisce sempre col ritrovarsi nel volto unico d'una folla, umile nei secoli, che grigia sale in lunga catena sulle piramidi» (GIORGIO CAPRONI, *Realtà vince il simbolo nella poesia di Betocchi*, «La Fiera Letteraria», 23 dicembre 1956, ora in ID., *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, pp.100-101: 100).

<sup>312</sup> Il motivo viene riproposto senza significative variazioni formali e di contenuto (e Caproni si sente quasi in dovere di scusarsi per le frequenti ripetizioni) in numerose interviste. Volendo ritracciare l'itinerario che attraverso questi testi si delinea, andranno allora ricordati (oltre al già citato colloquio con Ferdinando Camon, ora raccolto ne *Il mestiere di poeta*, cit., pp. 125-136 («Dei miei genitori, quello ad esser più presente come tale, è mio padre, l'Anchise di quell'Enea in cerca,

Le idee fondamentali risultano tuttavia fissate già nel primo articolo del 1948:

Enea a Genova! Enea che, da Troia totalmente incendiata e diroccata dalla guerra, sia pure in monumento finisce la sua fuga proprio in una delle città più bombardate d'Italia, Enea monumentato lì non giustifica l'eccezionale meraviglia e l'acuta curiosità che subito la scoperta generò nel mio petto? [...] cosa c'entra, a Genova, un monumento a Enea?<sup>313</sup>

A posteriori il poeta tornerà sull'importanza di quest'incontro nella genesi della futura raccolta:

non avrei mai scritto *Il Passaggio d'Enea* [...] se non avessi incontrato, in piazza Bandiera, Enea in persona. Credo che Genova sia l'unica città del mondo ad avere eretto un monumento ad Enea. A Enea secondo la figurazione più scolastica, col vecchio Anchise in spalla e il figlioletto per la mano.

Nulla d'eccezionale dal punto di vista artistico. [...] Ma eccezionale è il fatto che giustappunto Enea, scampato dall'incendio di Troia, sia andato a finire proprio sulla piazza più bombardata d'Italia. In quel povero Enea vidi chiaro il simbolo dell'uomo della mia generazione, solo in piena guerra a cercare di sostenere sulle spalle un passato (una tradizione) crollante da tutte le parte, e a cercare di portare a salvamento un futuro così incerto da non reggersi ritto, più bisognoso di guida che capace di far da guida.<sup>314</sup>

---

dopo la guerra e l'incendio, d'una mai trovata nuova terra dove fondare la mai fondata nuova città: di quell'Enea che simboleggia un po' il destino della mia generazione», p. 130); con Francesco Palmieri, *Due domande a Giorgio Caproni*, in «Avanti!» (18 novembre 1965); con Maria Luisa Valenti, *Giorgio Caproni dai caruggi al Righi*, in «Il Secolo XIX» (14 novembre 1972); con Jolanda Insana, *A colloquio con Giorgio Caproni. Molti dottori, nessun poeta nuovo*, in «La Fiera Letteraria» (19 gennaio 1975), pp. 9-11 («Il mio Enea è quello del monumentino di Piazza Bandiera, a Genova: la piazza più bombardata. Ho visto in lui l'immagine dell'uomo d'oggi (o meglio, degli anni '50) solo a dover sostenere un passato decrepito e un avvenire ancora incerto sulle proprie gambe», p. 11); con Ada Muntoni Comparini, *Il fine ultimo del poeta è solo quello di far poesia*, in «Dulcamara» (3, maggio-giugno 1977); con Guido Garufi, *Intervista*, in «Punto d'incontro» (inedita, ma datata 7 ottobre 1980, dove per altro Caproni puntualizza: «Il mio Enea ha poco a che fare con quello di Virgilio. [...] Enea che fuggito dall'incendio di Troia era venuto a capitare proprio nella piazza più bombardata della città. Enea non eroe, ma uomo»); con Geno Pampaloni, *Intervista*, inedita; con Renato Minore, *In Via Pio Foà con candore e con sgomento*, in «Il Messaggero» (17 febbraio 1983); con Alberto Toni, *Poeta ad occhi aperti*, in «Paese Sera» (6 gennaio 1984); con Isabella Donfrancesco, *Tensioni e stupori di un cacciatore*, in «L'informatore librario» (2-3, febbraio-marzo 1984); con Michele Dzieduszycki, *Un grande poeta racconta la sua vita: Ascoltate il vate della foresta*, in «L'Europeo» (18 febbraio 1984); con Dante Maffia, *Intervista a Giorgio Caproni*, risalente al 1972-1973 ma pubblicata postuma in «Poesia» XI (113, gennaio 1998). Andranno poi aggiunte due interviste televisive che contengono riferimenti all'Enea caproniano: *Settimo Giorno*, a cura di Francesca Sanvitale e Enzo Siciliano, regia di Luigi Perelli, registrato a Roma il 12 settembre 1975 e trasmesso il 19 ottobre su Rai Due; *Ritratto d'autore. I poeti: Giorgio Caproni*, a cura di Franco Simongini, con Giorgio Albertazzi, andato in onda il 17 ottobre 1975. Tutte le interviste citate sono ora raccolte e dunque facilmente accessibili in CAPRONI *Il mondo ha bisogno dei poeti: Interviste e autocommenti*, cit.

<sup>313</sup> CAPRONI, *Enea a Genova*, cit.

<sup>314</sup> CAPRONI, *Genova*, in «Weekend», VII, 42, ottobre 1979, p. 21. Ma si potrebbe citare anche l'intervista rilasciata a Jolanda Insana e apparsa su «La Fiera Letteraria» il 19 gennaio 1975: «Il mio Enea è quello del monumentino di Piazza Bandiera, a Genova: la piazza più bombardata. Ho visto in lui l'immagine dell'uomo d'oggi (o meglio, degli anni '50) solo a dover sostenere un passato decrepito e un avvenire ancora incerto sulle proprie gambe». (*A colloquio con Giorgio Caproni. Molti dottori, nessun poeta nuovo*, cit., p. 11).

Si tratta, si badi bene, di un eroe fragile, profondamente umano: Caproni recupera una figura «meno eroe che uomo», che proprio nell'esibizione della propria fragilità acquista il credito necessario per farsi autentica allegoria dell'uomo del presente. La rilettura di Caproni muove in direzione di una smitizzazione del personaggio: Enea non è qui il coraggioso *dux* incontrato nelle antologie scolastiche,<sup>315</sup> ma un profugo che sosta tra gli ortaggi, «ben accolto dalle bisagnine», le erbivendole del mercato. È un Enea popolare, uomo comune: tuttavia, nota Piera Schiavo, «lo scarto fra l'altezza dell'eroe e la dimessa mansione d'acquiolo che si trova ad esercitare non getta alcuna crepuscolare scintilla sulla riduzione del mito»,<sup>316</sup> anzi, ne riscatta l'autenticità corrosa dall'uso falso ed ideologico che ne aveva fatto la propaganda fascista: non diversamente da altre figure che abiteranno, nelle raccolte successive, la poesia di Caproni, anche Enea appartiene a quei personaggi che, nonostante il crollo di ogni certezza, «nel caos», «riescono a conservare una loro unità e dignità di uomini, sia pure unicamente e paradossalmente basata sul puro e semplice dovere di vivere».<sup>317</sup>

Il significato di quest'Enea che sorprende e fa commuovere il poeta risiede tutto nella dialettica di relazioni che si istaurano fra passato-memoria, presente e futuro, tra l'essere insieme figlio e padre, in un cortocircuito emotivo cui Caproni aveva già dato e darà voce ancora, quasi vent'anni dopo, anche in poesia.<sup>318</sup> Non dunque l'eroe fondatore dell'Impero o il valoroso condottiero, ma semplicemente un uomo che con fatica tenta di salvare il patrimonio che ha avuto in eredità e nel contempo cerca di ricostruire (rifondare, verrebbe da dire, una nuova Troia: ma tale rifondazione non è più possibile) tra mille incertezze, il suo futuro: tra le macerie non ancora sgomberate di piazza Bandiera, Caproni incontra una figura di drammatica attualità e verità, simbolo della tragica condizione in cui si era venuta a trovare un'intera civiltà. L'Europa, che non aveva saputo evitare gli orrori dei bombardamenti e la barbarie dei campi di concentramento e che aveva ora di fronte l'incognita di un dopoguerra senza certezze, con un futuro «gracile», da ricostruire, riscopre in Enea una figura in cui riconoscersi, in cui trovare il conforto di una possibile identificazione, di fronte al venir meno di ogni valore, di ogni punto di riferimento. Come osserva Adele Dei, «la scelta di questo personaggio, tra i meno frequentati dall'immaginazione letteraria contemporanea, dipende dalla sua

<sup>315</sup> «Il fato di Enea!, sentii soffiare al mio orecchio. Ma era una reminiscenza scolastica e subito la scacciai come cosa indegna e del tutto retorica di fronte a quella minuta statua carinata così dimessa, così umana, così vera» (CAPRONI, *Noi, Enea*, «La Fiera Letteraria», 3 luglio 1949).

<sup>316</sup> PIERA SCHIAVO, Il passaggio d'Enea di *Giorgio Caproni. La seduzione del titolo*, in SANDRINI, G. (a c. di), *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, Verona, Fiorini, 2008, pp. 369-388: 378.

<sup>317</sup> FRANCESCO PALMIERI, *Due domande a Giorgio Caproni*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 62.

<sup>318</sup> «Portami con te lontano / ...lontano... / nel tuo futuro. / Diventa mio padre, portami / per la mano / dov'è diretto sicuro / il tuo passo d'Irlanda / - l'arpa del tuo profilo / biondo, alto / già più di me che inclino / già verso l'erba. / Serba / di me questo ricordo vano / che scrivo mentre la mano / mi trema. / Rema / con me negli occhi al largo / del tuo futuro, mentre odo / (non odio) abbrunato il sordo / battito del tamburo / che rulla – come il cuore: in nome / di nulla – la Dedizione». (*A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*, p. 317). Il componimento risale al 1972 e appartiene alla raccolta *Il muro della terra* (1975).

dolorosa pietà familiare e insieme dalla sua corrispondenza con un percorso storico e generazionale che tocca da vicino».<sup>319</sup> tocca Caproni come uomo (padre di famiglia; la prima figlia, Silvana, nasce nel 1939, il figlio Attilio Mauro nel 1941) e come poeta, per il valore universale, simbolico, della condizione che Enea viene ad assumere. Proprio la dialettica delle relazioni scolpite, in questo caso, nel marmo di un monumento rende improvvisamente e immediatamente visibile l'interferenza disturbante di passato, presente e futuro, la loro confusa e caotica sovrapposizione provocata dalla guerra, venuta ad alterare l'ordinata e logica successione degli eventi come delle situazioni. È l'avvento del «tempo diviso» in cui i figli muoiono prima dei padri e la tradizione si rivela essere un patrimonio inutile a comprendere il presente, un lascito inutilizzabile e vuoto.<sup>320</sup> Rimane solo la dolorosa coscienza dell'impossibilità di ricucire lo strappo, di ricostituire una continuità interrotta per sempre, «gli anni spezzati» narrati nelle *Biciclette*: in questa prospettiva va letta l'insistita sottolineatura della solitudine di Enea, elemento ricorrente che accomuna prosa e versi.

Il complesso parentale acquista dunque in questa fase un'importanza fondamentale, «assurge al ruolo di sentimento dominante», come nota Biancamaria Frabotta, per la quale padre e figlio risultano, nel *Passaggio*, «folgorati insieme dal rischio del transito».<sup>321</sup> Diversamente da altri miti che pure affrontano il complesso nodo emotivo del rapporto padre-figlio (si pensi ad esempio a Telemaco, alla sua attesa di Ulisse e allo sviluppo della loro relazione nel momento in cui il ritorno si realizza), il mito di Enea mostra e mette in pieno risalto le dinamiche parentali nella loro fragilità e nella loro reciproca interdipendenza: non potrebbe esistere Enea senza Anchise sulle spalle, né senza Ascanio da prendere per mano. In questo complesso intreccio di istanze risiede la forza attrattiva del mito e la sua capacità di offrirsi come interlocutore, lungo un percorso che, dopo Caproni, arriverà fino alle soglie della nostra più prossima contemporaneità.

Tra il 1948 (anno in cui avviene l'incontro con il monumento di piazza Bandiera) e il 1954 (a cui risalirebbero le prime stesure di *Versi*) matura l'avventura poetica del personaggio virgiliano dentro il *Passaggio d'Enea*, pubblicato infine per Vallecchi nel 1956. Dopo aver costituito l'elemento centrale e strutturalmente portante delle prose giornalistiche, Enea diventa, nella nuova raccolta, l'emblema sotto cui Caproni sintetizza e raccoglie tutta la produzione poetica edita fino a quel momento: nel nome di Enea, dunque, Caproni presenta al lettore un ventennio di intenso lavoro e di

---

<sup>319</sup> DEL, *Giorgio Caproni*, cit., p. 92.

<sup>320</sup> «Nessun'altra sortita di uomini fu più della nostra minacciata di rimanere, nel giudizio affrettato che poteva insorgere in noi nei momenti di buio sconforto, senza suture tra le precedenti e le successive leve. Venutasi infelicemente a trovare per tutto il tragitto della propria acerbezza, isola non fortunata di solitudine, nella battuta d'arresto ch'è sempre una dittatura, [...] un sospetto capzioso veniva a gravar su di essa, e cioè il sospetto d'una sua irreparabile insufficienza». (CAPRONI, *La scatola nera*, cit., p. 188).

<sup>321</sup> BIANCAMARIA FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina, p. 57.

riflessione poetica, con un'importanza attribuita al personaggio resa manifesta fin dalla soglia testuale del titolo.

Il carteggio con Carlo Betocchi, curatore dei rapporti tra il poeta e la casa editrice Vallecchi e grande amico di Caproni, testimonia la lunga e complessa gestazione del lavoro e la laboriosa ricerca di un titolo adeguato: «Carissimo Carlo – scrive Caproni, in una lettera datata 28 settembre 1955 – è inutile ch'io mi sprema le meningi: il titolo nuovo non esce. Così, a tutte le civetterie possibili, preferisco e scelgo una volta per sempre questo frontespizio: Primi e nuovi | VERSI | (1932-1955). È un titolo onesto, dopotutto, e non voglio pensarci più».<sup>322</sup> Ma poco dopo Caproni è costretto a tornare sulla sua scelta: «gli ho mandato [a Gozzini di Vallecchi, con cui il poeta era in contatto per la revisione delle bozze] anche il titolo, IL FUOCO DEL CUORE (tolto da uno dei *Lamenti*, dei quali ne ho messi troppi), ma ecco che ora la Gianna Manzini mi dice che quel titolo farà invecchiare il libro. Così sono daccapo coi miei dubbi, e non so più a che santo votarmi».<sup>323</sup>

Il lungo iter editoriale di pubblicazione della nuova raccolta costituì per il poeta un motivo di costante preoccupazione, di cui le lettere con Betocchi, ancora una volta, forniscono una preziosa testimonianza; un ritardo imputabile alle difficoltà economiche in cui versava la casa editrice Vallecchi<sup>324</sup> e a tensioni interne alla stessa (lo stesso Betocchi perderà, nel 1956, il proprio posto presso l'Ufficio Stampa della casa editrice fiorentina), con un continuo slittamento della pubblicazione che infastidì molto il poeta. Infine, il 19 giugno, Caproni (in continuo contatto con Gozzini), scrive a Betocchi: «Per il titolo, ho cambiato con questo: *IL PASSAGGIO D'ENEAS*, e resti definitivo (è l'unico che avevo a disposizione nel volume). Non dice nulla, e quindi va bene». Scartate le opzioni precedenti (da *Itinerario* a *Primi e Nuovi | Versi*, a *Ossario*, a *Il fuoco del cuore*, a *Il seme del piangere*, utilizzato successivamente (1959) per la raccolta che canta la figura di Annina), Caproni sceglie un titolo che, contrariamente a quanto scrive a Betocchi, è di grande significato ed importanza: come nota Piera Schiavo, consegnare all'allegoria dell'eroe troiano questa sorta di “ricapitolazione” di sé equivale a leggere nella vicenda del mito la «rappresentazione del proprio “passaggio”, esistenziale nonché poetico, da una registrazione tutta privata delle ferite della storia, all'assunzione di una parola collettiva, paradigmatica di una condizione intera»,<sup>325</sup> quella di una generazione

---

<sup>322</sup> CAPRONI – BETOCCHI, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a c. di DANIELE SANTERO, prefazione di GIORGIO FICARA, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2007, p. 158.

<sup>323</sup> *Ivi*, p. 160. La lettera è datata 26 gennaio 1956.

<sup>324</sup> Il protrarsi delle difficoltà porterà nel 1962 alla vendita dell'azienda, riacquistata da Enrico Vallecchi soltanto nel 1983.

<sup>325</sup> PIERA SCHIAVO, *Tra memoria e pietas: l'Enea di Caproni e Ungaretti*, in SANDRINI, G. – NATALE, M. (a c. di), *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, Verona, Fiorini, 2010, p. 249. Nota ancora Piera Schiavo, in un altro suo saggio dedicato a *Il Passaggio d'Enea*: «[...] questo titolo fa intravedere qualcosa di più. Proietta infatti un orizzonte d'attesa in cui il nome di Enea e la sua migrazione valgono come indizio di un progetto narrativo che racconti l'*epos* dell'uomo novecentesco: allora il transito dell'eroe troiano può funzionare anche come indicazione di genere,

costretta a confrontarsi, cercando di sopravvivere, prima con la dittatura e poi con la guerra, cioè con il «peso della Storia», «opprimente l'esile storia privata che di quella s'imbeve».<sup>326</sup> E se è vero che il titolo della raccolta anticipa lo sviluppo della riscrittura poetica che di fatto si realizza solo nei tre tempi del poemetto omonimo, la validità "retroattiva" di quella che Piera Schiavo definisce la «funzione-Enea»<sup>327</sup> è rappresentativa del valore di simbolo aggregante e forse anche in parte catartico di cui è investita la figura dell'eroe.

La raccolta ottiene una discreta accoglienza e viene recensita, tra gli altri, da Giacinto Spagnoletti su «La Fiera Letteraria»<sup>328</sup> e da Marco Forti su «Paragone»; presentata al Premio Marzotto di quello stesso anno, vince il "Premio Selezione" (il premio principale è vinto da Montale, con *La bufera e altro*), ma ugualmente significativo del riconoscimento crescente che Caproni sta ottenendo come poeta.

Caproni struttura il poemetto che dà il nome all'intera raccolta in tre momenti distinti per ideazione, forma e contenuto, partizione, questa, che contraddistingue anche i due testi che precedono, *Stanze della funicolare* (con *Interludio*, *Versi* e *Sirena*, in realtà più autonoma) e *All alone* (diviso in *Didascalìa*, *Versi* ed *Epilogo*), aumentando così l'omogeneità della raccolta.

Ad una prima sezione introduttiva, con funzione quasi d'antefatto narrativo, *Didascalìa*, segue una seconda parte intitolata *Versi*, che rappresenta il pieno sviluppo del potenziale poetico della figura; alla terza sezione, *Epilogo*, Caproni affida il compito di chiudere la triade testuale, anche in forza di una ulteriore suggestione virgiliana su cui avremo modo di tornare. Come già era accaduto nelle prose giornalistiche (con cui i testi poetici intrecciano un dialogo puntuale e fittissimo), anche qui l'Enea cui viene restituito uno spazio poetico non è il fondatore dell'Impero, ma l'uomo comune, l'esule, il profugo, sopravvissuto faticosamente alla catastrofe e al dissolversi di ogni illusione. L'eroe troiano viene improvvisamente evocato nell'immaginazione del soggetto lirico dai «lampi erranti / d'ammotorati viandanti», cioè dai fari delle automobili in transito nella notte.<sup>329</sup>

---

lasciando trasparire il passaggio simbolico di Caproni verso una più decisa articolazione narrativa della propria poesia, appena sperimentata del resto nelle *Stanze della funicolare*.» (SCHIAVO, *Il Passaggio d'Enea. La seduzione del titolo*, cit., p. 376).

<sup>326</sup> PALMIERI, *Due domande a Giorgio Caproni*, in CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 62.

<sup>327</sup> SCHIAVO, *Il Passaggio d'Enea. La seduzione del titolo*, in GIUSEPPE SANDRINI (a c. di), *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, Verona, Fiorini, 2008, pp. 369-388: 377.

<sup>328</sup> La recensione non dovette piacere molto a Caproni, nonostante Spagnoletti ne parli, sostanzialmente, con toni positivi. In una lettera a Betocchi (datata Roma, 13 febbraio 1957), il poeta si sfoga con l'amico fiorentino: «Su questo numero della *Fiera* c'è lo studio di Giacinto. Vorrei sapere schiettamente la tua impressione [...]. Mi ha un po' offeso quel tono che mi par di scorgervi di *benevola condiscendenza*. Dimmi se mi sbaglio, ti prego. Sarei in fondo come certe povere ragazze brutte, delle quali si dice "però, in fondo, è una figliola molto più onesta di altre"» (CAPRONI – BETOCCHI, *Una poesia indimenticabile*, cit., p. 184).

<sup>329</sup> Il transito è del resto la dimensione privilegiata della raccolta; insieme reale e surreale, condotto con mezzi che hanno una chiara valenza allegorica, lascia intravedere già la possibilità di un accesso ad un altro mondo, esplorata nelle raccolte successive.

Fu in una casa rossa:  
la casa Cantoniera.  
Mi ci trovai una sera  
di tenebra, e pareva scossa  
la mente da un transitare  
continuo, come il mare.

Sentivo foglie secche,  
nel buio, scricchiolare.  
Attraversando le stecche  
delle persiane, del mare  
avevano la luminescenza  
scheletri di luci rare.

Erano lampi erranti  
d'ammotorati viandanti.  
Frusciavano in me l'idea  
che fosse il passaggio d'Enea.

(*Il passaggio d'Enea. I, Didascalia*)

*Facilis descensus Averno*, si potrebbe dire, con Virgilio (*Aen.* VI, v. 126). Ci troviamo in una Casa Cantoniera, dove si consuma il transito allegorico dell'eroe in un Averno profondamente prosaico, quotidiano: una variante dell'Erebo-latteria che testi precedenti, come *Interludio* di *Stanze della funicolare*, ci avevano già presentato. Nessun rito prepara e accompagna il passaggio:<sup>330</sup> «nel silenzio» si entra nel «denso / fantasma» (*Versi*, II, vv. 4-5). Gli oggetti della quotidianità più familiare, come le «stecche / delle persiane», si caricano subito di un potenziale inquietante, ultima e ormai inconsistente soglia di un aldilà ormai confondibile, e forse già irreversibilmente confuso, con l'aldiquà. Sullo sfondo possiamo immaginare, presenza imponente nel buio, una città come Genova,<sup>331</sup> cristallizzata in un paesaggio onirico e popolato di presenze («sentivo foglie secche, / nel buio, scricchiolare») in cui la modernità degli anni Cinquanta (dalle motociclette al *photocolor* di *All alone*) si sovrappone continuamente alla città storica e reale, in una contaminazione ricca di possibilità, ma anche angosciante, perché poco chiara, ambigua. È un contesto quotidiano, ma perturbato: la casa cantoniera, la strada, i rumori delle auto e degli «ammotorati viandanti» che vi

---

<sup>330</sup> L'accesso al mondo dei morti è sempre accompagnato da un rito, in genere di natura sacrificale, per segnalare l'alterità e la non continuità dell'aldilà rispetto al mondo terreno. L'Enea di Virgilio, accompagnato dalla Sibilla, compie i sacrifici dovuti agli dei inferi (cfr. *Eneide*, VI, vv. 237-261). Sulla validità dei modelli archetipici di strutturazione e accesso all'aldilà si rimanda, tra i molti testi disponibili, a CESARE SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>331</sup> Un ruolo di primissimo piano assume, soprattutto nei poemetti, la città di Genova, indagata nei suoi aspetti reali e insieme trasfigurata e onirica. Il tema di Genova meriterebbe un discorso a parte; si rimanda alle osservazioni di DEI, *Giorgio Caproni*, cit., in particolare alle pp. 88-90.

transitano, creano un cortocircuito con l'evocazione del personaggio mitico, con uno spaesamento temporale che dà forma ad un ambiente sospeso tra la veglia e il sonno, tra la vita e la morte, allo stesso tempo reale e fantastico. Siamo in «una sera / di tenebra» e il buio si rivela essere la coordinata dominante anche dei due testi successivi: notte da intendersi non solo come spazio reale, ma soprattutto simbolico ed esistenziale. Sono, del resto, «gli anni bui» della guerra, del crollo delle certezze e dei propri progetti: in questo scenario assistiamo all'apparizione di Enea.

La figura dell'eroe prende consistenza per evocazione: essa viene richiamata, come uno spirito, dalle luci<sup>332</sup> degli «ammotorati viandanti». Pochi versi traghettano il lettore nell'Averno: rispetto alla classica catabasi narrata nel VI libro dell'*Eneide*, che Enea compiva per volere degli dei e perché il padre Anchise gli potesse mostrare gloria e potenza dell'illustre discendenza che da lui, dal suo *progetto*, sarebbe derivata, l'Enea che rivive nei versi di Caproni è egli stesso spettro oltretombale, fantasmagoria, pallida ombra. Non c'è più alcun progetto, alcuna rifondazione possibile e ad Enea, «solo nella catastrofe», il poeta sembra negare anche l'ingenua speranza di un approdo: «nell'avvampo / funebre d'una fuga su una rena / che scotta ancora di sangue, che scampo / può mai esserti il mare [...] / se con lui / senti di soprassalto che nel punto / d'estrema solitudine sei giunto / più esatto e incerto dei nostri anni bui?» (*Versi*, IV, vv. 9-16).

La parte centrale del poemetto, *Versi*, costituisce, come già si accennava, il momento di massima tensione della riscrittura poetica della vicenda di Enea. Siamo ancora nel contesto onirico e notturno di *Interludio*, rispetto al quale, però, cresce esponenzialmente il livello di visionarietà e quasi di ossessione. Il rosso pompeiano (familiare, rassicurante perché corrispondente ad un ben preciso referente della realtà) della casa cantoniera lascia ora il posto alle «lunari / vampe» dei fari, in un dormiveglia «che conduce / il sangue a sabbie di verdi e fosforiche / prosciugazioni» (*Versi*, I, vv. 8-9). In una progressiva accelerazione del ritmo dell'incubo (si notino le montaliane «folli falene / accecate di luce») compare infine anche Euridice, attivando un ulteriore cortocircuito con la vicenda di Orfeo e la sua fallimentare spedizione: significativo che Caproni attui questa contaminazione dei due miti, rivelando un interesse per la figura di Euridice che lo aveva già portato a progettare, negli anni '50, la stesura di un poemetto dedicato proprio all'infelice vicenda dei due innamorati e di cui restano solo pochi versi di abbozzo. Di questa Euridice presente in *Versi* (che, secondo Luca Zuliani,

---

<sup>332</sup> L'immagine delle luci dei fari che penetrano tra le stecche delle persiane ritorna in una breve prosa inedita segnalata nell'accurato apparato critico a cura di Luca Zuliani: «A volte, di nottetempo, mi sveglio di soprassalto e non posso più dormire. Sarà stata un'automobile lontana che passa, o lo scheletro di luce che i fari, attraverso le stecche delle persiane, fanno trascorrere fosforico sul soffitto (chissà), ma è un fatto che ho il sonno così leggero, e a dormire non ci riesco più. Mi metto ad ascoltare il fresco rotolio della ghiaia marina nella risacca, ma poi ricordandomi subito che sono a Roma e che il mare non c'è [...], allora m'accorgo ch'è il fresco respiro in coro della mia sposa e dei miei due bambini, e questo mitiga un poco lo sgomento che sempre mi prende ogniqualvolta, d'un tratto, m'accorgo d'essere qui.» (Cfr. ZULIANI, *Apparato critico*, in CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1262).

potrebbe costituire l'ultima allusione, nei testi editi, ad Olga Franzoni),<sup>333</sup> del suo *passaggio* nel corpo del testo, resta un senso di inconsistenza, l'incubo della caducità, nell'infinita opacità del vuoto: «penetrando ove finisce / sul suo orlo la vita, là Euridice / tocchi cui nebulosa e sfatta casca / la palla morta di mano» (*Versi*, II, vv. 8-11).<sup>334</sup> Si noti soprattutto l'utilizzo di un termine come *sfatta*, potentemente capace di restituirci il senso di irreparabile corruzione del corpo e dell'anima, contro cui la parola nulla può, impotente. E se al poeta è concesso di toccare Euridice, diversamente da Orfeo, e «dice / il sangue che c'è amore ancora» (II, vv. 11-12), tuttavia la separazione è definitiva, insanabile, Euridice spenta e inconsistente, ombra di ciò che era. Mentre diminuisce sempre più la visibilità, nel «paesaggio di siero, lungo i campi dei Cimmeri», ecco che il poeta-Enea scorge anche il fantasma di se stesso, «riconosci / il tuo lemure magro» (III, vv. 13-14), ombra fra le ombre: non c'è più alcun confine. Il fragile travestimento mitologico sembra venir meno, in una progressiva e sempre più accentuata con-fusione dei pronomi personali, come già era accaduto nelle prose giornalistiche:

Nel pulsare del sangue del *tuo* Enea  
 solo nella catastrofe, cui sgalla  
 il piede ossuto la rossa fumea  
 bassa che arrazza il lido – Enea che in spalla  
 un passato che crolla tenta invano  
 di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo  
 ch'è uno schianto di mura, per la mano  
 ha ancora così gracile un futuro  
 da non reggersi ritto. Nell'avvampo  
 funebre d'una fuga su una rena  
 che scotta ancora di sangue, che scampo  
 può mai esserti il mare (la falena  
 verde dei fari bianchi) se con *lui*  
 senti di soprassalto che nel punto,  
 d'estrema solitudine, sei giunto  
 più esatto e incerto dei *nostri* anni bui?  
 (*Versi*, IV, vv. 1-16, corsivo mio)

I punti di contatto con la prosa giornalistica, cui Caproni aveva precedentemente affidato lo sviluppo e l'affinamento della sua fascinazione per il mito di Enea, sono qui immediatamente riconoscibili, a livello di puntuali riprese testuali. Torna l'immagine del futuro-bambino, «ancora così gracile [...]

<sup>333</sup> Cfr. ZULIANI, *Apparato critico*, cit., p. 1263.

<sup>334</sup> Non convince pienamente la lettura data da Daniela Baroncini in relazione al dettaglio della palla «nebulosa e sfatta»: «Il sentimento desolato della fine si traduce nell'immagine della palla “nebulosa” e “sfatta”, antico segno di metamorfosi e iniziazione, ora simbolo di provvisorietà, quasi a prefigurare il destino della poesia costretta ad affrontare l'indicibile, sottolineato anche dal riferimento alla nebbia, che sempre in Caproni richiama l'idea del nulla». Cfr. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, cit., p. 77.

da non reggersi ritto», torna l'insistenza sulla solitudine, vero nodo esistenziale e poetico del dopoguerra.

La V sezione di *Versi*, infine, ci accompagna fino a riaffiorare in superficie, «con l'alba già spuntata a cancellare / sul soffitto quel transito» (*Versi*, V, vv. 10-11). Non senza che Caproni aggiunga, alla già complessa fisionomia di questo Enea contemporaneo, un'ulteriore maschera, l'ennesima stratificazione di significato: «Enea un pontile / cerca che al lancinante occhio via mare / possa offrire altro suolo – possa offrire / al suo cuore di vedovo (di padre, / di figlio – *al cuore dell'ottenebrato / principe d'Aquitania*), oltre le magre / torri abolite l'imbarco sperato / da chiunque non vuol piegarsi.» (*Versi*, V, vv. 2-9; corsivo mio). La critica ha giustamente riconosciuto in questi versi un riferimento a *El desdichado* di Gérard de Nerval,<sup>335</sup> pseudonimo dello scrittore francese Gérard Labrunie (1808-1855). L'allusione è al primo dei dodici sonetti che compongono la raccolta *Le Chimere*, pubblicata nel 1854, l'anno precedente al suicidio.<sup>336</sup> Caproni non è l'unico, nel Novecento, a citare *El desdichado*: già Eliot, in uno dei testi della *Waste land* (1922), *What the Thunder Said*, aveva recuperato, secondo le modalità sperimentate – e per altro esplicitamente dichiarate – nel poemetto,<sup>337</sup> la figura di questo sfortunato principe diseredato, vedovo, inconsolabile, la cui prima apparizione, tra le pagine della letteratura, sarà da rintracciarsi nell'*Ivanhoe* di Walter Scott, dove il termine si legge inciso sullo scudo di un misterioso cavaliere (in realtà Ivanhoe, privato dei suoi possedimenti da Giovanni Senza Terra) accompagnato dallo stemma araldico di una quercia divelta. La strada del recupero effettuato da Caproni potrebbe dunque passare attraverso Eliot<sup>338</sup> o aver attinto direttamente al testo originale, in francese (e del resto in Italia Nerval era stato tradotto da Parronchi nel 1946 e godeva in quegli anni di una particolare fortuna); tuttavia, le ragioni potrebbero anche essere altre, e più profonde. In Nerval *El Desdichado* rimane una figura oscura, vero e proprio alter

---

<sup>335</sup> «Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la Tour abolie» (vv. 1-2). Per maggior chiarezza espositiva, nei riferimenti che seguono si cita dalla versione italiana. Cfr. GÉRARD DE Nerval, *Chimere e altre poesie*, trad. di D. Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1972, p. 30. *El desdichado* è un testo caro a Caproni, che ne riprese il titolo per un suo componimento inserito ne *Il Conte di Kevenhüller*.

<sup>336</sup> Il testo era apparso in una prima versione sulla rivista *Le Mousquetaire* il 10 dicembre 1853, con una introduzione di Alexandre Dumas.

<sup>337</sup> «Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different». THOMAS STEARNS ELIOT, *Philip Massinger*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1976, p. 206. La strofa che chiude *What the Thunder Said* fornisce ampia dimostrazione di questo principio di poetica: “I sat upon the shore | Fishing, with the arid plain behind me | Shall I at least set my lands in order? | London Bridge is falling down falling down falling down | *Poi s'ascose nel foco che gli affina* | *Quando fiam uti chelidon* – O swallow swallow | *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* | These fragments I have shored against my ruins | why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe. | Datta. Dayadhvam. Damyata. | Shantih shantih shantih” (ELIOT, *What the Thunder Said*, in *Selected Poems*, London, Faber and Faber, 2009, pp. 54-57: 57. Corsivi nell'originale.

<sup>338</sup> Cfr. ADELE DEI, *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi*, in *Per Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, pp. 55-67, in particolare 58-59; poi ripubblicato in DEI, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

ego del poeta, caratterizzata da una serie di attributi che vorrebbero definire una identità – «Je suis», scrive nel primo verso il poeta – ma in realtà indicano una mancanza, una privazione, affermano, ma *per viam negationis*, sul polo dell'assenza. Ciò che si è perduto, che è venuto a mancare, tuttavia, non è solo una proprietà materiale, un bene; è piuttosto la perdita di una condizione di partenza, di un'eredità intesa come storia personale capace di inserire il soggetto in una continuità, in una tradizione: su questo elemento si realizza, a mio avviso, l'incontro tra i due autori. Le torri abolite, in questa prospettiva, rappresentano il venir meno della permanenza di un nome, di un casato, vale a dire di un passato ormai incapace di traghettarci nel futuro, perché in frantumi. Come El Desdichado, come Enea, anche il poeta-profugo «un pontile | cerca» che possa offrirgli «altro suolo», altre speranze, capaci di sostituire – ma, lo si è già notato, il tentativo è vano – quelle irrimediabilmente perdute. Ma diversamente da Nerval, in cui l'allusione alla lira di Orfeo e al suo duplice e vittorioso attraversamento dell'Acheronte<sup>339</sup> potrebbe far pensare ad una funzione compensatrice della poesia, in Caproni la poesia non consola, non costituisce un rifugio, ma è invece lo strumento «più acuminato per esprimere il vuoto», per indagare il «freddo» della storia, come scriverà il poeta in *Proposito*, nel *Franco cacciatore*. Si tratta quindi di un duplice crollo: al deserto materiale di rovine del presente si accompagna inesorabilmente il progressivo dissolversi del proprio passato (e della propria identità) e delle speranze future.

E mentre il «sole / che stenta ad alzarsi allontana anche in cuore / di quei motori il perduto ronzo» (*Versi*, V, vv. 15-16) e una «timida» luce torna, tremolante ed incerta, a dissolvere il buio, *Epilogo* ci precipita nuovamente nella notte. Diversamente da *Versi*, però, in cui le suggestioni venivano innescate da uno stimolo luminoso (i fari accesi delle automobili), è l'udito il senso privilegiato in questo terzo segmento conclusivo del poemetto, come mostra la ripetizione del verbo *sentire* e l'insistenza, di nuovo perturbante, su rumori poco chiari, vagamente sinistri:

*sentivo* lo scricchiolio,  
nel buio, delle mie scarpe:  
*sentivo* quasi di talpe  
seppellite un *rodio*  
sul volto, ma *sentivo*  
già prossimo ventilare  
anche il respiro del mare.

(*Epilogo*, vv. 1-7. Corsivo mio)

Subito dopo il poeta fornisce delle coordinate geografiche, che dovrebbero aiutarci a collocare con

---

<sup>339</sup> «Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Acheron: | Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée | Les soupirs de la Sainte et le cris de la Fée» (GÉRARD DE Nerval, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 3).

precisione la scena; l'effetto ottenuto è invece quello opposto, l'oscillazione - «mi pare a Pegli, o a Sestri» (*Epilogo*, v. 9) – sottolineata anche dall'utilizzo del verbo *parere*, aumenta l'incertezza e lo spaesamento del soggetto lirico quanto del lettore. È un contesto che si conferma disturbato: nuovamente avvolto nella tenebra, al soggetto non resta che continuare a camminare, sorta di cavaliere errante senza meta, o di scheletro, come l'allusione alle «costole, bianche» sembrerebbe far pensare.

Nella quartina conclusiva, infine, il poeta indossa l'ultima maschera:

Avevo raggiunto la rena,  
ma senza avere più lena.  
Forse era il peso, nei panni,  
dell'acqua dei miei anni.

(*Epilogo*, vv. 23-26)

Caproni riscrive la figura dell'eroe aggiungendovi segni corrosivi rispetto al personaggio virgiliano e complicando il quadro attraverso l'immissione, nel circuito poetico, di altri personaggi: alla figura di Enea viene a sovrapporsi ora anche quella di Palinuro, il timoniere dei troiani cantato nell'*Eneide* da Virgilio. Il merito di aver segnalato questa ulteriore stratificazione di significato va ad Alessandro Fo, che pone l'immagine caproniana direttamente in relazione con l'ipotesto virgiliano (*madida cum vestem gravatum*, *Aen.* VI, v. 359) cui i versi citati farebbero diretto riferimento.<sup>340</sup> La vicenda dello sfortunato nocchiero d'Enea è narrata nel V e nel VI libro dell'*Eneide*: il fedele Palinuro, tradito dal dio Sonno, si addormenta mentre è di guardia alla navigazione e cade in mare. Raggiunge a nuoto la riva, ma scambiato per un mostro marino viene ucciso e il suo corpo viene lasciato insepolto. Come Palinuro, anche il poeta raggiunge faticosamente una «rena»; tuttavia, nessuna garanzia di successo, di riscatto autentico viene assicurata, la morte in mare è scongiurata, ma non sappiamo se l'approdo sarà sicuro, né tantomeno definitivo. E ben diversa sembra questa «rena» dal traguardo dato in sorte ad Enea dal fato nell'*Eneide*: non aspetta l'eroe caproniano alcun futuro glorioso di dominio, l'Impero promesso infine alla sua discendenza, come era avvenuto per l'eroe di Virgilio. *Epilogo* chiude la riscrittura del mito con un finale sospeso: non c'è ancora spazio per la speranza della rifondazione, del futuro, rimane invece solo la stanchezza di una fuga faticosa e sofferta.

L'unico traguardo cui approda l'Enea di Caproni, «intriso del pathos della sconfitta», per usare le parole di Piera Schiavo,<sup>341</sup> è la dolorosa consapevolezza della sofferenza che sempre e sola tocca all'uomo nel realizzarsi, per niente lineare e progressivo, della Storia.

---

<sup>340</sup> ALESSANDRO FO, *Ancora sulla presenza dei classici nella letteratura italiana*, in «Semicerchio», XXVI-XXVII, 2002, p. 39. Curioso che anche Ungaretti si ricordi, all'incirca negli stessi anni, della figura del nocchiero di Enea nella *Terra Promessa*; a questa figura del mito Ungaretti dedica il *Recitativo di Palinuro*, su cui vd. *infra*.

<sup>341</sup> SCHIAVO, *Tra memoria e pietas: l'Enea di Caproni e Ungaretti*, cit., p. 248.

Caproni tornerà ancora una volta sulla vicenda di Enea all'interno del *Passaggio*, condensando in una formula di estrema sintesi ed efficacia la dialettica di fragilità e prevaricazione di cui gli anni del conflitto avevano dato prova e che il poeta, come Enea, aveva vissuto:

Genova di lamenti.

Enea. Bombardamenti.

(*Litania*, p. 178)

I due versi appartengono a *Litania*, il testo che conclude la raccolta, nella sistemazione definitiva del *Passaggio*. Il lungo iter di ideazione della scrittura che negli anni si era snodato dalla prosa dei primi articoli giornalistici (su *L'Italia Socialista* e *La Fiera Letteraria*, tra il 1948-1949) e la poesia di *Didascalia*, *Versi* ed *Epilogo*, i tre tempi del poemetto, trova nella condensazione estrema di un distico la possibilità di restituire, per via scorciata, tutti gli elementi essenziali della vicenda, nella sua urgenza: il classico, nelle sue infinite metamorfosi e riemersioni, abbandona la distanza della monumentalità per assumere, sotto le bombe, il volto umanissimo e solidale di Enea.

## **3.2 «Inventando da capo a fondo il tempo»: l'Enea di Giuseppe Ungaretti, tra Itaca e Terra Promessa**

### **3.2.1 Dal *Porto Sepolto* al *Sentimento del tempo*: poetica della parola, poetica della memoria**

Conclusa l'esperienza della guerra,<sup>342</sup> registrata nel *Porto sepolto* (prima edizione stampata ad Udine, presso lo Stabilimento Tipografico Friulano, nel dicembre 1916, in ottanta esemplari, a cura del «Gentile / Ettore Serra»;<sup>343</sup> poi confluito in *Allegria di Naufragi* (1919), ma la sistemazione definitiva

---

<sup>342</sup> Allo scoppio del conflitto, Ungaretti si arruola volontario e nel novembre 1915 viene inviato come soldato semplice di fanteria sul fronte del Carso, inquadrato nella brigata Brescia, ottava compagnia, 19° reggimento. Per il poeta senza patria, «frutto / d'innomerevoli contrasti d'innesti» (come egli stesso si definisce nella lirica *Italia*), la guerra rappresenta innanzi tutto la possibilità di affermare la sua appartenenza all'Italia: «Sono un estraneo. Dappertutto. Mi distruggerò al fuoco della mia desolazione? E se la guerra mi consacrasse italiano? Il medesimo entusiasmo, i medesimi rischi, il medesimo eroismo, la medesima vittoria». (Lettera a Giuseppe Prezzolini del novembre 1914, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, a c. di MARIA ANTONIETTA TERZOLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 29).

<sup>343</sup> «La colpa fu tutta sua. A dire il vero, quei foglietti: cartoline in franchigia, margini di vecchi giornali, spazi bianchi di care lettere ricevute... – sui quali da due anni andavo facendo giorno per giorno il mio esame di coscienza, ficcandoli poi alla rinfusa nel tascapane, portandoli con me a vivere nel fango della trincea o facendomene capezzale nei rari riposi, non erano destinati a nessun pubblico. [...] Questo era l'animo del soldato che se ne andava quella mattina per le strade di

della raccolta avverrà solo nel 1931, con la pubblicazione, per Preda, de *L'Allegria*), negli anni Venti la poesia di Ungaretti torna a rivolgersi alla tradizione.

Non si tratta, tuttavia, di un brusco cambio di direzione rispetto all'innovativa poetica che nella raccolta precedente trovava puntuale e coerente sviluppo: come nota Daniela Baroncini, «l'esperienza del nuovo» – rappresentata proprio dalle liriche del *Porto sepolto* – «non viene dimenticata, ma diventa il presupposto necessario della classicità ritrovata».<sup>344</sup> La poetica della «parola innocente» si perfeziona ora alla luce della «lenta conquista»<sup>345</sup> della tradizione; «lo stupore contemplativo» che aveva avvinto il poeta, nel confronto con la parola «che mi si risuscitava in tutta la sua vita millenaria»<sup>346</sup> – parola come scavo, dunque, come esito cui approda la perlustrazione (*scandaglio*) di una infinita profondità interiore, vero e proprio abisso, con una essenzialità ed urgenza rivelate proprio dalla guerra<sup>347</sup> – si salda all'esigenza di restituire alla parola un «peso» e una consistenza che saranno recuperati attraverso la memoria. Alla parola franta delle liriche di guerra, isolata sulla pagina, che emerge dall'oblio del «porto sepolto» come espressione di una purezza adamitica, originaria, si affianca il tentativo di pronunciare una parola che «non comincia da se stessa», come

---

Versa, portando i suoi pensieri, quando fu accostato da un tenentino. Non ebbi il coraggio di non confidarmi a quel giovine ufficiale che mi domandò il nome, e gli raccontai che non avevo altro ristoro se non di cercarmi e di ritrovarmi in qualche parola, e ch'era il mio modo di progredire umanamente. Ettore Serra portò con sé il tascapane, ordinò i rimasugli di carta, mi portò, un giorno che finalmente scavalcavamo il San Michele, le bozze del mio *Porto Sepolto*» (GIUSEPPE UNGARETTI, *Note a L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di CARLO OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009, p. 755). Sulla tendenza a fornire ricostruzioni della genesi del proprio lavoro funzionali a rafforzare la mitografia del rapporto vita-opera, cfr. ANTONIO SACCONI, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 23-25.

<sup>344</sup> DANIELA BARONCINI, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 7. Andrà anche osservato con quanta cura Ungaretti cerchi, nel lungo percorso autoesegetico che accompagna la sua poesia, di «armonizzare» le sue diverse stagioni nel racconto monodico e lineare della «vita d'un uomo», delineando un itinerario poetico ed esistenziale di sviluppo coerente e sempre consequenziale che emerge fin dalla scelta di premettere ad ogni raccolta, a partire dal 1942, il programmatico titolo di *Vita d'un uomo*.

<sup>345</sup> UNGARETTI, *Note a Sentimento del tempo*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p.763.

<sup>346</sup> UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di MARIO DIACONO e LUCIANO REBAY, Milano, Mondadori, 1974, pp. 13-16: 15.

<sup>347</sup> «La guerra improvvisamente mi rivela il linguaggio. Cioè io dovevo dire in fretta perché il tempo poteva mancare, e nel modo più tragico... in fretta dire quello che sentivo e quindi se dovevo dirlo in fretta lo dovevo dire con poche parole, e se lo dovevo dire con poche parole lo dovevo dire con parole che avessero avuto un'intensità straordinaria di significato. E così si è trovato il mio linguaggio: poche parole piene di significato che dessero la mia situazione di quel momento: quest'uomo solo in mezzo ad altri uomini soli, in un paese nudo, terribile, di pietra, e che sentivano, tutti questi uomini ciascuno singolarmente, la propria fragilità». (GIUSEPPE UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 820). Nonostante la volontà di presentare la propria raccolta come trascrizione diaristica dell'esperienza bellica vissuta in trincea («Questo vecchio libro è un diario. L'autore non ha altra ambizione [...] se non quella di lasciare una sua bella biografia», *Nota* premessa all'edizione Preda del 1931 dell'*Allegria*, ora in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 761-762), andrà tuttavia precisato, con Carlo Ossola, che «lungi dall'essere un documento dell'immediatezza o della tragedia che la guerra fa esplodere, [*L'Allegria*] rimane il primo esercizio di «spiegazione» simbolica della vita» (OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 235), autentico nucleo generatore e scaturigine dei simboli e dei miti che sostanzieranno la poesia di Ungaretti fino alle ultime raccolte.

nota Guido Guglielmi, ma che «ha una sua provenienza»:<sup>348</sup> si delinea quella dialettica di *innocenza* e *memoria* che accompagnerà tutta la successiva riflessione poetica e critica di Ungaretti fino ai testi della *Terra Promessa* e alla sua ultima stagione.<sup>349</sup>

In questo primissimo dopoguerra, tuttavia, il poeta si limita a riflettere sulla direzione da imprimere alla sua ricerca («ritrovare un ordine»), sulla scorta dell' analogo recupero di forme classiche che si verifica anche nel resto d'Europa) assumendo come punto di partenza gli autori della tradizione, nel formarsi di quella che il poeta chiamerà, con una formula ossimorica particolarmente efficace, «un'arte nuova classica». Un classicismo nuovo, dunque, che scaturisce da un tempo turbato, da un'«ora impaurita» (dirà il poeta nella *Fine di Crono*), come unica possibile difesa della continuità (della poesia e della possibilità del fare poesia) contro lo sgretolamento del presente.

Il programmatico recupero della tradizione si realizzava, per Ungaretti, in modo conflittuale, sofferto, a partire dalla consapevolezza della perdita, del divenire inesorabile: «accettare la tradizione – scriverà il poeta nelle note di autocommento alla lirica *Lucca* – è stato, è ancora, per me, l'avventura più drammatica».<sup>350</sup>

È una ricerca che si muove in una direzione del tutto diversa rispetto all' analogo e parallelo “ritorno all'ordine” realizzato in quegli stessi anni dalla «Ronda». Tale diversità (di intenti e di prospettive) appare chiara qualora si confrontino due testi chiave come il *Prologo in tre parti* di Cardarelli, apparso

---

<sup>348</sup> GUIDO GUGLIELMI, *La metafisica di Ungaretti*, in *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, p. 133.

<sup>349</sup> La diade concettuale di innocenza e memoria conosce, nella riflessione critica del poeta, un lento processo di strutturazione formale che ha il suo punto di partenza in alcuni scritti del 1926. Un primo accenno all'idea di memoria come «profondità dell'uomo» da cui provengono «le apparizioni» che «impregnano di canto» la parola è contenuto nell'articolo *Barbe finte* (ora in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 117-122: 120), ma è nello scritto *Innocenza e memoria*, cui Ungaretti lavora a più riprese nel corso del 1926, che i due termini trovano una loro prima, ancora provvisoria, definizione e correlazione dialettica (le tre redazioni dell'articolo, apparso anche in versione francese su «La Nouvelle Revue Française», si trovano ora in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 129-138). Andrà osservato che i due concetti conosceranno, nel loro percorso di progressiva precisazione, significative oscillazioni di significato, soprattutto in relazione al polo della memoria, che si arricchirà nel tempo anche dei contributi che provengono ad Ungaretti dalla pratica traduttiva (Góngora, Shakespeare, Blake e più tardi Racine) e dalla lunga frequentazione dei suoi *maîtres à penser*: Platone, Agostino, Petrarca, Leopardi, Bergson. Incide sulla messa a punto del sistema simbolico della memoria anche il ricordo della terra natale, l'Egitto, e soprattutto del deserto, come luogo sottratto alla dimensione temporale e in cui, tuttavia, il tempo si manifesta con violenza nel suo rovinoso scorrere. Se l'innocenza appare, più stabilmente, come una condizione edenica che restituisce all'uomo uno stato di integrità, di grazia incorrotta da recuperare, attingendo alla purezza originaria del linguaggio, la memoria vede dilatarsi progressivamente il suo ambito di pertinenza, passando da una concezione assimilabile a quella di tradizione, passato di una lingua, a quella di principio mitopoietico, generatore di poesia, sempre più sostanziato del rapporto con il tempo e la morte («abbiamo coscienza delle cose quando non sono già più», scrive Ungaretti: solo quando le cose sono passate, sono lontane nel tempo o concluse nella morte, sono «atte a risorgere nella memoria», possono essere recuperate come un possesso finalmente duraturo, incorruttibile: torneremo su questo aspetto trattando delle figure di Palinuro e Didone). Per una disamina più approfondita, si rimanda, tra i molti contributi disponibili, a ANNA DOLFI, *Giuseppe Ungaretti: innocenza e memoria della poesia moderna*, in «Cuadernos de Filología italiana», 2, 1995, pp. 183-197; MARIO PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, in particolare pp. 17-51.

<sup>350</sup> UNGARETTI, *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 760.

sul primo numero della rivista romana, e lo scritto ungarettiano *Verso un'arte nuova classica*, pubblicato su «Il Popolo d'Italia» il 10 marzo 1919. In questo testo Ungaretti affermava, diversamente dal «classicismo metaforico e a doppio fondo» proposto da Cardarelli, formale e restaurativo, la necessità di una reciproca integrazione tra classicità e modernità, in una dialettica complementarità di *tradizione e avventura* del nuovo, di *recupero ed invenzione*:

mi pare che l'estro oggimai si muova per misterioso incontro d'inquietudine e di nostalgie, allo stesso modo dicessi che dattorno a me il presente altro non sia che un riflesso di passato e avvenire, di abbandono e di azzardo, di rimpianti e di desiderio, di tradizioni e di scoperte, di logica e d'intuizione, di stile e di fantasia; come se il passato fosse la carne e l'avvenire l'idea, ma fossero un tutt'uno nell'immagine viva dattorno a noi.<sup>351</sup>

È il deciso e netto rifiuto di un classicismo rivolto esclusivamente al passato, inteso come semplice restaurazione, come emerge chiaramente dalle lettere inviate in questi stessi anni a Soffici:

Credo, fermamente credo, che se togli all'arte il principio dell'avventura, se tu togli, dico, all'arte la possibilità di crearti una specie di leggenda imprevedibile, se tu togli all'arte la possibilità di determinarti una nuova atmosfera, di suscitartene gli attori, di modificare o addirittura di rinnovare lo stato d'animo del lettore: se tu togli queste conseguenze vive all'arte, è meglio mettersi a fare i buffoni.<sup>352</sup>

A quest'altezza la ricerca non è ancora approdata ad un esito definitivo, a quella poetica della memoria scaturita dalla consapevolezza del valore (e del potere) della parola che verrà sviluppata solo negli anni successivi attraverso l'esperienza del *Sentimento del tempo* e la profonda meditazione sulla tradizione letteraria (Petrarca e Leopardi, soprattutto) condotta nelle lezioni universitarie tenute in Brasile.<sup>353</sup> È ancora un andare “verso”, come del resto indica chiaramente l'avverbio contenuto nel titolo dell'intervento appena preso in considerazione: Ungaretti acquista consapevolezza del manifestarsi in Europa dell'esigenza di un nuovo classicismo e a quest'esigenza, anche sua, cerca di offrire una risposta che sia anche una proposta positiva e percorribile, che non si limiti al semplice riconoscimento e alla perpetuazione dello stato di crisi del soggetto. Si tratta – per usare la suggestiva

---

<sup>351</sup> UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica* (1919), in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 14.

<sup>352</sup> UNGARETTI, *Lettere a Soffici 1917-1930*, a c. di PAOLA MONTEFOSCHI e LEONE PICCIONI, Sansoni, Firenze, 1981, pp. 78-79. La lettera è datata 23 febbraio 1920.

<sup>353</sup> L'esperienza brasiliana di Ungaretti occupa gli anni 1937-1942. Il poeta insegnerà all'Università di San Paolo tenendo lezioni sui principali autori della letteratura italiana, da San Francesco a Jacopone, a Dante e Petrarca, a Manzoni, a Leopardi.

immagine cui Ungaretti ricorre quasi in chiusura del suo breve intervento – di «raccattare i frantumi dell'orologio per provare d'intenderne il congegno, per provare di rifargli segnare il tempo»,<sup>354</sup> ma la ricomposizione si rivelerà comunque precaria, manterrà evidenti – lo si vedrà analizzando *La Terra Promessa* – i segni della rottura, della disgregazione.

È già riscontrabile la percezione di aver intrapreso una via per molti aspetti innovativa e originale rispetto a certe scelte nazionali di poetica coeve, fondate su un recupero più accademico e formale (e dunque sostanzialmente sterile) della tradizione, nei confronti delle quali Ungaretti non manca di manifestare il suo fastidio e la sua irritazione: «mi sembra che il classicismo affacciandosi al nostro orizzonte sia il peggiore, il più bolso degli arrivismi e degli estetismi; quando non sia moralmente, un sentimentalismo sempliciotto e fanatico».<sup>355</sup> L'orizzonte entro il quale egli idealmente inserisce il suo percorso è invece quello, molto più ampio e vivace, delle contemporanee esperienze europee:

Vorrei che si ponesse mente a ciò che in quegli anni l'arte ricercava: Apollinaire scrive *La Jolie Rousse* e sente che il momento era giunto di porre termine al dissidio tra tradizione e invenzione, tra ordine e avventura; *La Jeune Parque* di Paul Valéry stupisce per la musica verbale che da miracoli di metrica si innalza alla pura architettura; Stravinskij, incomincia a soggiogare l'impeto ricorrendo all'esempio dei grandi compositori di musica del Sei-Settecento; Picasso scopre Pompei, Raffaello e Ingres e si converte a classiche eleganze; Carrà superato il futurismo dopo essersi dedicato un attimo all'avventura metafisica di De Chirico, ormai ricerca in Giotto il carattere della sua pittura.<sup>356</sup>

Apollinaire, Valéry, Stravinskij, Picasso, Carrà: non stupisce qui l'accostamento di poeti, artisti e musicisti, a formare un'idea di arte complessa e articolata, che abbraccia forme molteplici. Ungaretti non manca poi di annoverare anche la sua esperienza nell'alveo culturale appena richiamato, contrapponendo le sue scelte a quella che gli sembrava una generale e diffusa negazione del valore della poesia in versi («Da noi non si credeva che fosse ormai più possibile scrivere in versi. Si voleva prosa, poesia in prosa»<sup>357</sup> – e la stoccata polemica, qui, chiama direttamente in causa la «Ronda»). Completamente diversa la strada intrapresa dal poeta, che nel medesimo intervento prosegue affermando:

la memoria pareva a me indicasse come unica ancora di salvezza solo il canto,  
e con umiltà tornavo a rileggere Jacopone, Dante, Petrarca, Guittone, Tasso,

---

<sup>354</sup> UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 15.

<sup>355</sup> UNGARETTI, *Lettere a Soffici 1917-1930*, cit., p. 78.

<sup>356</sup> UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, cit., p. 824.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

il Cavalcanti, il Leopardi, *cercando nel loro canto un'indicazione che potesse far rifiorire il mio*. Non era il novenario, l'endecasillabo, il settenario del tale o del tal altro che cercavo: era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario del canto italiano; era il canto italiano nella sua costanza attraverso voci così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari nell'esprimere ciascuna pensieri e sentimenti. Era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata.<sup>358</sup>

Nonostante le affinità esteriori che sembrano accomunare il programma rondesco e la ricerca ungarettiana, quindi, il ritorno al classico proposto da Ungaretti si realizza su una via del tutto originale e personale, un percorso che nel richiamarsi a Petrarca e Leopardi, ad esempio, cercava molto più che modelli ideali di perfezione stilistica ed eleganza formale. Prendeva forma in Ungaretti un'idea di tradizione come flusso continuo, una stratificazione diacronica da recuperare (o meglio, ritrovare e rincontrare) nel confronto continuo e fertile con le più significative esperienze europee. Bene lo aveva inteso Mario Luzi che, nel contributo offerto al Convegno Internazionale di Studi dedicato ad Ungaretti nel 1989, a proposito del "sentimento della tradizione" ungarettiano si esprimeva con queste parole:

La tradizione secondo Ungaretti non ha nulla a che vedere con il riconoscimento dell'autorità di un ordine obbligante: riconosce invece tutto il potere di rivelazione che ha la storia della parola umana e la storia laboriosa dei modi in cui essa ha superiormente parlato. Quando la sua libertà è al massimo del proprio regime riesce a generare il convincimento, abbastanza esaltante, che al di là del senso reale delle epoche la tradizione [...] sia un universo che l'uomo inventa per un atto di reciprocità tra passato e presente e si avviva in uno spazio della memoria che viene da più lontano della storia.<sup>359</sup>

Nella reciprocità di passato e presente (in cui non sarà del tutto sbagliato scorgere significativi punti di contatto con quella «simultaneità» su cui anche Eliot poneva l'accento, in *Tradition and the Individual Talent* del 1919), andrà dunque individuato il punto di partenza della riflessione di Ungaretti dopo l'esperienza dell'*Allegria di Naufragi*: il sentimento di una contemporaneità che lega i grandi autori («i maggiori», scrive Ungaretti) in una sequenza ininterrotta e sempre presente nella

---

<sup>358</sup> *Ibidem*. Corsivo mio.

<sup>359</sup> MARIO LUZI, *La presenza l'attualità di Ungaretti*, in CARLO BO – MARIO PETRUCCIANI (a c. di), *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), Urbino, Quattro Venti, 1981, I, pp. 307-314: 312.

coscienza del poeta e che lo rende allo stesso tempo esegeta ed inventore di una parola «che ha vita di secoli»<sup>360</sup> ed è continuamente ri-creata.

Tra i poli ossimorici del *recupero* e dell'*invenzione* che caratterizzano il ritorno al classico proposto dall'«uomo di pena» si innesta la riflessione sulla memoria che ci traghetta dentro l'esperienza della *Terra Promessa* e che definisce e sostanzia in misura crescente il rapporto poetico tra Ungaretti e Virgilio.

### 3.2.3 «Ciò che è stato, è stato per sempre». Verso lo spazio/tempo della *Terra Promessa*

Agli inizi degli anni Trenta Ungaretti affianca all'attività poetica in senso stretto quella giornalistica e del “conferenziere”, in parte rispondendo anche a difficoltà economiche (confidate agli amici in lettere cariche di preoccupazione)<sup>361</sup> cui la sola poesia non riusciva a far fronte. Tra il 1931 e il 1935, dunque, realizza per la «Gazzetta del Popolo» di Torino una serie di *reportages* di viaggio: si reca in Egitto (dove torna per la prima volta dopo aver lasciato la sua città natale nel 1912), in Corsica, nei Paesi Bassi e in diverse parti della penisola italiana (Polesine, Mezzogiorno).<sup>362</sup>

Al 1932 risale la stesura di un resoconto di viaggio realizzato nell'Italia meridionale, in Cilento. Gli otto articoli derivati da quell'esperienza furono pubblicati sulla «Gazzetta» tra il 12 aprile e il 19 luglio di quell'anno e confluiranno successivamente, rielaborati, nel volume *Il povero nella città* (1949; poi anche in *Il deserto e dopo*, 1961), con il titolo *Mezzogiorno*.

---

<sup>360</sup> «Se ebbi allora da meditare sulla memoria, fu meno perché vi fossi avviato da tecnici progressi da conseguire che perché vi fossi spinto a cagione della pienezza di significato che la stessa memoria aveva compito di dare alla parola, infondendole peso, estendendone e rendendone profonde le prospettive. Una parola che ha vita di secoli, che in tanta storia riflette tante cose diverse, che ci rimette a colloquio con tante persone la cui presenza carnale è sulla terra scomparsa, ma non quella del loro spirito, se in noi operano ancora le parole; - una parola che può farci sentire, per il nostro dolore o il nostro conforto, nella sua viva storia la millenaria vicenda dell'operoso e drammatico popolo al quale apparteniamo, - una tale parola [...] poteva ancora suggerire a un poeta d'oggi la via migliore d'arricchirsi e moralmente e nelle sue liriche espansioni. Fu così che sentii come la mia poesia dovesse sempre più compenetrarsi di memoria quasi assumendola a suo tema sostanziale». (UNGARETTI, *Indefinita aspirazione* [1947/1955], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 741-746: 745).

<sup>361</sup> «Ma vie au point de vue matériel, est encore une vie au jour le jour. Il faut que chaque matin je cherche comment je gagnerai le pain du jour après». La lettera, inviata all'amico Jean Paulhan, risale al 1933. (GIUSEPPE UNGARETTI – JEAN PAULHAN, *Correspondance 1921-1968*, a c. di JACQUELINE PAULHAN, LUCIANO REBAY, JEAN-CHARLES VEGLIANTE, Paris, Gallimard, 1989, p. 240).

<sup>362</sup> Sulla «Gazzetta del Popolo» appariranno in quegli anni anche i *reportages* di viaggio firmati da Bruno Barilli, Carlo Emilio Gadda, Paolo Monelli, Mario Soldati, Alberto Moravia, tanto da far scrivere ad Achille Campanile, uno dei più assidui collaboratori del quotidiano torinese, che «l'Europa e il mondo non sono oggi, in certo qual modo, perdonate l'ardire, che la redazione della “Gazzetta del Popolo”. Tutte le strade sono battute in ogni senso dagli insonni cronisti» (ACHILLE CAMPANILE, *In giro per l'Europa a caccia di fantasmi. Francia: un immenso parco d'invisibili visconti...*, in «Gazzetta del Popolo», 24 febbraio 1935. Traggio la citazione da PAOLA MONTEFOSCHI nel suo *Prosa di un nomade*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a c. di PAOLA MONTEFOSCHI, Milano, Mondadori, 2000, p. XIV).

Il viaggio si snoda attraverso Salerno, Elea, «città di fuggiaschi», Palinuro, Paestum, Ercolano, Napoli, Pompei; luoghi cari già a Virgilio, che Ungaretti decide infatti di visitare proprio accompagnato dal V e VI libro dell'*Eneide*:

Sono in luoghi che Virgilio ha visitati, ed era così attento, sensibile e preciso ch'è difficile non prendere qui a prestito i suoi occhi. Di Virgilio dicono esemplare la finezza d'orecchio, e anch'io tale l'avrò detta, intendendo che nessuno riferi meglio la musica dell'anima; ma si dovrebbe dire anche come fosse pittore inarrivabile. Se dunque m'assisterà questa volta una buona vista, sarà tutto merito del canto V e VI dell'*Eneide*.<sup>363</sup>

Il ricorso a Virgilio e al testo dell'*Eneide*, assunti come guida privilegiata del viaggio nel Mezzogiorno, rappresenta una prima risposta ad un interesse per il poeta latino in realtà più profondo, che, emerso come presenza dichiarata all'interno della scrittura odeporea (mentre tacite e non ancora realizzate si dimostrano qui le implicazioni concettuali e poetiche derivanti da quell'assunzione), si sostanzierà gradualmente dei nuovi contenuti che portano alla composizione dell'architettura barocca della *Terra Promessa*. Mario Petrucciani nota che l'assunzione di Virgilio, recepita dalla critica come un dato acquisito, di fatto non problematizzato, non rappresenta «lo sbocco obbligato di un condizionamento subito fra i banchi di scuola»,<sup>364</sup> ma una scelta lentamente maturata e meditata, cui concorsero – lo si vedrà almeno in parte tra poco – sollecitazioni di carattere biografico, stilistico-formale, gnoseologico.

Il percorso che conduce a Virgilio andrà ricostruito a partire dalla riflessione che Ungaretti svolge in sede critica nei suoi scritti. Primi riferimenti all'autore dell'*Eneide* (soprattutto al suo magistero formale e alla particolare musicalità del verso virgiliano) cominciano ad apparire già a partire dalla seconda metà degli anni Venti.<sup>365</sup> È però nel testo *Dante e Virgilio* (che raccoglie lezioni tenute in giornate diverse all'università di San Paolo tra il 1938 e il 1942) che Ungaretti si sofferma per la prima volta in maniera approfondita sul poeta latino, all'interno di un confronto con Dante basato sull'individuazione di una diversa idea di tempo riscontrabile nei due autori.

---

<sup>363</sup> UNGARETTI, *La pesca miracolosa*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 148.

<sup>364</sup> PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone*, cit., p. 132. Ancora Petrucciani: «Perché Virgilio? La critica non si è molto affaticata intorno alla ragione per cui Ungaretti, in una parata pressoché inesauribile di personaggi simbolici, di ogni epoca e latitudine, che ugualmente avrebbero potuto essere proiettati con ruolo di protagonisti e di emblemi sullo schermo intellettuale della memoria, ha scelto proprio le figure mitiche di Palinuro e di Didone quali prototipi dimostrativi della sua idea di Terra Promessa: in tal modo investendo (o meglio, reinvestendo) Virgilio di una rappresentanza che [...] viene a coincidere con lo stesso significato dell'incompiuto poema». (*Ivi*, p. 132).

<sup>365</sup> Cfr. UNGARETTI, *Va citato Leopardi per Valéry?* [1926], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 104-110: 108; ID., *Difesa dell'endecasillabo* [1927], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 154-169: 154, 161; ID., *La poesia contemporanea è viva o morta? Intervista con G. B. Angioletti* [1929], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 188-197: 188.

La lezione su *Dante e Virgilio*, vero e proprio testo chiave per penetrare nel sistema della poetica ungarettiana all'altezza della *Terra Promessa*, può essere letta come «un cartone preparatorio dell'affresco» della raccolta successiva:<sup>366</sup> la diversa concezione del tempo che Ungaretti rileva nei due poeti – una legata alla continuità degli affetti terreni, percepiti entro i loro confini e limiti biologici, ma allo stesso tempo inseriti in un flusso biologico continuo, storicamente definito e in questa sua continuità eterno (un tempo “fisico”, dunque: in Virgilio); l'altra fondata invece su una tensione verso il divino che sublima le vicende terrene (un tempo metafisico: in Dante, funzionale ad «esaltare la giustizia»<sup>367</sup>) – determina i due poli dialettici entro cui si svolge il viaggio del poeta verso la terra promessa, ancora una volta *effimero* (del singolo individuo) ed *eterno* (del flusso temporale, dell'appartenenza ad una «continuità infinita»).

Se il viaggio dantesco rappresenta un itinerario esclusivamente teso al trascendente, animato dalla «speranza dell'altezza», il viaggio di Enea (e soprattutto la discesa agli Inferi da lui compiuta) sembra piuttosto voler affermare la continuità degli affetti, della «stirpe» e del sapere (cioè, della tradizione) nel culto della memoria e ha come punto di partenza proprio una drammatica consapevolezza della propria finitezza, della propria limitata durata («Mi riconosco / immagine / passeggera // Presa in un giro / immortale»,<sup>368</sup> aveva scritto Ungaretti nell'*Allegrìa*). Il riconoscimento della caducità e della transitorietà del corpo, destinato a perire, è per Ungaretti il presupposto necessario dell'«immortalità fisica della stirpe»<sup>369</sup> che si perpetua, nella continuità delle generazioni, legando i vivi ai morti: espressione dei «due aspetti della vita, finita e infinita»<sup>370</sup> e della dialettica ossimorica *effimero/eterno* già richiamata.

Ungaretti pone poi a confronto il VI libro dell'*Eneide* con il III canto dell'*Inferno* e a proposito del poema virgiliano scrive:

---

<sup>366</sup> L'immagine è di MARIO PETRUCCIANI, *La discesa nella memoria, il pilota innocente. Ungaretti e Virgilio*, in AA.VV., *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, cit., tomo I, pp. 597-638: 600.

<sup>367</sup> «Dante ha scritto la *Commedia* per mostrarci che il fine dell'uomo è la giustizia e che l'uomo vi tende come persona e che vi tende come società umana, e che vi tende come genere umano in tutto il suo percorso storico. La giustizia si compie al momento della morte: per gl'individui incompiutamente alla fine della loro esperienza temporale e compiutamente [...] alla fine del mondo, alla fine cioè della condanna ad essere corruttibile, cioè temporale, che subisce la materia del mondo, in seguito al peccato originale.» (UNGARETTI, *Dante e Virgilio*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 656).

<sup>368</sup> UNGARETTI, *Sereno*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 124. La lirica porta specificati il luogo e la data di composizione, «Bosco di Courton luglio 1918».

<sup>369</sup> UNGARETTI, *Dante e Virgilio*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 662.

<sup>370</sup> *Ivi*, p. 663. Ungaretti poi specifica: «Dell'infinito della vita, noi abbiamo rivelazione dallo spirito che ereditiamo dai padri e trasmettiamo ai figli arricchito dalla nostra personale esperienza: è questo spirito che unisce nella loro continuità fisica le generazioni, poiché ci rivela la legge della vita. Unità spirituale e continuità fisica della stirpe, questo è il segreto che rivelerà il viaggio nell'oltretomba a Virgilio».

in questo libro Enea intraprende il suo viaggio nel regno della morte, e in questo viaggio dimostra che l'avvenire è esemplificato nel passato e, legando il passato all'avvenire, dimostra, che l'unità e la grandezza di Roma è dovuta al costante rinnovarsi in essa da padre in figlio delle virtù caratteristiche d'una stirpe. [...] Come vedete, il corpo per Virgilio è sempre temporale, e del resto per lui non ha vero valore se non il *corpo vivo*, il tempo cioè, che può anche immaginare come immortale nella sua unità, infinita per continuità.<sup>371</sup>

Per rispettare questa unità immortale, per usare ancora le parole di Ungaretti, di passato nel futuro e di morte nella vita, è necessario «non interrompere mai i contatti sacri colla memoria»,<sup>372</sup> perché nella memoria questa continuità, all'interno della quale siamo inseriti, rivive e si rinnova: grazie alla memoria è possibile oltrepassare i limiti temporali del proprio essere individuale e attingere ad un patrimonio (passato storico, tradizione) reso di nuovo fruibile grazie al linguaggio.

Virgilio rappresenta dunque una componente fondamentale nel processo di elaborazione (sempre *in fieri*, nella «vita d'un uomo») dell'idea di memoria; in quest'ottica, il viaggio di Enea agli Inferi (dove l'eroe incontrerà il padre Anchise, che gli mostrerà la futura grandezza di Roma) viene interpretato da Ungaretti come un viaggio «nella sua memoria» e lo stesso Enea diventa, per mezzo della sua catabasi – come nota Petrucciani – «mitico prototipo di una condizione esistenziale-spirituale fondata sul sistema della memoria»:<sup>373</sup>

Enea può, per la sua tristezza aggravata dai luoghi, dall'ora, dai lutti recenti, scendere nella sua memoria, e la sua memoria può dargli il suo conforto, poiché sono nel passato le promesse dell'avvenire.<sup>374</sup>

Un secondo testo particolarmente significativo e all'incirca contemporaneo alla lezione appena considerata è lo scritto redatto in occasione della commemorazione di Gabriele D'Annunzio, tenutasi a San Paolo nell'aprile 1938 (per il trigesimo della morte del poeta). Lo scritto risente maggiormente, rispetto al precedente, di una certa enfasi retorica legata all'importanza e al ruolo politico oltre che culturale della figura cui vuole tributare omaggio, ma conferma un'interpretazione di Virgilio costruita sul concetto della continuità. Ciò che sorprende, qui, è che Ungaretti, volendo celebrare D'Annunzio, torni a parlare di Palinuro (sul nocchiero di Enea, il poeta si era soffermato in una delle prose di viaggio, che abbiamo già ricordato e su cui torneremo tra poco):

---

<sup>371</sup> *Ivi*, p. 657. Corsivi nell'originale.

<sup>372</sup> *Ivi*, p. 665.

<sup>373</sup> PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone*, cit., p. 153.

<sup>374</sup> UNGARETTI, *Dante e Virgilio*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 671.

*ho nella mente Palinuro*, il nocchiero dallo spirito tenacemente pronto, il provvido dalla volontà indefettibile, che pure il Sonno con il suo frullo incantevole, riesce a tradire chiudendogli alfine gli occhi ribelli. Caduto nei flutti, Palinuro, al loro diaccio, agitato contatto, si riscuote, e non scorge più, esclusa dalle muraglie impetuose della sopraggiunta burrasca, la nave dove naufraga il suo onore, e, drizzandosi sopra l'acque tale sforzo sovrumano fa per scorderla che, *trasmutato nell'altissimo sasso oggi ancora palese ai naviganti*, la sua fama rinnova all'infinito. Sono fatti che si trovano descritti nell'*Eneide*, con alcunché d'aggiunto della mia invenzione, poesia volendo che ogni uomo a suo talento la ravvisi col sale della propria anima.<sup>375</sup>

Subito dopo Ungaretti fornisce al lettore le motivazioni di questo accostamento inaspettato:

ho evocato Virgilio, e terrò fra breve conto della testimonianza di Leopardi, ed è superfluo avvertire che nemmeno per sogno suppongo sia possibile giungere ad un confronto o ad un avvicinamento qualsiasi di carattere estetico oppure anche semplicemente tecnico fra le opere loro e la poesia dannunziana. È nella sostanza dello sviluppo della poesia italiana e della poesia occidentale, è *in quella linea storica assoluta che oltrepassa la durata dei singoli*, e i gusti particolari degli individui, e le personali fogge espressive; è nella immutabile foga storica, è in quello slancio vitale che la storia mantiene alle idee mutandone incessantemente le apparenze e i riflessi, è nella realtà e non nelle immagini della storia, [...] che le presenze di Virgilio e Leopardi sono necessarie per chiarirci l'umanità di D'Annunzio.<sup>376</sup>

La celebrazione di D'Annunzio offre ad Ungaretti l'occasione per ripercorrere «sette secoli di sforzi della passione italiana», rileggendo la nostra letteratura, da Dante, a Petrarca, a Leopardi, a Manzoni, fino a D'Annunzio, con l'antecedente – vera e propria scintilla creativa, scaturigine – di Virgilio, nella chiave di una costante passione civile, nel culto rinnovato della Roma imperiale (non è un caso che Ungaretti ricordi, in apertura al suo intervento, che il 1938 è anche l'anno del Bimillenario di Augusto).<sup>377</sup>

Virgilio (grazie a Dante, al quale Ungaretti riconosce il merito fondamentale di aver ripristinato il legame con il passato romano attraverso la scelta del poeta latino come guida nella *Commedia*) è «l'uomo che s'invocava come incarnazione della storia e della politica» e attraverso il quale si

---

<sup>375</sup> UNGARETTI, *Commemorando Gabriele D'Annunzio (1938)*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 703-726: 703. Corsivo mio.

<sup>376</sup> *Ivi*, p. 704. Corsivo mio.

<sup>377</sup> Come nota Paola Montefoschi, la conferenza porta evidenti i segni dell'epoca, «le tracce di una sprovveduta e ingenua fede fascista, ancora viva nell'animo dell'antico "umile soldato", infiammato da quello stesso amore di patria di cui aveva avuto rivelazione combattendo in trincea durante la Grande Guerra» (MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 1448).

rianimava il sentimento «d'una storia alla quale era urgente riallacciarsi per riprendere coscienza e responsabilità di sé».<sup>378</sup> La storia, letteraria e politica, può dunque essere letta, nelle sue tappe fondamentali, come il susseguirsi di diverse «resurrezioni di Roma», cioè come diversi e ripetuti risvegli della coscienza di un'appartenenza ad una stirpe gloriosa, ad «un'idea universale e unificatrice per gli uomini d'Occidente».<sup>379</sup> Virgilio, ancora una volta, sembra rappresentare per Ungaretti la possibilità concreta di pensare ed esprimere il tempo come flusso, come continuità infinita, come durata indipendente dall'individualità personale dei singoli, la quale, tuttavia, rivive «nell'immortalità fisica della stirpe nel succedersi delle generazioni», come già si leggeva nella lezione su *Dante e Virgilio*: il poeta latino si conferma figura chiave del sistema della memoria. L'evocazione, in questo contesto, del mito di Palinuro, emblema di fedeltà alla propria meta,<sup>380</sup> rivela come l'interesse di Ungaretti per Virgilio, lontano dal costituire una fascinazione occasionale, indotta anche dall'insistenza sulla figura del poeta latino dimostrata dalle istituzioni culturali fasciste nel corso degli anni Trenta, vada polarizzandosi intorno ad alcune figure e ad alcuni nuclei di significato che saranno investiti di un ruolo strutturante nel formarsi della nuova raccolta. Vedremo poi in quali termini si attui la risemantizzazione dei personaggi virgiliani realizzata dal poeta; basterà qui notare la ricorsività di un lessico che si ripropone, a sottolineare la graduale stabilizzazione dell'area semantica entro cui inscrivere il ricorso a Virgilio e ai suoi personaggi.

Si torni ora alla scrittura odeporica del poeta, che abbiamo visto rappresentare un contributo importante al rinnovamento figurale della poesia di Ungaretti e una tappa fondamentale, al pari degli scritti critici, nel percorso di riavvicinamento a Virgilio.

Le prose del viaggio in Meridione offrono l'occasione di una valutazione complessiva dell'Ungaretti prosatore «girovago». Come nota Paola Montefoschi, «viaggiare per Ungaretti significa soprattutto scoprire i *topoi*, gli archetipi, i correlativi oggettivi di “stati d'animo del poeta” [...], significa trasformare le “cose viste” nei segni del suo nomadismo».<sup>381</sup> È una scrittura chiamata a trasfigurare il reale, a trasformarlo nel paesaggio simbolico del mito: le parole, in questi *reportages* di viaggio

---

<sup>378</sup> UNGARETTI, *Commentando Gabriele D'Annunzio (1938)*, cit., p. 708.

<sup>379</sup> *Ivi*, p. 710.

<sup>380</sup> Ungaretti arriverà in conclusione a celebrare D'Annunzio quale nuovo Palinuro: «L'eroe [D'Annunzio] si desta. Si drizza dal suo naufragio personale. L'eroe che avevano tanto supplicato i suoi libri perché riapparisse, ora è in lui, è lui che si drizza e colla sua propria vita, innalzerà, come Palinuro, la pietra della sua volontà per segno ai millenni». A questo passaggio seguiva il seguente, manoscritto e cassato dall'edizione definitiva: «L'Impero sta per tornare a sfolgorare dai colli di Roma. S'è drizzato l'eroe nella burrasca. Ah! Non perisca la nave d'Italia. Combatta! Combatta!» (riportato nelle *Note* da MONTEFOSCHI, p. 1454). Sull'analisi del rapporto Ungaretti-D'Annunzio, si veda PETRUCCIANI, *Ungaretti e D'Annunzio*, in «Letteratura Italiana Contemporanea», 20-21, gennaio-agosto 1987 (ora anche in *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 51-73).

<sup>381</sup> MONTEFOSCHI, *Prosa di un nomade*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. XX.

che si confermano vere e proprie prose d'arte, sono «un rumore d'antiche ossa» fatto dal mare, il tempo è sospeso ed irreale («un'ora senza fiato, uno di quei pomeriggi [...] quando tutto sembra fermo e come stupito»), i monti «si prolungano in orazione verso il mare» e gli ulivi che li coprono hanno «un alone di luce intorno alla foglie, come i santi».<sup>382</sup>

La scrittura smaterializza e riscrive il referente, trasformandolo in oggetto dell'invenzione, come del resto il poeta stesso chiarisce fin dalla nota introduttiva che accompagna la pubblicazione in volume delle prose nel 1949, per le Edizioni della Meridiana: «Sono paesaggi e persone e epoche visti a lume di fantasia e di proposito sottratti quindi ad ogni precisa informazione obiettiva. Rispecchiano solo *miei stati d'animo, attimi fuggenti del mio sentimento*».<sup>383</sup> Se il ritorno al mito si era realizzato già all'altezza del *Sentimento del Tempo*,<sup>384</sup> sulla spinta della forza evocativa attribuita dal poeta alla città di Roma e alla campagna romana nella quale nel frattempo era andato ad abitare, è solo attraverso il lento itinerario realizzato nelle prose (critiche e di viaggio) che esso acquista, infine, una valenza poetica all'interno della riflessione ungarettiana sulla memoria.

Al centro dell'attenzione del poeta, nel suo rapportarsi al territorio cilentano, torna nuovamente ad imporsi con prepotenza ossessiva il tempo e il paesaggio cui gradualmente si dà forma non può che essere un paesaggio di rovine, deserto, come nella descrizione di un tempio visitato a Paestum:

davanti, il timpano e le colonne doriche ci mostrano un travertino come un vetro infiammato: nel cuore della pietra brucia la luce che non consuma, e traspare la sua indifferenza sacra. Ai lati c'è invece il senso tragico del deperire: colonne vuotate dai lunghi anni con i labirinti delle carie; e hanno un aspetto di funghi rugginosi, e anche di mummie tolte dalle fasce. Ed allora girandogli intorno, l'uomo raggiunge l'ultimo limite dell'idea del suo nulla, al cospetto d'un arte che colla sua giusta misura lo schiaccia. [...] Oh, le cose seducenti passano, e la misura, che, senza misericordia, le fa apparire mutevoli, è, in quel tempio, d'un'impassibilità agghiacciante! Venga dal numero o venga dal sogno, la bellezza può non essere orrenda?<sup>385</sup>

---

<sup>382</sup> UNGARETTI, *La pesca miracolosa*, cit., p. 149-151.

<sup>383</sup> UNGARETTI, *Nota a Il povero nella città*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 1148. Corsivo mio.

<sup>384</sup> «Nel *Sentimento del Tempo*, c'è un ricorso quasi sistematico alla mitologia, che non poteva esistere in alcun modo nell'*Allegria*. [...] vivendo a Roma, nel Lazio, come non potevano non diventarmi famigliari i miti, gli antichi miti? Li incontravo ovunque e continuamente, e accorrevano a rappresentare i miei stati d'animo con naturalezza» (UNGARETTI, *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 766). Ungaretti insiste ripetutamente, a posteriori, sul valore non esornativo del suo ricorso al mito: «citazioni mitologiche [...] non mai fatte come citazioni di cultura» (*Ungaretti commenta Ungaretti*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 823-824). E ancora, commentando il *Sentimento del Tempo*: «Non erano figure di rettorica, ma una specie di appropriazione dei miti che tanto mi diventavano famigliari...» (*Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 766).

<sup>385</sup> UNGARETTI, *La rosa di Pesto*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 156-158.

Il paesaggio attraversato in queste prose di viaggio non è mai idilliaco, pacificato: è sempre natura che ha distrutto, tempo che ha sbriciolato e solo la rovina sembra conservare, in questo scenario arido, desertificato, la capacità di dire. Ecco che allora «questi ruderi apocalittici sembrano sfidare il silenzio della morte. [...] Sembrano [...] incapaci di dimenticare, straziati, inferociti dal passato, impietriti in un'eloquenza».<sup>386</sup>

I *reportages* di viaggio si situano in un momento di svolta, nella sopravvenuta consapevolezza di un tempo e di un ciclo esauriti: nella percezione della perdita, dell'assenza, il poeta non potrà che usare un linguaggio mutilo<sup>387</sup> e non si potrà avere conoscenza della storia se non come deposito di rovine, distesa di residui (frammenti) che restano eloquenti, mantenendo la capacità di dire, di formare – seppure *per viam negationis*, sul polo dell'assenza, del venir meno – i motivi su cui va meditando il poeta e che porteranno alla *Terra Promessa*, fino alla desolazione degli *Ultimi cori*: «Si percorre il deserto con *residui* / Di qualche immagine di prima in mente, / Della Terra Promessa / Nient'altro un vivo sa».<sup>388</sup>

È un paesaggio che tende già qui, nelle prose – per riprendere un'espressione di Piccioni – alla «misura del mito».<sup>389</sup> Lo spunto eziologico è velocemente risolto e lascia spazio alla trasfigurazione operata dalla fantasia, a quel «carattere mitico», appunto, che la natura avrà poi – sostiene Ungaretti<sup>390</sup> – nella *Terra Promessa*:

Dall'altura di Velia avevo guardato a sinistra Palinuro colla meraviglia che fa sempre una pietra enorme resa aerea dalla distanza. [...] Torniamo sui nostri passi, arriviamo a Pioppi e, vista una paranza a motore in secco, domandiamo se vogliono noleggiarcela fino a Palinuro. [...] Mentre passiamo di fianco a Pisciotta, ci appare, penetrato nel mare, Palinuro, come uno squalo smisurato, cariato d'oro. [...] Di colpo, il mare in un punto ha un forte fremito: è un branco d'anatre marzaiole che si rimettono in viaggio. Sono arrivate sull'alba, e ora che principia l'imbrunire, volano via. Così fuggì quel Dio Sonno sceso a tradire Palinuro mandandolo in malora col timone spezzato. E le onde, ora repentinamente infuriate, le muove forse il nuoto disperato del fedele nocchiere d'Enea? [...] Non ho mai visto acqua di pari trasparenza a quella che scopro avvicinandomi al porto. Vediamo la

---

<sup>386</sup> UNGARETTI, *Non dimenticare!*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 130.

<sup>387</sup> UNGARETTI, *Difficoltà della poesia*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 811. Poco prima Ungaretti scriveva: «Noi che non percepiamo le mutazioni della realtà, per la fretta eccessiva nella quale esse avvengono fuori e dentro di noi, se non per minime particole di frammenti, non possiamo, se osiamo ancora scrivere poesia, se non ricorrere a espressioni mutile». L'intervento è datato 1952-1963, tuttavia non sembra inappropriato ricordarlo qui ed estenderlo, retroattivamente, alla stagione preparatoria della *Terra Promessa* dove il frammento assumerà una valenza epistemologica.

<sup>388</sup> UNGARETTI, *Ultimi cori per la Terra Promessa*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 315.

<sup>389</sup> PICCIONI, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 126

<sup>390</sup> UNGARETTI, *Prima lezione*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 781. Vd. *infra*.

sabbia del letto come pettinata soavemente, e i nastri delle alghe trasformare in serpenti agitati, la bella capigliatura. È questa chiarissima pupilla di Medusa che irrigidi in quell'alta roccia, Palinuro? È la disperata fedeltà che lo portò a tanta altezza? Sono a testimonianza della sua sofferenza quei graffi che dal fondo alla cima segnano la sovrumana salita e mi fanno dolere le dita, e sembrano i tagli d'ascia d'un taglialegna ciclopico impazzito. Entriamo nella grotta [...] vediamo allora sorgere – e fare capitomboli tra le pareti bluastre della caverna, come nel mezzo dell'interno d'un uva – dall'acqua, un delfino impietrato: roccia lercia, ma sorprende che in quest'acqua chiusa non ci sia di vivo che questo sasso, della forma dei delfini balzanti nel golfo. E mi torna in mente il Dio Sonno che spari come uccello, e Palinuro come pesce...<sup>391</sup>

Si noti come già in questo testo venissero fissate le parole-chiave sulle quali verrà costruita la riscrittura poetica dell'episodio del «fedele nocchiere d'Enea»: Sonno, onde, furia, disperato, fedele. È già il paesaggio mitico che fa da sfondo alla *Terra Promessa*, i cui primi tentativi compositivi risalgono, del resto, al 1935, ad una fase dunque immediatamente successiva a queste prose. Riflessione critica e scrittura odeporica convergono, definitivamente, verso la delineazione dei tratti della nuova stagione.

### **3.2.3 «Essendosi nel mio spirito venuta a definire l'avventura di Enea...»: dentro la *Terra Promessa***

Nel 1950 esce dunque presso Mondadori la *Terra Promessa*, a cui il poeta aveva lavorato lungamente ancora in margine alla stagione del *Sentimento*, se si tiene conto che all'interno di quest'ultima raccolta, la cui seconda edizione comparirà nel 1936, venivano inseriti versi risalenti al 1934-1935 e in realtà già appartenenti alla successiva esperienza.

---

<sup>391</sup> UNGARETTI, *La pesca miracolosa*, cit., p. 151. Si noti l'accento posto immediatamente sulla *fedeltà* di Palinuro, elemento caratterizzante anche della rilettura realizzata da Ungaretti nei versi. Il poeta racconta poi il ritrovamento (è, appunto, la *pesca miracolosa* da cui lo scritto trae la sua titolazione) di un reperto scultoreo, «una testa d'Apollo» che successivamente egli rivedrà al Museo di Salerno e «sarà prassitelica o ellenistica, poco importa», scrive il poeta, ben più intrigato dal «sorriso indulgente e fremente, non so quale canto di giovinezza risuscitata!» che egli scorge nel volto di quell'Apollo naufragato e riemerso dai flutti e nel quale non è difficile ipotizzare che egli scorga, anziché Apollo, proprio Palinuro. «Oh! Tu sei la forza serena e la bellezza» – continua il poeta – «quale augurio non ci reca quest'immagine che, fra gli ulivi, è finalmente tornata fra noi». L'ipotesi di una identificazione tra l'Apollo ripescato dal mare e Palinuro «come pesce» è sostenuta, tra gli altri, da Petrucciani (PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone*, cit., p. 169); più cauta Montefoschi, per la quale «il ritorno di una memoria dell'antico attualizzata, il “canto di giovinezza risuscitata” e l'augurio che esso reca con sé» potrebbero essere collegati «alla retorica e all'iconografia fascista dominante» (MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 1227). Sulla riscrittura poetica della vicenda di Palinuro, vd. *infra*.

Interrogato, a posteriori, sulla genesi della nuova stagione, Ungaretti si mostrerà del tutto consapevole del passaggio che fra le due raccolte si era nel frattempo consumato:

gli scritti di prosa del 1931-1932 e le poesie di quel periodo: *Ti svelerò, 1914-1915, Sentimento del Tempo, La morte meditata, Silenzio Stellato*, e poi le poesie del 1934-1935: *Senza più peso, Auguri per il proprio compleanno*, indicano bene come mi sia avviato alla *Terra Promessa*. Tutta la mia attività poetica, dal 1919, si svolgeva in quel senso: un senso più obbiettivo che non fosse quello dell'*Allegria*, e cioè una proiezione e una contemplazione dei sentimenti negli oggetti, un tentare di elevare a idee e miti la propria esperienza biografica. Particolarmente *Auguri per il proprio compleanno*<sup>392</sup> indica, anche nella precisazione del tema, il passaggio.<sup>393</sup>

La *Terra Promessa* segna inevitabilmente, per il poeta, l'approssimarsi dell'autunno, stagione del declino, del principiare della decadenza:

La prima idea della *Terra Promessa*, l'ho avuta nel 1932 quando scrivevo ancora il *Sentimento*, è il momento in cui giunge per me l'autunno, e la riflessione cambia di colore, cambia di senso, dal momento che l'apparizione di un'età più matura, se non più saggia, implica necessariamente delle considerazioni, delle riflessioni, una sensibilità differente, e forse anche, come dicevo, il passaggio a un altro piano, dal piano dell'immediato possesso delle cose al piano delle cose contemplate con il soccorso della memoria.<sup>394</sup>

Quasi vent'anni, dunque, separano il momento ideativo della raccolta dall'effettiva pubblicazione, avvenuta nel 1950. L'opera aveva infatti conosciuto una gestazione particolarmente lunga e

---

<sup>392</sup> «Dolce declina il sole. / Dal giorno si distacca / Un cielo troppo chiaro. / Dirama solitudine / Come da gran distanza / Un muoversi di voci. / Offesa se lusinga, / quest'ora ha l'arte strana. / Non è primo apparire / Dell'autunno già libero?! / Con non altro mistero / Corre infatti a dorarsi / Il bel tempo che toglie / Il dono di follia. / Eppure, eppure griderei: / Veloce gioventù dei sensi / Che all'oscuro mi tieni di me stesso / E consenti le immagini all'eterno, / Non mi lasciare, resta, sofferenza!» (*Auguri per il proprio compleanno*, p. 234). Corsivo mio. A proposito di questo componimento, interessante quanto osserva Debenedetti: «nell'autunno che viene [il poeta] parla di questo dono dei sensi che, proprio perché lo buttano nell'oscurità, nella torbida confusione del contatto diretto con la realtà, con le cose, con l'esistenza, gli hanno fatto scaturire le immagini di ciò che è perenne, dunque di ciò che il tempo a noi non rivela, a noi effimeri ai quali il tempo non appare se non come transitorietà, come "fuggitivo tremito"» (GIACOMO DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento: quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 84-85.) Siamo già all'interno della dialettica effimero / eterno che caratterizzerà la poesia della *Terra Promessa*.

<sup>393</sup> Riportato in LEONE PICCIONI, *Le origini della Terra Promessa*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 1306-1307.

<sup>394</sup> GIUSEPPE UNGARETTI - JEAN AMROUCHE, *Propos improvisés*, Paris, Gallimard, 1972. Citato in MONTEFOSCHI, *Cronologia*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. XCI.

difficoltosa, che ne aveva alterato profondamente la struttura precedentemente progettata.<sup>395</sup> «*La Terra Promessa* – scriverà il poeta nella prima delle quattro *Lezioni* tenute alla Columbia University nel 1964 – è un libro scritto con grande lentezza, perché continuamente interrotto, anche da altra poesia, come quella del *Dolore*. C’era una tragedia nel mondo, c’era anche una mia tragedia che mi aveva colpito nei miei particolari affetti [la perdita del fratello Costantino (1936) e del figlio Antonietto nel 1939, per una appendice mal curata], e naturalmente le ricerche di pura poesia dovevano cedere il posto alle angosce, ai tormenti di quegli anni».<sup>396</sup>

L’incompiutezza rimane il carattere costitutivo della raccolta anche a pubblicazione avvenuta: «quella che pubblicai nel 1950 è dunque un’opera frammentaria: la pubblicazione di un’opera completa, organica, non avverrà forse mai».<sup>397</sup>

La storia redazionale della raccolta, che Ungaretti dichiara a più riprese non finita, conferma una frammentarietà (ciò che resta, disperso, dopo il *naufragio*) che diventa anche produttivo nodo tematico interno: il “fallimento”, sul piano degli esiti, del disegno progettuale iniziale, sembra confermare lo scacco, la sconfitta dei vinti, degli esclusi che ne saranno protagonisti (Palinuro, Didone, lo stesso io lirico). «L’ingresso feroce della Storia nel mito», come ha notato giustamente Carlo Ossola, della «tragica irrevocabilità dei fatti nella serie ripetibile delle parole», veniva a segnare «una profonda frattura tra la storia del poeta e quella della parola, fin lì piegate a convertirsi nello stesso grido, a sublimarsi nella stessa epifania di memorie, di nomi».<sup>398</sup> è una discrasia che sarà affrontata, in tutta la sua portata dirompente, nell’ultimissima stagione del poeta (si veda l’esperienza di *Dialogo*, pubblicato nel 1968).

La raccolta si apre con *Canzone*, cui il poeta dedica, lo si è già ricordato, un ciclo di quattro lezioni tenute alla Columbia University. Nella *Prima lezione*, il poeta fornisce alcune coordinate utili alla comprensione dell’intera raccolta:

---

<sup>395</sup> Leone Piccioni ricostruisce un sintetico quadro d’insieme del progetto originario della *Terra Promessa*: «al *Prologo* [costituito dalla *Canzone*] seguiva lo sbarco di Enea. Enea arriverà dal mare ai Campi Flegrei; vedrà il paesaggio pieno di vita della terra promessa e lo raffronterà a quello lasciato a Cartagine; invocherà Didone che, evocata appare, e muta si dilegua; udrà i Cori che ricordano l’amore che divampò e si consumò nella morte con lo sfiorire della bellezza. Poi Enea si scuoterà dal suo stupore muto, cercherà Palinuro, l’amico, il fedele che credé in lui e nella sua impresa. Ma non lo troverà, già inghiottito dal sonno. Palinuro risorgerà col racconto della sua morte, ed il senso di quella fine (la sestina). Infine Enea doveva evocare – dal riferimento a Marcello, per arrivare al suo Antonietto – i morti bimbi, tutti i morti bambini a rappresentare lo strazio, ancora più crudele, offesa alla stessa natura, di chi perisce e decade prima ancora di avere fatto esperienza» (PICCIONI, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 172). Vasti segmenti di questo disegno non avranno realizzazione; alla figura di Enea, in particolare, verrà a mancare una caratterizzazione sufficientemente netta da garantirle una adeguata capacità di azione, aspetto, questo, che ne comporterà l’indebolimento in sede poetica e la trasformazione in una sorta di oggetto riflesso, definibile solo attraverso le parallele vicende di Didone e di Palinuro.

<sup>396</sup> UNGARETTI, *Prima lezione sulla Canzone*, in *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 781.

<sup>397</sup> *Ibidem*.

<sup>398</sup> OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 382.

La natura qui, nella *Terra Promessa*, serbando un carattere mitico, tenta di trasfigurarsi *in motivo di riflessione metafisica sulle condizioni dell'uomo* nell'universo, sulle sue profonde aspirazioni, sulla sua sostanza di essere universale e sul suo costante fallire che si rinnova ogni giorno con una medesima morte e una medesima aurora.<sup>399</sup>

Il carattere emblematico delle figure che abitano i testi della raccolta appare subito evidente nei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*.

Il poeta reinterpreta la vicenda di Enea e Didone<sup>400</sup> narrata nel IV libro dell'*Eneide* aggiungendovi, però, un livello di significato ulteriore. Non si tratta, per Ungaretti, di dare solamente conto di un amore sfortunato e drammatico, colto nel suo sviluppo "per stazioni": l'arrivo dell'eroe troiano, l'innamoramento, l'incontro degli amanti, l'abbandono, la morte dell'*infelix Dido*. La vicenda dei due personaggi mitici diventa specchio della condizione umana nel suo declinare e perire, moltiplicando i percorsi semantici presenti nell'episodio virgiliano:

Sono 19 cori che vogliono descrivere drammaticamente il distacco degli ultimi barlumi di giovinezza da una persona, oppure da una civiltà, poiché anche le civiltà nascono, crescono, declinano e muoiono. Qui si è voluto dare l'esperienza fisica del dramma, con riapparizioni di momenti felici, trasognate incertezze, con pudori allarmati, in mezzo al delirare d'una passione che si guarda perire e farsi ripugnante, desolante, deserta.<sup>401</sup>

In questo contesto, Didone veniva a rappresentare «l'ora in cui il vivere stia per farsi deserto»: quando la forza vitale (e creativa, per il poeta) inevitabilmente va affievolendosi, nel passaggio dall'estate all'autunno<sup>402</sup> (o all'inverno) dell'esistenza. La Didone cui Ungaretti restituisce voce rappresenta

---

<sup>399</sup> UNGARETTI, *Prima lezione*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 781.

<sup>400</sup> La vicenda di Didone, rielaborata poeticamente come emblema della memoria nella *Terra Promessa*, era stata in precedenza assunta come oggetto d'indagine all'interno di una lezione dedicata a «definire in che modo un medesimo tema può essere fondamentalmente diverso nella trattazione poetica sia perché non ci possono essere due poeti non diversi l'uno dall'altro, sia perché sempre diverse sono le epoche». Il tema in questione era quello della solitudine umana, «trattato da Virgilio con tanta bellezza nell'episodio di Didone abbandonata», e il confronto proposto da Ungaretti coinvolgeva, oltre a Virgilio, Dante, Petrarca, Tasso e Leopardi. Cfr. UNGARETTI, *Temi leopardiani. La solitudine umana* [1942-1943], in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 801-817: 801.

<sup>401</sup> UNGARETTI, *Note a La Terra Promessa*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 797.

<sup>402</sup> Ungaretti aveva avuto modo di meditare sull'idea del passare del tempo, con l'ossessione dell'invecchiamento e della rovina, anche attraverso i sonetti di Shakespeare alla cui traduzione aveva lavorato prima di dedicarsi alla *Terra Promessa* (le traduzioni da Shakespeare verranno raccolte nel volume *XXII sonetti di Shakespeare scelti e tradotti da Giuseppe Ungaretti*, edito dalla casa editrice Documento di Roma nel 1944; due anni dopo, nel 1946, comparirà invece per Mondadori il volume *40 sonetti di Shakespeare*, cui sarà premessa, significativa indicazione sulla concezione ungarettiana del tradurre, la comprensiva etichetta di *Vita d'un uomo*). Si prenda in considerazione un testo come il seguente, il sonetto LXXIII, nella resa proposta da Ungaretti. In esso trovano sintetica espressione quegli stessi motivi su cui il poeta innesterà la propria personale riflessione nella raccolta successiva: «Quel tempo in me vedere puoi dell'anno / Quando già niuna foglia, o rara gialla in sospeso, rimane / Ai rami che affrontando il freddo tremano, / Cori spogliati rovinati dove gli uccelli

dunque una fase dell'esperienza umana, un suo periodo climaterico, e diventa un vero e proprio emblema della caducità: significativamente la regina dirà, nel III Coro, «Grido e brucia il mio cuore senza pace / Da quando più non sono / Se non *cosa in rovina e abbandonata*». L'identificazione operata dal poeta tra una civiltà che declina e una donna che invecchia è qui drammaticamente espressa dalla stessa regina. Diversamente da Virgilio, però, che lascia questo aspetto solo a livello di suggestione, in Ungaretti la fine di Didone coincide e simbolicamente rappresenta la fine di Cartagine: immediata (la costruzione della città langue, dice il poeta latino, addossando la responsabilità di questo stallo ad una Didone innamorata, ormai già incurante e indifferente alle sue responsabilità politiche), ma anche futura (la distruzione di Cartagine ad opera proprio dei romani; e allora non sembrerà un dettaglio irrilevante notare che, all'interno di questa identificazione, Cartagine viene distrutta dal fuoco, come Didone che si uccide sulla pira). Ciò che si verifica qui, rispetto al referente virgiliano, è una diffrazione prismatica del mito: i *Cori* mettono in atto una strategia testuale polifonica, sono “descrittivi” – nota Michael Hanne – ma come lo è un ritratto cubista, che affronta il soggetto da diversi punti di vista contemporaneamente.<sup>403</sup> Si alternano infatti voce recitante (Didone, mai nominata – al di fuori del titolo) e voce del Coro, sul modello della tragedia greca, che commenta o descrive ciò che accade con l'assunzione di un punto di vista di volta in volta interno o esterno alle vicende narrate. Il risultato è una stratificazione e un intreccio di voci che ben corrispondono alla drammaticità tormentata del destino della regina: un cortocircuito emotivo e umano che la diversa articolazione dei tempi verbali e delle persone non manca di esprimere ed accentuare.<sup>404</sup>

---

cantarono, dolci. / Della giornata vedi in me il crepuscolo / Che dopo sera all'ovest si dilegua; / Portato a gradi via da notte buia / Che pari a morte, tutto nel riposo sigilla. / In me tu vedi d'un fuoco la fiamma / Che sopra le ceneri della sua gioventù vacilla / Come in letto di morte dove dovrà spirare, / Consumata da ciò che la nutrí. / E di questo t'accorgi, e si fa il tuo amore più forte / Nel bene amare ciò che lasciare dovrai tra breve» (UNGARETTI, *40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1998, p. 83).

<sup>403</sup> MICHAEL HANNE, *Ungaretti's La Terra Promessa and the Aeneid*, in *«Itálica»*, 50, I, spring 1973, pp. 3-25: 4: «[I *Cori*] they are “descrittivi” rather as a cubist portrait describes the sitter: from several point of view at once. It is worth remembering that Ungaretti knew Picasso, Braque, Léger and Gris in Paris just before the First World War».

<sup>404</sup> Lo sottolinea Luigi Paglia, che osserva: «La voce declinata nella prima persona singolare (ma anche plurale: il “noi” esteso ad Enea, nei *Cori* V, VIII e XI), attinente al registro della esplicitazione del pensiero, e dell'espressione dei sentimenti della regina, risuona spesso al presente (cori III, IV, VIII, IX, X), con alcuni *flashback* nel passato (cori III, V, XI) e una sola anticipazione del futuro prossimo («il mio declino abbellirò stasera»: coro X). Il cortocircuito tra i due tempi scatta dalla coscienza della desolazione del presente che richiama con l'automatismo psichico l'incantevole tempo dell'amore, la felicità del passato. La memoria [...] scocca fatalmente dall'assenza» (LUIGI PAGLIA, *Il grido e l'ultragrido. Lettura di Ungaretti (dal Sentimento del tempo al Taccuino del vecchio)*, Firenze, Le Monnier, 2009, p. 178). Si aggiunga poi il significato dell'utilizzo del condizionale, alla seconda persona; l'alternanza continua delle persone verbali, dei tempi e dei modi caratterizza così un testo di grande originalità ed efficacia. Paglia nota anche come, con l'avviarsi della vicenda a conclusione, la voce di Didone scompare, lasciando il posto a quella del coro: venute meno le ragioni che tenevano Didone in vita, con l'avvicinarsi dell'estinzione fisica della regina viene meno anche la sua voce nel testo. «La dissolvenza vocale prefigura o simboleggia il silenzio definitivo e totale della morte» (*Ibidem*). Sull'impiego del condizionale, resta fondamentale lo studio di PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone*, cit., pp. 38-42: «Perché proprio il condizionale? Se il

Il racconto dell'amore tra la regina cartaginese e l'eroe troiano si snoda attraverso l'alternanza di tempo del ricordo e tempo del presente, tempo della passione e tempo dell'abbandono: ovvero, illusione e consapevolezza. Come osserva Mario Petrucciani, «differentemente da quanto accade in Virgilio, la Didone di Ungaretti comincia a parlare – una tragica severa tenerissima rapsodia – soltanto dopo lo schianto, cioè dopo la partenza di Enea»: <sup>405</sup> ancora una volta non vi può essere memoria (e dunque recupero vivificante) che nell'assenza. Come se la regina cartaginese riacquistasse capacità di parola solo dopo aver subito l'abbandono e levasse di nuovo la sua voce solo *grazie a* quell'abbandono: la genesi della memoria non è mai separabile, per Ungaretti, dalla coscienza della perdita, declinata nelle diverse forme di un venir meno fisico o simbolico. <sup>406</sup>

In questo quadro e nuovamente con uno scarto rispetto al modello, Enea è assente. L'eroe troiano non viene nominato in alcuno dei diciannove cori che compongono la lirica, è presenza in assenza, come nota Petrucciani, rivive solo attraverso il recupero operato dalla memoria. Nella *Notizia* che precedeva, nella prima edizione, i testi della *Terra Promessa*, Ungaretti avvertiva il lettore sull'incompletezza della raccolta e scriveva: «Il libro doveva, per apparire un po' meno incompiuto, recare anche i “Cori d'Enea”. Sono ancora in forma di abbozzo». <sup>407</sup>

In realtà i *Cori d'Enea* non verranno mai portati a compimento e i versi superstiti di quel progetto saranno parzialmente riutilizzati per la composizione degli *Ultimi cori della Terra Promessa*, nel *Taccuino del vecchio* (1960), dove però, nuovamente, non si fa alcuna menzione diretta dell'eroe troiano. È un'assenza su cui vale la pena insistere. Perché Ungaretti rinuncia, nonostante vi fosse una precisa progettualità inerente all'eroe, documentata dalle carte manoscritte del poeta e dai suoi interventi, alla stesura di quei cori che avrebbero dovuto dar voce all'esperienza di Enea?

Occorre innanzitutto puntualizzare il significato che a livello programmatico il poeta attribuiva alla figura del condottiero troiano. «La bellezza perenne – è Leone Piccioni a riportare questa risposta del poeta – (ma inesorabilmente legata al perire, alle immagini, alle vicende terrene, alla storia, e quindi solo *illusoriamente* perenne – e lo dirà Palinuro) prese nella mia mente aspetto di Enea. Enea è

---

sistema della memoria altro non è che un rituale, paradossale, ma alla fine – nella parola poetica – vittorioso esorcismo costruito contro la Morte, il condizionale potrebbe rappresentare «l'altra faccia» del medesimo sistema, quella perdente: potrebbe cioè rammentare – in quel gioco dell'ambiguo fra certezza e dubbio, Realtà e Desiderio, che intrica tanta arte moderna – che la Morte non tollera alcun esorcismo, se non come illusionismo verbale sia pure nella sua forma più eletta di “avventura della mente”. Adesso quel condizionale ci appare addirittura inevitabile. [...] Enea non torna.» (*Ivi*, p. 41).

<sup>405</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>406</sup> Ungaretti torna molte volte su questo aspetto “presentificante” della memoria: «Non si può nulla cogliere, se non sotto forma di ricordo poetico, come se la morte sola fosse capace di dare forma e senso a tutto ciò che fu vissuto. [...] la memoria trae dall'abisso il ricordo per restituirgli presenza, per rivelare al poeta se stesso». (UNGARETTI, *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni*, cit., p. 771).

<sup>407</sup> UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 1028.

bellezza, giovinezza, ingenuità in cerca sempre di Terra Promessa, ove fa sorridere e incantare nella bellezza contemplata e fuggente, la propria».<sup>408</sup>

Ungaretti si scontra con l'impossibilità di realizzare poeticamente e in maniera compiuta la figura di Enea: la sua ricerca di una Terra Promessa non può conoscere esito felice, perché essa è stata contaminata dalla storia, corrotta dal tempo, nella serie continuamente reiterata degli «orrori, / nei desolati errori» con cui si chiudono i *Cori*. «*La Terra Promessa* – scrive ancora Ungaretti – era già sul telaio dopo il *Sentimento del Tempo*, era la poesia dell'uomo che sta per lasciare la propria giovinezza e per entrare nella maturità. Purtroppo la *Terra Promessa* fu poi potuta proseguire quando già quell'uomo era entrato nella vecchiaia. [...] Doveva essere la poesia dell'autunno, è invece la poesia dell'inverno». In Enea Ungaretti sembra aver figurato una proiezione di se stesso: come Enea, anche il poeta sta compiendo il suo viaggio verso la meta, ossessivamente inseguita, la sua traversata del deserto. Ma quella ricerca non può avere un approdo: anche Enea, come Didone, è un eroe segnato dal trauma della perdita e la sua *quête* non può avere successo, come la poesia degli *Ultimi cori* di lì a poco avrebbe confermato in maniera inequivocabile.

Coerentemente con il tono prevalente nella raccolta, trova ampio sviluppo il motivo della pietrosità, dell'aridità, della secchezza, la cui presenza si fa rilevante e massiccia, a livello testuale, nella seconda metà del componimento (in relazione al progressivo approssimarsi della tragedia di Didone) ed è segnalata da spie lessicali come «macigno» (IX Coro); «selci [...] foglie secche» (X Coro); «occhi secchi» (XIV Coro); «deserta» (XV Coro); «sabbia» (XVII Coro), cui si contrappongono, invece, le immagini ancora vitali della prima parte («Fuoco incauto svelare dell'Aprile / Da un'odorosa gota», I Coro; «Si colori e l'aroma prese a spargere / Così quella primizia», V Coro). Il deserto diviene dunque emblema di una condizione di inaridimento, di consunzione, simbolo dell'azione distruttiva del tempo sull'uomo e sulle cose. E anche a Didone, morente, non resta infine che accettare di condividere il destino della sabbia, in attesa di una rigenerazione che non verrà: «non vedresti che torti tuoi, *deserta*, / Senza più un fumo che alla soglia avvii / Del sonno, sommessamente» (Coro XV, vv. 1-3). Non può esserci speranza di riscatto, né di lieto fine nella vicenda dell'*infelix Dido*: lo rende manifesto, fin dal II Coro, quel «pare» («La sera si prolunga / Per un sospeso fuoco / E un fremito nell'erbe a poco a poco / *Pare* infinito a sorte ricongiunga», II *Coro*, vv. 1-4) che pesa sull'intera composizione.

La conferma dell'illusorietà della speranza di un riscatto trova espressione anche nel XII Coro, dove torna a proporsi la contrapposizione tra la realtà e le vane ed ingannevoli parvenze:

A bufera s'è aperto, al buio, un porto

---

<sup>408</sup> PICCIONI, *Le origini della "Terra Promessa"*, cit., p. 1307.

Che dissero sicuro.  
Fu golfo costellato  
E *pareva* immutabile il suo cielo;  
Ma *ora*, com'è mutato!

(*Coro XII*, vv. 1-5)

Il porto additato come sicuro non è più il porto dell'*Allegria*, che restituiva al poeta «quel nulla / d'inesauribile segreto» (*Il porto sepolto*, vv. 6-7): sembrava poter costituire un punto fermo, una certezza, e invece «è mutato». Ne è consapevole, infine, anche Didone, che non a caso usa il modo condizionale:

Trarresti dal crepuscolo  
Un'ala interminabile.

Con le sue piume più fugaci  
A distratte strie ombreggiando,  
Senza fine la sabbia  
Forse ravviveresti.

(*Coro XVII*, vv. 1-6)

L'espressione di questo improbabile futuro è coniugata al condizionale perché Didone sa che il ritorno di Enea è impossibile: non c'è speranza di ricomposizione di ciò che è andato in frantumi. Il processo di inaridimento (annientamento nella morte) che riguarda Cartagine e l'ambiente circostante (che si trasforma, progressivamente, in uno sterminato deserto) riguarda anche Didone, come già si è notato:

Per patirne l'estraneo, il folle  
Orgoglio che tuttora adori,  
A tuoi torti con vana implorazione  
La sorte imputerebbero  
Gli occhi tuoi opachi, *secchi*;  
Ma grazia alcuna più non troverebbero,  
Nemmeno da sprizzarne un solo raggio,  
Od una sola lacrima,  
Gli occhi tuoi opachi, *secchi*,

Opachi, senza raggi.

(*Coro XIV*, vv. 6-14)

Didone si trasforma, già prima del rogo, in rovina. Nel silenzio del deserto, solo permane il grido della regina, esso stesso pronto a trasformarsi in pietra, come era accaduto a Palinuro nelle prose di viaggio. Da ciò che rimane rinasce allora la poesia: la parola poetica, scoperta la rovina come

dimensione autentica ed unica possibile, la accetta e ne riscatta, valorizzandola, il carattere negativo dell'assenza, della perdita, in positivo *restauro*.<sup>409</sup>

Non si può non concordare con Guido Guglielmi, quando scrive che «gli archetipi» – e Didone qui chiaramente lo diventa – «appartengono alla profondità della memoria. E tuttavia quanto più ci si allontana da essi, quanto più la civiltà invecchia e si fa decrepita, tanto più essi si oscurano e entrano nell'oblio. E solo le rovine restano ad attestarli [...]. Resta solo il frammento – la rovina – come principio di speranza. E la poesia deve farsi consapevolmente frammento e rovina».<sup>410</sup>

### 3.2.4 Il «piloto vinto d'un disperso emblema»: il *Recitativo di Palinuro*

Nel 1936, dando alle stampe la seconda edizione del *Sentimento del Tempo*, Ungaretti forniva alcune indicazioni sui progetti ai quali stava lavorando in quel momento, includendo tra essi *La fedeltà di Palinuro*. Il lungo decennio di lavorazione che porta alla pubblicazione del testo, avvenuta nel 1947 sulla rivista «Poesia», e che conduce, con variazione del titolo, all'inserimento della lirica nel centro tematico e strutturale della *Terra Promessa*, testimonia non solo delle difficoltà tecniche e dei condizionamenti formali con cui lo schema della sestina obbligava Ungaretti a confrontarsi, ma soprattutto dell'importanza di una figura, Palinuro appunto, alla quale il poeta avrebbe dimostrato, nel tempo, una coerente e «strenua fedeltà», non dissimile da quella attribuita al suo eroe e che ne contraddistingue l'ethos.

Il testo confluito nella nuova raccolta rappresentava, tuttavia, solo il punto di arrivo di un percorso iniziato – lo si è visto in precedenza – ancora negli anni Trenta, con il viaggio in Cilento raccontato nella terza pagina della «Gazzetta del Popolo» e in particolare con una prosa, *La pesca miracolosa*, datata 5 maggio 1932, nella quale la vicenda di Palinuro risultava delineata con precoce e sorprendente chiarezza. In quel testo risultavano infatti già enucleati i tratti su cui avrebbe insistito la caratterizzazione della figura proposta da Ungaretti, gli snodi attraverso i quali ricostruire anche la storia di una fascinazione profonda ed eloquente per la vicenda del fedele nocchiere d'Enea. Nella puntuale aderenza al materiale virgiliano (corrispondenza *tematica*: la fedeltà di Palinuro,<sup>411</sup> il sonno, la caduta in mare, la lotta dell'eroe contro la morte, ma anche – con un grado maggiore di vicinanza

---

<sup>409</sup> In *Il poeta dell'oblio*, Ungaretti aveva parlato proprio di rovina come «principio di un disperato restauro nell'oblio da chiarire»: cfr. UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 398-422: 410.

<sup>410</sup> GUGLIELMI, *Interpretazione di Ungaretti*, cit., p. 155.

<sup>411</sup> «non ullum pro me tantum cepisse timorem / quam tua ne, spoliata armis, excussa magistro, / deficeret tantis navis surgentibus undis» (*Aen.* VI, vv. 351-354).

e comprensione del testo – *lessicale*),<sup>412</sup> Ungaretti interviene ad investire il personaggio di una figuralità nuova, rinnovata dall'apporto della poetica dell'innocenza e soprattutto della memoria.<sup>413</sup> Ancora una volta, cioè, la lettura di Ungaretti non è semplice riscrittura del mito, ma potenziamento dello stesso con l'aggiunta di livelli ulteriori di significato: «Va, al timone della sua nave, Palinuro in mezzo al furore scatenato dall'impresa cui partecipa, l'impresa folle di raggiungere un luogo armonioso, felice, di pace: un *paese innocente*, dicevo una volta».<sup>414</sup> Come già il poeta, che in *Girovago* aspirava a «Godere un solo / minuto di vita / iniziale», cercando «un paese innocente», così Palinuro (*insons*, per Virgilio: “senza colpa”, appunto) diventa qui, per Ungaretti, il simbolo dell'uomo che tenta di riconquistare una sua Terra Promessa, origine edenica e meta del viaggio, «prima immagine» e «ossessiva mira».

Palinuro realizza però che il perseguimento costante di un'immagine, di un'idea, non è sufficiente per assicurarne la realizzazione o l'effettivo raggiungimento: la sua fedeltà è destinata a infrangersi contro la drammatica consapevolezza dell'inermità di qualsiasi tentativo. È una ricerca, ancora una volta, fallimentare; tuttavia, Palinuro rimane «disperatamente fedele alla Terra Promessa»,<sup>415</sup> di quella fedeltà straordinario e incorruttibile emblema. Se nel *Porto Sepolto* – osserva Carlo Ossola – il poeta sembrava aver scoperto «l'*allegria* del sopravvivere al naufragio e aveva ritrovato il coraggio di ripartire alla ricerca del *paese innocente*, ora invece egli avverte la follia di tale impresa, necessariamente votata alla sconfitta».<sup>416</sup>

Paradossalmente, però, è proprio la morte a farsi garanzia e mezzo del recupero ad un livello non corruttibile di esistenza, come già avveniva nel sistema della memoria.

Lo afferma chiaramente la terzina conclusiva del componimento,<sup>417</sup> nella quale si scioglie il complesso e articolato gioco delle opposizioni tra le sei parole-rima scelte da Ungaretti (furia, sonno, onde, pace, emblema, mortale):

---

<sup>412</sup> Numerosi lessemi dell'*Eneide* sono puntualmente riscontrabili anche nella riscrittura ungarettiana; di alcuni di essi viene rispettata anche la posizione in clausola (è il caso di *undae* e *quies*, più volte in posizione di fine verso). Ripresa letterale dell'originale latino è anche «sciolse l'occhio», v. 19, che traduce il virgiliano «lumina solvit» (V, v. 856).

<sup>413</sup> In questa prospettiva andrà considerato l'intervento di Ungaretti che sulle due diverse versioni della fine di Palinuro trasmesseci nell'*Eneide* (nel finale del libro V, vv. 833-871, il timoniere cade in mare per intervento intenzionale del dio Sonno; nel VI libro, vv. 337-383, la morte dell'eroe sembra invece da imputarsi alle condizioni del mare in tempesta) opera in maniera sincretistica, accettandole entrambe senza contraddizione. Nel *Recitativo* il sonno non sarà però da intendersi come personificazione della divinità, ma come «furia» che lusinga con il suo «diletto assopente degli ozi» (UNGARETTI, *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni*, cit., p. 798), cioè come condizione soggettiva della coscienza che, indebolita, conduce al nulla. Quella di Palinuro è, complessivamente, un'esperienza morale.

<sup>414</sup> UNGARETTI, *Note a La Terra Promessa*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 797.

<sup>415</sup> *Ivi*, p. 798.

<sup>416</sup> OSSOLA, *Commento a La Terra Promessa*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 1051.

<sup>417</sup> Riporto per facilitare la comprensione anche il verso conclusivo dell'ultima sestina, legato da enjambement al primo verso della terzina finale. UNGARETTI, *Il Recitativo di Palinuro*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 290. Sono i vv. 36-39.

[Ma nelle vene già impietriva furia]

Crescente d'ultimo e più arcano sonno,  
e più su d'onde e emblema della pace  
così divenni furia non mortale.

Attraverso la morte, mostra l'eroe, l'uomo può sconfiggere la sua condizione mortale perché «ciò che è stato, è stato per sempre» e la sua fedeltà sopravvive, permane, mutata nello «scoglio ingigantito» nel quale essa «ha trovato forma per i secoli». <sup>418</sup> Spogliato della sua sostanza umana, della sua fisicità, nel passaggio attraverso la morte, Palinuro assurge ad idea, ad emblema inobliabile, cristallizzato; la sua «disperata fedeltà», distrutta nella sua forma umana, transeunte, si perpetua intatta nel nome, infine «non mortale», come recita la clausola epigrafica su cui si chiude il componimento: nella caducità l'eroe scopre (e ci consegna) la sua verità immortale. <sup>419</sup>

Ungaretti affida alla sestina il compito di dare forma ed espressione alla vicenda di Palinuro. Delle estreme difficoltà tecniche che questa forma metrica presentava, il poeta si dimostra ben consapevole, come si evince da una nota manoscritta conservata tra le carte del poeta e oggi offerta nel ricco apparato del Meridiano curato da Carlo Ossola con il commento, oltre che di Ossola, di Francesca Corvi e Giulia Radin:

Fare una sestina è un giocare agli scacchi. Un poetone, per esempio il Petrarca, sapeva vincere la partita arrivando a risultati musicali supremi. Come Beethoven arrivava a risultati poetici supremi ricorrendo alla sinfonia. Si trattava, sullo schema *furia mortale emblema sonno pace*, che è quello che l'*Eneide* propone per delineare idealmente il personaggio di Palinuro, di dare questa volta uno dei momenti della mia opera in preparazione *La Terra Promessa*. Come e quando sarà compiuta, lo sa Iddio. Mi nacque nel 1936 e, si vede, avanzo adagio. Ma quali siano le mie speranze, lo potrà immaginare il lettore... <sup>420</sup>

Costruita sul modello sperimentato da Arnaut Daniel ed utilizzato poi da Dante e da Petrarca, la sestina <sup>421</sup> si presentava come un gioco virtuosistico estremamente complesso, «una spirale, un gorgo

---

<sup>418</sup> UNGARETTI, *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni*, cit., p. 797.

<sup>419</sup> Sul valore della morte come “condizione iniziale” e non “terminale”, nella poesia di Ungaretti, cfr. le osservazioni di Georges Poulet, in UNGARETTI, *Il Taccuino del Vecchio*. Con testimonianze di amici stranieri del Poeta raccolte a c. di LEONE PICCIONI e uno studio introduttivo di JEAN PAULHAN, Milano, Mondadori, 1960, p. 108.

<sup>420</sup> UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. CXXII.

<sup>421</sup> La sestina si compone di sei stanze di sei endecasillabi, più un congedo di tre versi (endecasillabi). Le sei stanze sono legate tra loro dalla ripetizione delle sei parole-rima della prima stanza mediante il sistema della *retrogradatio cruciata*:

di rispecchiamenti lessicali (e fonici) e di opposizioni-confluenze semantiche»<sup>422</sup> teso all'esaurimento delle possibilità distributive dei suoi elementi. Le sei parole-rima scelte richiamano gli elementi fondamentali della vicenda mitica e insieme costituiscono una significativa sintesi, osserva Ossola, del «mito ungarettiano della “vita d'un uomo”»,<sup>423</sup> proponendo un suggestivo accostamento tra il poeta e l'eroe, autorizzato del resto dallo stesso autore quando scrive che «il poeta (come farà il Palinuro della *Terra Promessa*) dichiarava [...] la sua disperata fedeltà alle immagini, anche se esse non sono se non “illusione dei nostri sensi”».<sup>424</sup> come Palinuro, anche il poeta e la sua parola naufragano, perché impegnati in una *quête* irrealizzabile, cioè a raggiungere «l'immagine della nostra purezza che ritorna nelle nostre visioni, fuggitivamente», dirà Ungaretti nella *Terza Lezione* di commento alla *Canzone*.<sup>425</sup> L'uomo, destinato dalla sua caducità biologica alla morte (*emblema – mortale*), è sottoposto, nel suo viaggio terreno che non conosce sosta (*furia – onde*) alle lusinghe del nulla (*sonno – pace*), che lo stesso Ungaretti non manca di mettere in relazione al *kief*, «l'assopimento agognato, [...] il diletto assopente degli ozi»<sup>426</sup> di provenienza araba. Ma nella morte egli acquista una memoria duratura, diventa emblema autentico (era il punto da cui eravamo partiti, ma l'immagine assume ora la – seppur «ironica» - concretezza del «sasso»), «emblema di resistenza e di vita – come osserva Maria Carla Papini – sfida, disperata, consapevolmente vana, ma pur resistente e salda, al nulla».<sup>427</sup>

Così, la vaghezza dell'immagine recuperata dalla memoria si condensa infine nel rigore della forma emblematica, rappresentata dallo scoglio, ma anche dall'adozione di una forma metrica come la sestina, caratterizzata da un'estrema fissità e solidità, essa stessa emblema di resistenza al nulla.<sup>428</sup>

---

l'ultima parola-rima di una stanza diviene la prima della stanza seguente, mentre la prima diviene la seconda, e così via, secondo lo schema 123456→615243, che genera l'ordine ABCDEF - FAEBDC - CFDABE - ECBFAD - DEACFB - BDFECA. Nel congedo si ripetono tutte le parole-rima, recuperate ad un margine più ampio di libertà dispositiva.

<sup>422</sup> PAGLIA, *Il grido e l'ultragrido*, cit., p. 198. Come esemplificazione di tali confluenze-opposizioni semantiche, si consideri come Ungaretti vada trasformando gli antonimi in sinonimi e attribuendo a termini positivi (es. «pace») contenuti semici opposti, nella confusione degli attributi (es. quelli della «furia»: a proposito della pace, Ungaretti scrive: «Da echi remoti inviperiva pace». Per un approfondimento, si rinvia a GUIDO GUGLIELMI, *Giuseppe Ungaretti e la memoria dell'Eneide*, in AA. VV., *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna, Patron, 1989, pp. 311-324.

<sup>423</sup> OSSOLA, *Commento*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 1051.

<sup>424</sup> Lo riporta Piccioni nel suo *Le origini della Terra Promessa*, cit., p. 1307.

<sup>425</sup> UNGARETTI, *Terza lezione*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 791.

<sup>426</sup> UNGARETTI, *Note a La Terra Promessa*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 798. Per il riferimento a Ossola, invece, si rinvia a OSSOLA, *Commento*, cit., p. 1051.

<sup>427</sup> MARIA CARLA PAPINI, *Lettura del Recitativo di Palinuro di Giuseppe Ungaretti*, in «La modernità letteraria», 1, 2008, pp. 109-119: 119.

<sup>428</sup> Diversa l'interpretazione che dà Guglielmi a proposito dell'adozione, da parte di Ungaretti, della forma della sestina: secondo il critico, tale scelta non ha a che fare con la «perennità delle forme» quanto piuttosto con il loro deperimento: «Evocata è proprio una distanza temporale: non la perennità delle forme, ma il loro deperimento. E il progetto di reintegrazione dei valori formali viene così a risolversi in un alto e barocco patetismo delle forme, nel colpo di dadi di una scommessa formale. Ungaretti, in sostanza, sa che alla tradizione non ci si può volgere se non con un'applicazione

Il mito del nocchiero d'Enea può allora essere letto anche come mito della poesia capace di ritrovare la saldezza nel nome, unica luce concessa all'uomo di fronte alla vanità del tutto e nonostante quella vanità.<sup>429</sup>

### 3.2.5 Indossando la maschera di Enea: gli *Ultimi cori per la Terra Promessa*

Negli altri testi che compongono la *Terra Promessa*, Ungaretti continua la sua meditazione sui motivi che caratterizzano in modo pronunciato la sua ultima poesia<sup>430</sup>: il trascorrere del tempo, la morte, il ruolo della memoria, il significato del viaggio. Non c'è traccia esplicita dell'eroe troiano in questi testi: usando le parole di Mario Petrucciani, sembra che Ungaretti «abbia lasciato in bianco [all'interno della *Terra Promessa*] lo spazio ideale nel quale avrebbero dovuto incastrarsi i *Cori descrittivi di stati d'animo d'Enea*»,<sup>431</sup> progettati e mai realizzati, ad esclusione di pochi versi che confluiranno poi nelle esperienze successive, negli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, dentro *Il Taccuino del Vecchio*, che di quel progetto, continua Ungaretti, «potrebbero in qualche modo rappresentare l'abbozzo».<sup>432</sup>

Come già nei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, Enea è, anche in questi testi, presenza in assenza, motore invisibile della creazione poetica, mai affrontato direttamente. E se la specificazione di Ungaretti, quel rimandare al *Taccuino del vecchio* come al luogo in cui finalmente poter incontrare l'eroe troiano, non sembra convincere particolarmente un interprete come Petrucciani,<sup>433</sup> è tuttavia

---

tutta volontaristica, con un gusto antiquario, con una pura volontà di forma. E perciò, nel riprenderla, deve anche denunciarne l'irrimediabile dispersione.» (GUGLIELMI, *Giuseppe Ungaretti e la memoria dell'Eneide*, cit., p. 318).

<sup>429</sup> Nelle *Note* a questo componimento Ungaretti richiama, per la chiusa, alcuni versi di *Pietà*, ad indicare «la vanità di tutto, sforzi, allettamenti: di tutto ciò che dipende dalla misera terrena vicenda storica dell'uomo» (UNGARETTI, *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni*, cit., p. 798): «L'uomo, monotono universo, / Crede allargarsi i beni / e dalle sue mani febbrili / Non escono senza fine che limiti.», vv. 1-4.

<sup>430</sup> Oltre ai testi analizzati, la raccolta include: *Variazioni su nulla*, *Segreto del poeta* e *Finale*. Il poeta riflette particolarmente sul tema del tempo e del suo ossessivo trascorrere: in *Variazione su nulla*, che segue proprio il *Recitativo di Palinuro*, «il tema è la durata terrena oltre la singolarità delle persone. Null'altro se non un disincarnato orologio che, solo, nel vuoto, prosegue a sgocciolare i minuti» (UNGARETTI, *Note a La Terra Promessa*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 798). Il «nulla» temporale, cui si riferisce il titolo, l'impercettibile, ma inesorabile fluire della sabbia in una clessidra che improvvisamente una mano ribalta, si realizza come innesto-scontro del tempo storico sul tempo ciclico. Come nota Guglielmi, si passa «da una prospettiva cosmologica e ciclica del tempo [...] a una prospettiva dialettica ed esistenziale. E *buio* e *nulla* diventano due metafore, l'una fisica e l'altra metafisica, del tempo mortale, non del tempo ciclico, ma del tempo dell'irripetibile» (GUGLIELMI, *Interpretazione di Ungaretti*, cit., p. 109).

<sup>431</sup> PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone*, cit., p. 147.

<sup>432</sup> UNGARETTI, *Note a La Terra Promessa*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 777.

<sup>433</sup> «[Tale dichiarazione] ha tutto l'aspetto di una *excusatio non petita*: uno scrupolo di compiutezza architettonica, l'autodifesa per un (presunto) peccato di omissione, il tentativo di sanare in qualche modo la (presupposta) lacuna non con un intervento dall'interno della struttura, ma con un arrangiamento giustappositivo, dall'esterno. Perciò non convince completamente – e il «potrebbero» suona forse come spia della scarsa persuasione dello stesso autore – il suggerimento di considerare «in qualche modo» *Il taccuino del vecchio* e gli *Ultimi cori per la Terra Promessa* come un abbozzo dei *Cori d'Enea*.» (PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone*, cit., p. 149.)

possibile rintracciare, nei versi delle ultime raccolte, qualche altra tessera con cui completare il mosaico che in questi paragrafi si è cercato di assemblare.

È ancora Petrucciani a dare notizia di una riproduzione anastatica, contenuta in *Life of a man*, edizione inglese dell'opera poetica di Ungaretti curata da Allen Mandelbaum nel 1958, di un autografo del poeta contenente 31 versi ripartiti in 5 strofe, sul modello dei *Cori di Didone*, con l'intestazione «dai / Cori descrittivi di stati d'animo di Enea / per la Terra Promessa».

I nuclei figurativi presenti e individuabili in quei versi sono coerentemente gli stessi attorno ai quali *La Terra Promessa* era stata concepita: il viaggio, la meta, il «vivere terreno», le macerie, la morte, le sabbie, il deserto. «Nonostante la riconoscibilità di questi tratti interpretativi – continua Petrucciani – ai versi sembra tuttavia far difetto la incisività di tratti distintivi che – come accadde invece per Palinuro nel *Recitativo* e per Didone nei *Cori* – conferiscano al personaggio una caratterizzazione vitale. Sarà questo il motivo per cui il poeta ha rinunciato al progetto documentato dall'autografo?».<sup>434</sup>

I trentun versi radunati sotto l'etichetta di *Cori descrittivi di stati d'animo d'Enea*, rimasti allo stato di abbozzo e parzialmente pubblicati su diverse riviste dell'epoca nel corso degli anni Cinquanta, confluiscono, tolto il riferimento ad Enea, negli *Ultimi cori per la Terra Promessa* del 1960 (si tratta dei cori IV, V, VI, VII, VIII; di quest'ultimo, vanno esclusi gli ultimi quattro versi, di successiva elaborazione).

I temi dell'evanescenza del tempo e dello spazio, l'ossessione della morte, il miraggio del futuro, della trama inconfondibile della vita, illuminata soltanto a lampi, a bagliori di inafferrabile chiarezza, si legano in questi *Ultimi cori* alla rappresentazione poetica degli eventi e delle esperienze capitali del presente<sup>435</sup> (dal volo degli aerei a quello dei satelliti artificiali, come nei Cori XVI e XVII: ma l'occasione cronachistica, per così dire, è sempre trasfigurata in visione). Viene cioè a delinearsi l'intera «vita d'un uomo», «l'avventura di un moderno Enea»,<sup>436</sup> per riprendere la suggestiva definizione di Paglia, che non avrà altra missione se non continuare il suo viaggio, «in questo secolo della pazienza / e di fretta angosciosa» (Coro XXIII).

---

<sup>434</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>435</sup> «Certo in tutta quella parte dei cori sovrasta quella visione di massacro cui s'è votato l'Occidente, (Russia compresa) la visione di ciò che è sorto d'implacabile da questa nostra antica civiltà dei numeri e che ha invaso ogni punto di mondo, impaziente d'uniformarsi da un polo all'altro al nostro tragico destino. Ma forse sono pessimista. E in essi, nei cori, c'è anche il richiamo della natura. [...] C'è, dicevo, il richiamo della natura, quella perenne, di contro a quella, terribile, di cui parla Heisenberg, e di cui si ha nozione dalla fisica d'oggi, per la quale i vecchi numeri sono incapaci a trovare sviluppi di misure esatte, e che procede ancora si direbbe per demenza». (Lettera ad Enzo Paci, datata 16 gennaio 1959, in GIUSEPPE UNGARETTI – ENZO PACI, *Lettere a un fenomenologo*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972).

<sup>436</sup> PAGLIA, *Il grido e l'ultragrido*, cit., p. 218.

Se si focalizza l'attenzione sui quei cori più linearmente derivati dal progetto iniziale, si vedrà come, pur all'interno di una grande varietà tematica, il motivo principale sia la sopravvenuta consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere la Terra Promessa, ora apertamente asserita dal nomade-poeta:

Verso meta si fugge:  
Chi la conoscerà?

Non d'Itaca si sogna  
Smarriti in vario mare,  
Ma va la mira al Sinai sopra sabbie  
Che novera monotone giornate.

*(Ultimi cori per la Terra Promessa, IV)*

Si percorre il deserto con residui  
Di qualche immagine di prima in mente,

Della Terra Promessa  
Nient'altro un vivo sa.

*(Ultimi cori per la Terra Promessa, V)*

All'infinito se durasse il viaggio,  
Non durerebbe un attimo, e la morte  
È già qui, poco prima.

Un attimo interrotto,  
Oltre non dura un vivere terreno:

Se s'interrompe sulla cima a un Sinai,  
La legge a chi rimane si rinnova,  
Riprende a incrudelire l'illusione.

*(Ultimi cori per la Terra Promessa, VI)*

I Cori appena citati realizzano, epifanicamente, il viaggio della «vita d'un uomo», proiettandolo verso il conseguimento di una meta di cui si pone in dubbio sia la conoscibilità che la possibilità di raggiungimento. L'illusione e la speranza di poter approdare ad un «paese innocente» si colloca ormai in una dimensione metafisica, nella consapevolezza che il viaggio terreno non può sperimentare il conseguimento della meta: come attesta il VI Coro, «Riprende a incrudelire l'*illusione*».

Si noti la costruzione ambigua del verbo, nel IV coro («verso meta si fugge»): le mura di Itaca (ma ormai è già avvenuta anche la felice contaminazione con il Sinai di biblica memoria) sono una meta

sfuggente cui si tende e da cui contemporaneamente si fugge. Come nota Carlo Ossola, la contraddizione di questo verso non si risolve se non con l'ammissione che il viaggio «non conduce alla terra promessa, ma arretra sempre alla terra della promessa».<sup>437</sup> come scrive Ungaretti nel IV Coro, «Non d'Itaca si sogna / [...] Ma va la mira al Sinai», non là dove termina e si conclude, infine, il viaggio, ma dove era iniziato. Eden e Terra Promessa vengono ora compiutamente ad identificarsi, a coincidere come consapevole frattura (definitiva e non più riscattabile) del ritorno: «il senso della frattura – annota il poeta – permane; ma non sarebbe *La Terra Promessa* il canto che è, il canto d'una esperienza consumata, se della frattura non mi volessi o sapessi accorgere».<sup>438</sup> Questa consapevolezza viene portata, negli *Ultimi cori*, al suo massimo grado di significazione. Se già nella *Terra Promessa* si era potuta notare la tendenza della parola a farsi «cosa perduta», ad isolarsi, come un grido impietrato, in un nome, ora, negli *Ultimi cori*, essa si riduce ancora di più a resto, a residuo.

In questa prospettiva, la frammentarietà ancora più esibita della raccolta è qualcosa di più di un semplice aspetto della sua vicenda redazionale: arrivato ormai al termine del suo viaggio, il poeta sembra accorgersi «che non è il tutto se non di macerie» e «che solo puoi afferrare / Bricioli di ricordi» (Coro VII). Come la *Terra Promessa* (nel cui segno possiamo correttamente includere anche la stagione del *Taccuino del vecchio*) anche questa nuova raccolta ha significato solo nella sua incompiutezza.

Nella consapevolezza che il naufragio si è realizzato, e che non vi, in esso, alcuna allegria, il poeta assume l'ultima maschera,<sup>439</sup> che comprende tutte le precedenti: egli è il nomade, l'esiliato, il profugo, è insieme Ulisse («l'irrefrenabile curiosità / e il volere fatale», Coro XXIII) e Mosè, errante alla ricerca della sua Terra Promessa, è Palinuro e Didone, fedeltà alla propria meta ed esperienza del decadimento, come prima era stato il soldato in trincea e l'«uomo di pena». È, infine, anche e soprattutto Enea: l'eroe che aveva cercato «l'antica madre», sua terra promessa, è ora l'eroe invecchiato costretto a tracciare il disincantato bilancio di tutta una vita, nell'incessante interrogazione sulla fine, e che, nella consapevolezza dell'illusorietà dell'approdo, pure continua a viaggiare.

Il viaggio infatti continua, perché esso sembra costituire l'unico estremo tentativo ancora possibile di rimanere in vita e autentica condizione dell'umano vivere:

Tale per nostra sorte  
Il viaggio *che proseguo*,

---

<sup>437</sup> OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 414.

<sup>438</sup> Citato in OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 406. E sul motivo della frattura, si tenga presente anche quanto Ungaretti scrive nel VI Coro: «Un attimo *interrotto*, / Oltre non dura un vivere terreno».

<sup>439</sup> «Poeti, poeti, ci siamo messi / Tutte le maschere; / Ma uno non è che la propria persona.» (UNGARETTI, *Monologhetto*, in, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 301).

In un battibaleno  
Esumando, Inventando  
Da capo a fondo il tempo,  
*Profugo come gli altri*  
*Che furono, che sono, che saranno.*

(*Ultimi cori per la Terra Promessa, I*)

Il ritrovarsi in vita del profugo è allora «ogni attimo sorpresa» (Coro I) in cui reinventare il tempo, recuperando la possibilità di un tempo esistenziale all'interno di un tempo inteso come ininterrotto, ossessivo fluire: «agglutinati all'oggi / I giorni del passato / E gli altri che verranno» (Coro I). Ma anche questa speranza è vana, è un'illusione: «All'infinito se durasse il viaggio, / Non durerebbe che un attimo, e la morte / È già qui, poco prima» (Coro VI). E in realtà la dimensione temporale che struttura e comprende gli *Ultimi cori* è ambigua, perché nel suo fluire ininterrotto, nel suo essere «sabbia» che ossessivamente scorre, il tempo sembra annullarsi, è un'eternità immobile ed opaca, viene a coincidere (nella duplice coordinata spazio-temporale, quindi) con il deserto, con il suo vuoto: «si percorre il deserto con residui / Di qualche immagine di prima in mente, / Della Terra Promessa / Nient'altro un vivo sa» (Coro V). Anche la Terra Promessa è destinata a bruciare, a farsi polvere, a lasciare – unico residuo – l'«ossame bianchissimo» del poeta.

In questo deserto, dilatato vertiginosamente, si rovescia, per paradosso, il naufragio dell'errante: il viaggio per mare non conduce al porto perduto, ma, iniziato nel deserto, al deserto infine riconduce. Si aggiunge qui un'ulteriore elemento di significazione. Nel deserto, infatti, Ungaretti identifica più volte «il primo stimolo alla poesia». Si consideri quanto il poeta afferma, nell'intervista rilasciata a Ferdinando Camon:

Ungaretti: L'immagine della desolazione mi si è fatta ossessiva sino dalle mie prime poesie. A precisarla in me, fu il deserto: da esso nascevano, nel lontano mio tempo dell'infanzia e dell'adolescenza, la nozione e il sentimento dell'infinito, del primitivo del decadimento fino al nulla.

Camon: È la matrice dei motivi più duraturi.

Ungaretti: Sì, perché il deserto era il primo segno che muoveva familiarmente il mio sentimento e la mia fantasia. Circonda, si sa, insieme al mare, Alessandria d'Egitto, la mia città natale. Là, deserto e mare sono in continuo contatto e contrasto: l'uno è statico e pare immutabile, l'altro è in agitazione perpetua; il primo rappresenta, senza che uno possa avvedersene, ciò che va deteriorandosi senza posa; l'altro, senza sosta, manifesta furiosamente il rinnovamento. Sono la mia prima visione della realtà.<sup>440</sup>

---

<sup>440</sup> FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 10.

Nato nel deserto, al deserto Ungaretti sembra infine, con la sua ultima stagione poetica, ritornare: la morte arriva dallo stesso luogo da cui aveva avuto origine la vita. L'impossibilità di completare il progetto della *Terra Promessa* con i *Cori d'Enea* da cui questa esplorazione era partita potrebbe allora essere ricondotta al riconoscimento che anche Enea è emblema di una transizione, non di una permanenza: egli non può essere quell'immagine di «giovinezza, ingenuità in cerca sempre di Terra Promessa»<sup>441</sup> che il poeta aveva, in un primo tempo, progettato. Quel sogno si è infranto, rimangono solo i residui: come nota Stefano Colangelo, «l'immagine ungarettiana del deserto, già rappresentativa di un'origine perduta nella distanza storica, si associa qui all'ultimo periodo della vita: quello dei residui, dei detriti di memoria, delle esperienze logorate e rese, insieme, autentiche dall'azione di un tempo universale».<sup>442</sup>

Che ruolo attribuire, in questo paesaggio di rovine senza speranza, alla memoria? È ancora essa in grado di agire da antidoto all'azione congiunta di dimenticanza e disgregazione operata dalla morte?

Se una tua mano schiva la sventura,  
Con l'altra mano scopri  
Che non è il tutto se non di macerie.

È sopravvivere alla morte, vivere?

Si oppone alla tua sorte una tua mano,  
Ma l'altra, vedi, subito t'accerta  
Che *solo puoi afferrare*  
*Bricioli di ricordi.*

(Coro VII; corsivo mio)

Il poeta protende una mano, a fare da schermo alla «sventura», mentre con l'altra egli non può che accertare che «non è il tutto se non di macerie». La decomposizione della realtà agisce anche sui ricordi: essi si presentano ormai sgretolati, disorganici, residuali, sono «bricioli» non più portatori di senso, non aiutano a decifrare l'enigma del vivere. Nemmeno la memoria può contrastare il dilagare dell'oblio: essa conserva «qualche immagine di prima in mente», ma le «memori membra» (Coro X) «tenebra aggiungono al mio buio solito, / Mi fanno più non essere che notte, / Nell'urlo muto, notte». Nell'ossimoro del verso finale qui riportato, Ungaretti sembra infine sintetizzare il suo discorso sulla memoria, così come esso si presenta nella sua ultima stagione.

---

<sup>441</sup> PICCIONI, *Le origini della Terra Promessa*, cit., p. 1307.

<sup>442</sup> STEFANO COLANGELO, *Note ai testi*, in NIVA LORENZINI – STEFANO COLANGELO, *Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 2012, p. 169.

Si affermava prima che il viaggio del poeta-nomade-errante continua, nonostante la consapevolezza dell'impossibilità (e forse vanità) di raggiungere non solo la meta, ma anche un approdo stabile, durevole, se non definitivo.

Gli *Ultimi Cori* si chiudono con l'immagine di un «vecchio capitano» che va, «tranquillo», verso un faro illuminato: come nota Enzo Paci, «Enea è sempre pronto a ripartire e a riprendere il viaggio per la Terra Promessa. È questo il segreto: sentire la presenza della Terra Promessa non nella conquista, ma nella direzione verso la verità, della verità come *telos* che diventa significato ideale e, nello stesso tempo, sensibile».<sup>443</sup> Il viaggio del poeta e dell'uomo Ungaretti prosegue, «sino alla morte in balia del viaggio», come scriveva nel 1916 in *Lindoro di deserto*, poesia tra le prime composte del *Porto Sepolto*, rimastagli sempre particolarmente cara; nella circolarità di un itinerario che rivela la *Terra Promessa* e *Gli ultimi cori* come ideale e lineare prosiegua dell'esperienza che nel nome di Moammed Sceab si inaugurava (storia di un altro viaggio, di un diverso esilio), il solitario *nostos* del poeta continua, verso l'«innanzi nascita» mai raggiunta.

---

<sup>443</sup> ENZO PACI, *Ungaretti e l'esperienza della poesia*, in UNGARETTI – PACI, *Lettere a un fenomenologo*, cit., p. 35.

## Capitolo IV

«Do people still sing?».

### Traduzioni dell'*Eneide* nel Novecento

We spent an afternoon playing with “How could you translate the first three or four words?”: *Arma virumque cano*. Robert [Fitzgerald] was faced with that. Do you just say: I sing of arms and a man? Do people still sing? He said he might just begin with *arma virumque cano* and then proceed with the English, but in the end, without triumph or pleasure he settled for «I sing of warfare and a man at war».<sup>444</sup>

SEAMUS HEANEY, *Sounding lines. The art of translating poetry* (2000)

#### 4. 1 Classici e traduzione nel Novecento: presupposti teorici e prime considerazioni per un bilancio

Nel corso di un incontro dedicato alle molte forme della traduzione, avvenuto con Robert Hass, poeta e traduttore di Czesław Miłosz in America, Seamus Heaney riportò l'episodio che qui si è posto in epigrafe, risalente alla prima metà degli anni Ottanta e al contesto di una nuova traduzione inglese del poema epico virgiliano approntata da Robert Fitzgerald e pubblicata nel 1983.<sup>445</sup> Come tradurre – si chiedeva il poeta americano, in seguito traduttore anche di *Iliade* ed *Odissea* – quel primo celeberrimo emistichio e come rendere conto dell'inevitabile trasformazione di un termine pregnante del lessico dell'epica come il verbo proemiale *cano*?

Il quesito offre lo spunto per una riflessione preliminare sulle forme e sui modi del tradurre (e del tradurre i classici, nel Novecento e oggi), a partire dal riconoscimento del carattere storicamente

---

<sup>444</sup> [«Passammo un intero pomeriggio giocando con “Come si potrebbero tradurre le prime tre o quattro parole?”: *arma virumque cano*. Robert si stava confrontando con questo aspetto. Si può semplicemente dire: Canto le armi e un uomo? Le persone cantano, ancora? Disse che avrebbe potuto cominciare semplicemente con *arma virumque cano*, per poi procedere in inglese, ma alla fine, senza alcuna contentezza o piacere, decise per “canto la guerra e un uomo in guerra”». Traduzione mia]. (SEAMUS HEANEY, *Sounding lines. The art of translating poetry*, Berkeley, The Doreen B. Townsend Center for the Humanities, 2000, p. 16).

<sup>445</sup> VIRGIL, *Aeneid*, translated by ROBERT FITZGERALD, New York, Random House, 1983.

determinato di ogni traduzione, che si presenta, in questa prospettiva, come l'esito di un processo di negoziazione tra culture costantemente provvisorio, di volta in volta condizionato dalle caratteristiche politico-istituzionali oltre che socio-culturali del contesto di ricezione. Ogni traduzione, dunque, appartiene ad una storia e ad una precisa "stagione" letteraria che ne determinano con precisione proprietà, fisionomia ed obiettivi.

Da questo assunto derivano due importanti conseguenze: da una parte, il bisogno costante di nuove traduzioni,<sup>446</sup> che restituiscono al testo un'esistenza nel presente della lingua e ridefiniscono continuamente la relazione tra l'antico e il nuovo;<sup>447</sup> dall'altra, la possibilità di assumere le diverse versioni – soprattutto per opere come l'*Eneide*, caratterizzate da una lunga e prestigiosa tradizione traduttiva – come una specola privilegiata da cui guardare alle interazioni tra la storia e la letteratura, tra l'innovazione della tradizione e il consolidamento del canone. Le traduzioni, scriveva Anceschi, «ci danno il tono, la misura, il diretto significato del modo di leggere di un secolo, di un movimento letterario, di una personalità»: «una storia del gusto del tradurre – concludeva il critico – può essere uno degli spiragli più rivelatori che si aprono sulla storia di una civiltà letteraria».<sup>448</sup>

Il riconoscimento della complessità culturale del fenomeno traduttivo rappresenta oggi una solida acquisizione degli studi traduttologici; si tratta però di una conquista graduale e non di un assioma assunto come scontato punto di partenza.<sup>449</sup> Ben lontano dal configurarsi come un processo di

---

<sup>446</sup> Come nota Luisa Selvaggini, «se l'originale, nel suo aspetto materiale, costituisce un oggetto linguistico non modificabile, seppure mutevole nella percezione della tradizione ermeneutica, le sue traduzioni appaiono inevitabilmente in continuo "movimento", a causa del dinamismo del linguaggio e del suo divenire storico. Le traduzioni sono infatti legate al gusto, oltre che alla percezione, di una determinata epoca e dunque destinate ad "invecchiare"» (LUISA SELVAGGINI, *La traduzione del testo poetico*, Roma, Nuova Cultura, 2010, p. 17).

<sup>447</sup> Ne era ben consapevole Cesare Vivaldi, che nella *Nota del traduttore* premessa alla sua versione dell'*Eneide*, apparsa nel 1962, precisava: «Ogni generazione ha bisogno di un particolare recupero dei classici, fatto con proprie traduzioni o se si preferisce con propri "esercizi di lettura": e chi traduce deve aver coscienza di ciò al punto di rassegnarsi [...] a concepire il suo lavoro come destinato al consumo dell'epoca in cui vive, e non alla posterità» (CESARE VIVALDI, *Nota del traduttore*, in VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di Cesare Vivaldi, Parma, Guanda, 1962, pp. 6-16: 6). Su Vivaldi, vd. *infra*.

<sup>448</sup> LUCIANO ANCESCHI, *Del tradurre*, «il verri», 4, 1957, pp. 50-53: 51. Non diversamente si esprimeva Benvenuto Terracini, che riconosceva nella traduzione «il genere letterario che più limpidamente riflette la storia del gusto e della cultura. Con il gusto e la cultura cambia la prospettiva da cui si guarda all'originale» (BENVENUTO TERRACINI, *Il problema della traduzione*, a c. di BICE MORTARA GARAVELLI, Milano, Serra e Riva, 1983, p. 87).

<sup>449</sup> Non è possibile, in questa sede, ripercorrere nel dettaglio la storia della traduttologia novecentesca (a partire dalla significativa pluralità delle denominazioni utilizzate in sede di riflessione teorica: *Translation Studies*, *Übersetzungswissenschaft*, *Traductologie*, cui corrispondono metodologie e finalità non sempre coincidenti), dal suo lento costituirsi come disciplina autonoma (nel 1972 James Holmes proponeva di indicare con *Translation Studies* quell'ambito di studi incentrato sul fenomeno della traduzione, intesa sia come processo che come risultato, che andava sempre più precisando – e distinguendo – la propria peculiare fisionomia all'interno delle scienze letterarie) ai recenti e multipli percorsi di analisi che essa ha intrapreso al crocevia con altri campi del sapere quali la sociologia, la storiografia, gli studi di genere e gli studi postcoloniali. Per un primo inquadramento delle diverse teorie traduttologiche elaborate nel corso del secolo, vd. JACOB S. D. BLAKESLEY, *A Brief Tour of Western Translation Theory*, in *Modern Italian Poets. Translators of the Impossible*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, pp. 26-53; vd. anche l'antologia di testi curata da SIRI NEERGARD, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2007<sup>3</sup> [1995]; sul *cultural turn* della disciplina,

meccanica riproduzione o transcodificazione linguistica da un testo-fonte ad un testo di arrivo – rispetto al quale predisporre un insieme di norme di carattere prescrittivo cui il traduttore dovrebbe attenersi, per ottenere una *buona* traduzione che risponda in primo luogo al requisito della *fedeltà* («nome sospetto e fantasmatico»<sup>450</sup>, l'avrebbe definita Sanguineti) – l'atto traduttivo richiede di essere accostato a partire da competenze molteplici e in continuo dialogo tra di loro.<sup>451</sup>

Occorrerà innanzitutto – sulla scorta degli studi di Emilio Mattioli – riformulare la tradizionale domanda «si può tradurre?» – interrogativo su cui la riflessione traduttologica aveva finito per incagliarsi, dopo la presunta «impossibilità della traduzione» decretata dal Croce<sup>452</sup> – in un più produttivo «come si traduce?» e «che senso ha il tradurre?».<sup>453</sup> Il discorso sulla traduzione viene dunque spostato, come è stato notato, dal piano metafisico e normativo a quello prammatico e descrittivo,<sup>454</sup> con l'assunzione di una prospettiva fenomenologica attenta ad osservare (ed interpretare) la traduzione a partire dalle sue concretizzazioni storicamente determinate, cioè dai singoli esiti traduttivi interpretati come «rapporto tra poetiche».<sup>455</sup>

---

con la definitiva emersione e messa in rilievo dell'aspetto culturale all'interno del fenomeno traduttivo: vd. SUSAN BASSNETT – ANDRÉ LEFEVERE, *Translation, History, and Culture*, London-New York, Pinter, 1990. Per una prospettiva italiana sullo sviluppo della riflessione traduttologica fino alla consacrazione anglosassone dei *Translation Studies*, si rimanda a FRANCO NASI, *Prima dei Translation Studies: appunti sulla traduttologia italiana del Novecento*, «Testo a fronte», 50, gennaio-giugno 2014, pp. 7-27.

<sup>450</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 7.

<sup>451</sup> «È evidente – specifica Emilio Mattioli – che la lezione da ricavare non è certo quella della negazione dell'apporto della linguistica al problema del tradurre, bensì della pretesa di alcuni linguisti di ridurre il problema ad una sola dimensione, ad una disciplina soltanto. La nostra è dunque una idea aperta della traduzione letteraria, una ripresa in chiave attuale della grande riflessione della Fruhromantik sulla traduzione come compito senza fine, nella forte consapevolezza della presenza di una molteplicità di variabili nel processo traduttivo e della ineliminabilità del tempo che, solo, dà alla ricerca sul tradurre complessità, fascino e significato». (EMILIO MATTIOLI, *Prefazione* a FRIEDMAR APEL, *Literarische Übersetzung*, Stuttgart, J. M. Metzler, 1983, tr. it. *Il manuale del traduttore letterario*, trad. di GABRIELLA ROVAGNATI, a c. di EMILIO MATTIOLI E GABRIELLA ROVAGNATI, Milano, Guerini e Associati, 1993, p. 11).

<sup>452</sup> In un passo dell'*Estetica* divenuto celebre e frequentemente citato, Croce sosteneva «l'impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiano la pretesa di compiere il travasamento di un'espressione in un'altra, come di un liquido da un vaso in un altro di diversa forma». Si trattava, in realtà, di un assunto che il critico non mancava, poco oltre, di specificare, affermando, per la traduzione, una «possibilità relativa»: «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 a sé». (BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano, Adelphi, 1990 [1902], pp. 86-87).

<sup>453</sup> Cfr. EMILIO MATTIOLI, *Introduzione al problema del tradurre*, «il verri», 19, 1965, pp. 107-128, poi anche in *Studi di poetica e retorica*, Modena, Mucchi, 1983, pp. 135-163.

<sup>454</sup> Come nota Antonio Lavieri, «dopo la crisi della linguistica e, in particolare, di quella strutturalista, appare in modo inequivocabile che il problema della traduzione non può trovare soluzioni di ordine formale al di fuori della storia e della letteratura». (ANTONIO LAVIERI, *Introduzione* a JEAN-RENÉ LADMIRAL, *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, a c. di Antonio Lavieri, Modena, Mucchi, 2009, pp. 7-18: 13).

<sup>455</sup> Chiudendo il suo saggio del 1965, Mattioli formalizzava alcune ipotesi di lavoro che avrebbero guidato la sua attività di studioso negli anni a venire: «A questo punto la ricerca potrebbe ricominciare in queste direzioni: esaminare le risposte prammatiche alla domanda su come si traduce, identificando e descrivendo i diversi tipi di traduzione in funzione delle diverse esigenze da cui nascono (per esempio la traduzione del filologo che accompagna il testo critico e non può essere letta a sé, la traduzione del poeta che tende a vita autonoma dal testo da cui deriva, etc.); accertare i significati culturali

Mattioli tornerà in seguito più volte su questo importante nodo concettuale, specificando come la sua idea di «poetica» (e di traduzione come «rapporto tra poetiche») muovesse dall'interpretazione del termine fornita da Anceschi, per il quale la poetica rappresentava «la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali». <sup>456</sup> Considerare la traduzione dal punto di vista della *relazione* di due poetiche – quella dell'autore tradotto e quella del traduttore, inserito in un preciso contesto storico-culturale di realizzazione e di fruizione – consente di cogliere l'aspetto dialogico e dinamico del processo traduttivo, inteso appunto, come specifica Franco Buffoni, come «rapporto poetico [...] tra due momenti costruttivi, due processi, non fra due risultati definitivi e fermi» <sup>457</sup>, e di rivalutarne insieme la sostanziale autonomia e la sua dignità di genere letterario autonomo. <sup>458</sup>

Se, seguendo Mattioli, dal piano concettuale e speculativo passiamo a quello della pratica della traduzione, restringendo il nostro punto di osservazione ai testi della classicità greca e latina, noteremo, fin dai primi decenni del Novecento, una significativa ripresa della prassi traduttiva cui si accompagnava un acceso e vivace dibattito intorno alla validità culturale del testo antico e della tradizione classica in relazione al tempo presente.

Incideva, nel formarsi di questa nuova stagione e nel rifiuto delle esperienze traduttive del passato, la crisi della lingua poetica tradizionale delineatasi tra Otto e Novecento, con la sperimentazione di nuove modalità espressive e l'abbandono di precedenti istituti metrici e grammaticali sentiti ormai come desueti e non più praticabili; si avvertiva l'esigenza di instaurare un rapporto più diretto con l'autore e con il testo, affrancato dai modelli traduttivi che si erano imposti con forza soprattutto nel corso dell'Ottocento. <sup>459</sup>

---

del tradurre (il tradurre come operazione di superamento del limite individualistico, le poetiche del tradurre come connotati di situazioni letterarie, la traduzione nel suo significato di critica implicita, la vita dei classici nelle traduzioni...), ma a questo punto si può fermare il discorso che non pretende affatto di essere concluso, non solo perché si presenta come un abbozzo di futura ricerca, ma anche perché i discorsi conclusi in questo ambito di studio sono palesemente insensati» (MATTIOLI, *Introduzione al problema del tradurre*, cit., p. 128).

<sup>456</sup> LUCIANO ANCESCHI, *Progetto per una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi, 1983 [1962], p. 46. Il concetto anceschiano di poetica si dimostra in linea con quanto avrebbe in seguito osservato un altro celebre teorico della traduzione, il germanista francese Antoine Berman: «Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire à une certaine conception ou perception du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes. Conception et perception qui ne sont pas purement personnelles, puisque le traducteur est effectivement marqué par tout un discours historique, social, littéraire, idéologique sur la traduction (et l'écriture littéraire) ». (ANTOINE BERMAN, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 74).

<sup>457</sup> FRANCO BUFFONI, *Per una scienza della traduzione*, in MARIA GRAZIA PROFETI (a c. di), *Il viaggio della traduzione*, atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 15-26: 23.

<sup>458</sup> Cfr. EMILIO MATTIOLI, *La traduzione come genere letterario*, in *Studi di poetica e retorica*, cit., pp. 165-181.

<sup>459</sup> Per l'epica, in particolare, il modello di riferimento era costituito dalle versioni del Caro, del Monti e del Pindemonte, vero e proprio perno del canone traduttivo italiano, sulle quali vd. *infra*; per i tragici greci, andrà ricordato il milanese

Gli studi che si sono occupati di traduzione dei classici nel Novecento hanno in genere privilegiato isolati casi specifici o segmenti definiti della tradizione letteraria antica, soprattutto greca,<sup>460</sup> manca ancora una valutazione complessiva, che sappia risalire dalle singole esperienze traduttive all'individuazione chiara dei diversi paradigmi susseguitisi nel corso del secolo, nel tentativo di delineare una storia della traduzione novecentesca dei classici ancorata alla concretezza dei testi, ma capace di lumeggiare la storia letteraria nel suo complesso attraverso nuove prospettive. Una storia fenomenologica delle versioni dai testi antichi saprebbe inoltre fornire indicazioni preziose anche sulle forme e sui percorsi della ricezione della classicità fino ai nostri giorni.

Mi limiterò qui a registrare – senza pretese di esaustività e in maniera funzionale al percorso delineato nei paragrafi successivi – alcuni momenti di questa vicenda, mettendo a fuoco le coordinate storico-culturali e i principali nodi teorici emersi nel confronto con i testi, per tracciare nelle pagine che seguiranno un primo bilancio delle traduzioni dell'*Eneide* nel Novecento.

Tra il 18 e il 20 aprile 1911 si svolse a Firenze il IV Convegno dei Classicisti<sup>461</sup> organizzato da «Atene e Roma», la «Società italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici», istituita nel 1897 – si legge nello statuto – per «diffondere e incoraggiare gli studi dell'antichità classica in tutte le sue manifestazioni letterarie, artistiche e scientifiche, e nelle sue attinenze con le letterature e la civiltà moderna». In quell'occasione Ettore Romagnoli<sup>462</sup> – grecista, già traduttore di Aristofane, dalla pronunciata vena polemica – presentava un vasto programma di traduzione della poesia classica

---

Felice Bellotti (1786-1858), che realizzò, tra il 1813 e il 1855, una traduzione integrale delle opere di Eschilo, Sofocle ed Euripide, destinate ad avere cospicua fortuna fino a Novecento inoltrato.

<sup>460</sup> Come nota Federico Condello, lo studio delle traduzioni dai classici nel Novecento rimane circoscritto a «poche, fin troppo note esperienze traduttive» (e cita Quasimodo, Pasolini, Sanguineti e Pavese; FEDERICO CONDELLO – ANDREA RODIGHIERO, *Ragioni per un «compito infinito»: considerazioni introduttive*, in «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 7-35: 9). Costituisce un utile punto di partenza la sintetica rassegna di MARIA VITTORIA GHEZZO, *Poeti classici e traduzioni moderne*, «Lettere Italiane», XXV, 2, 1973, pp. 249-266; in sede critica, risultano in genere privilegiate le esperienze di traduzione dai tragici greci, per i quali si rimanda in particolare a PAOLO ZOBOLI, *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004 (dello stesso autore, vd. anche il contributo dedicato alle traduzioni dell'*Antigone* di Sofocle, del *Prometeo incatenato* di Eschilo, dell'*Alceste* e del *Ciclope* di Euripide approntate da Camillo Sbarbaro intorno agli anni Quaranta: *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano, Vita e Pensiero, 2005).

<sup>461</sup> Cfr. *Il nostro quarto Convegno*, «Atene e Roma», XIV, 147 (marzo 1911), p. 65.

<sup>462</sup> Sulla figura di Ettore Romagnoli (1871-1938), filologo, allievo di Enea Piccolomini, poeta in proprio e soprattutto traduttore, che avrà un ruolo non secondario nella politica culturale del fascismo (fu tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti* redatto nel 1925 da Giovanni Gentile e fu infine nominato Accademico d'Italia), vd. i due profili delineati da GENNARO PERROTTA, *Ettore Romagnoli*, «Maia», I, 1948, pp. 85-103 e da ETTORE PARATORE, *Ettore Romagnoli*, «Dioniso», XXII, 1959, pp. 23-39. Vd. anche le pagine dedicate a Romagnoli in GIANNI GRANA (collana diretta da), *Letteratura italiana: I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, II, Milano, Marzorati, 1969, pp. 1431-1461.

greca, nella convinzione che «ogni età abbia bisogno di sue traduzioni»<sup>463</sup> e che fosse dunque necessario allestire nuove versioni dei testi antichi, mettendo da parte «qualsiasi preconetto letterario, qualsiasi vezzo e leziosità di stile, e cercare la espressione più semplice e naturale».<sup>464</sup> Romagnoli delineava, nel pronunciato antifilologismo che lo caratterizzava e che avrebbe in seguito trovato espressione nelle pungenti pagine di *Minerva e lo scimmione* (1917), il ritratto ideale del traduttore come «esegeta» e come «demiurgo», insostituibile tramite di un rapporto vitale «fra il mondo antico e il moderno» irrecuperabile attraverso la sola filologia (che veniva anzi a costituire un ostacolo al vivo recupero del testo). Si trattava di un progetto di ampia divulgazione della classicità (concretizzato, tra le diverse iniziative avviate in quegli anni, nell'imponente collana *Poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli*) che nel 1914 avrebbe portato il grecista romano a far rivivere (inaugurando di fatto una pregevole tradizione di allestimenti ancora perdurante), al Teatro Greco di Siracusa, l'*Agamennone* di Eschilo.<sup>465</sup>

Nonostante le premesse teoriche che animavano il programma di diffusione della cultura classica di Romagnoli, le sue traduzioni non riuscivano in realtà a sottrarsi del tutto ai condizionamenti formali di un classicismo di maniera, confermando il perdurare di una prassi traduttiva inveterata basata su un lessico antichizzante e su un'«impolverata e tarmata e crollante impalcatura retorica».<sup>466</sup> Era tuttavia significativo che il problema del classico (della sua promozione e della sua «attualità»)

---

<sup>463</sup> «Il tempo addensa su ogni opera d'arte la sua patina; e spesso un breve volger d'anni rende una lettura malagevole e fastidiosa. Gli scritti che esercitano su noi vero immediato profondo influsso son quelli che parlano proprio la nostra lingua. [...] Sicché, [...] se si crede, come noi crediamo, alla eccellenza delle letterature classiche, e che queste possano e debbano fornire il sostrato non sostituibile in ogni seria cultura, bisogna continuamente rinnovare le versioni». (L'intervento di Romagnoli al IV Convegno dei Classicisti, intitolato *Della miglior maniera di tradurre gli autori greci e farne penetrare lo spirito nelle menti moderne*, fu poi raccolto e pubblicato in Ettore Romagnoli, *La diffusione della cultura classica*, in *Vigilie italiane*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, s.d. [1917], pp. 65-140, poi anche in *Lo scimmione in Italia*, Bologna, Zanichelli, 1919, pp. 177-229. Un estratto dell'intervento è ora ripubblicato in ALBANESE – NASI (a c. di), *L'artefice aggiunto*, cit., pp. 57-62, da cui si cita: 59).

<sup>464</sup> *Ivi*, p. 60. Il bisogno di nuove traduzioni derivava, per Romagnoli, dal riconoscimento dell'inadeguatezza delle versioni allora circolanti: «Una delle principali ragioni che rende ostiche le traduzioni italiane è il loro carattere accademico e letterario. [...] Onde il bisogno di adoperare, nel fare italiane le reliquie della veneranda antichità, i modi più dignitosi, aulici, tabaccosi, fragranti di frotte accademico. Il campo chiuso delle versioni divenne in breve prezioso vivaio per tutti gli appo, gli gnaffe, gli or non ha guari che ogni buon letterato italiano custodiva gelosamente nel cuore» (*ibidem*).

<sup>465</sup> Nasceva l'INDA, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico; il 16 aprile 1914 si inaugurava il primo ciclo di spettacoli classici al Teatro Greco di Siracusa con l'allestimento, appunto, dell'*Agamennone* di Eschilo. Traduzione, direzione artistica e musiche vennero affidate alle cure di Ettore Romagnoli.

<sup>466</sup> VALGIMIGLI, *Del tradurre da poesia antica*, cit., p. 19. Costituiscono un'eccezione le traduzioni da Aristofane, a proposito delle quali Zoboli ricorda i giudizi elogiativi di Valgimigli («egli ha dato all'Italia, come poeta, una traduzione di Aristofane alla quale veramente, come al grande comico di Atene, presiedettero le divine Càriti»), VALGIMIGLI, *La filologia classica in Italia negli ultimi cinquant'anni. Prolusione*, «Giornale critico della Filosofia Italiana», V, 1924, pp. 20-35: 26) e di Pasquali («l'Aristofane è un capolavoro: [...] ha tanta varietà di toni, tanta flessibilità e insieme tanta unità di stile quanta il modello greco [...]. Il Romagnoli [...] è qui traduttore perfetto», PASQUALI, *Arti e studi in Italia nell'ultimo venticinquennio. Gli studi di greco*, «Leonardo», I, 12, 1925, pp. 261-265: 262-263). Ricavo i passi da PAOLO ZOBOLI, *Sulle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960): traduttori e traduzioni*, «Aevum», LXXIV, 3, settembre-dicembre 2000, pp. 833-874: 842).

venisse affrontato fin dal primo decennio del secolo proprio a partire dallo snodo della traduzione.

Il fermento traduttivo che pervadeva la cultura italiana del tempo era stato registrato anche da un osservatore attento e sensibile come Renato Serra, che in un saggio appena abbozzato, pubblicato postumo da Manara Valgimigli nel 1924, dava conto del cambiamento intervenuto nel modo di sentire la classicità di cui le traduzioni coeve erano espressione.<sup>467</sup> La riflessione di Serra scaturiva dalla lettura dei *Tragici greci* nella versione di Giuseppe Fraccaroli, apparsa nel 1910, bene accolta dal pubblico ma guardata con sospetto dal giovane intellettuale, la cui concezione della classicità era pervasa da un'inquietudine profonda che – scoppiato nel frattempo il primo conflitto mondiale, con Serra inviato come fante nel settore del Pogdora, dove morirà, il 20 luglio 1915 – non avrebbe, infine, trovato risoluzione. Le pagine di Serra erano attraversate da un senso acutissimo della «rottura»: «il calco in gesso dell'Ellade serena, dell'Ellade perfetta – scriveva Serra – che ha fatto le delizie di tante generazioni, dagli umanisti fino al Carducci, è andato in frantumi; e si sono seccate le ghirlande che una retorica secolare soleva appendere ai suoi idoli freddi». Era dunque necessario costruire un rapporto nuovo con il testo antico e la classicità.<sup>468</sup>

---

<sup>467</sup> RENATO SERRA, *Intorno al modo di leggere i Greci*, a c. di M. Valgimigli, «La Critica», 22, 1924, pp. 177-188 e 237-246 (da cui si cita); ora anche in *Scritti*, a c. di G. DE ROBERTIS e A. GRILLI, II, Firenze, Le Monnier, 1938. A proposito del tradurre, Serra annota: «poche consuetudini si trovano nella nostra storia letteraria così costanti e uguali e sicure, attraverso tanti mutamenti del gusto e delle idee, come la consuetudine del tradurre dagli antichi; per seicento anni essa ha durato, e nel valore e nelle intenzioni si può dire che non ha cambiato mai. Tutti hanno tradotto, nelle età creatrici come nelle più misere, gli umanisti e gli arcadi, i classici e i romantici; con infinite varietà di fortuna, chi per giovanile esercizio e quasi per sciogliersi la mano, chi per tributo di culto e di tradizione e di moda, o per caso, o per bravura, o per utilità pratica; o anche con ambizione gloriosa, che bastava a empire una vita. Ma si è tradotto sempre; si può dire che non c'è stata in Italia una età letteraria, o una scuola, o una generazione, che non abbiano sentito il bisogno di lasciare, insieme con l'opera vera e propria, anche una sua particolare traduzione degli antichi». (SERRA, *Intorno al modo di leggere i Greci*, cit., p. 184).

<sup>468</sup> «Dico che il valore morale della Grecia nella nostra cultura è profondamente cambiato; e se da qualche anno pare che la Grecia sia tornata di moda, questo non è già un ritorno e neanche una continuazione: è un fatto nuovo» (SERRA, *Intorno al modo di leggere i Greci*, cit., pp. 180-181). Sulla problematica definizione del classicismo di Serra, sottratto, negli scritti dell'autore, ad una definizione chiara, vd. EZIO RAIMONDI, *Un europeo di provincia: Renato Serra*, Bologna, Il Mulino, 1993. Nello studio critico premesso alla traduzione italiana di *The Sacred Wood* di Eliot, apparsa nel 1946, Luciano Anceschi avrebbe significativamente accostato uno degli interventi inclusi in quella raccolta, *Euripides and Professor Murray* (1920), al «bellissimo e incompiuto» *Intorno al modo di leggere di Greci* di Serra, individuando nei due testi l'espressione di una comune avversione verso «quel tipo ambiguo di traduttore-poeta-filologo-professore che fu molto di moda nei primi anni del secolo». Se il bersaglio polemico di Eliot era Gilbert Murray, stimato grecista docente ad Oxford e traduttore per la scena di una *Medea* di Euripide di gusto paludato e ancora tardo-ottocentesco, Anceschi chiamava in causa proprio Romagnoli, responsabile di aver travestito gli autori della classicità «nelle forme di un linguaggio che non sappiamo collocare né storicizzare: un inafferrabile linguaggio di Utopia che ci ha sempre meravigliato con certi moti di umore, e oggi ancor più ci meraviglia e diverte; solo in qualche caso si potrà parlare di uno sfatto e maldestro residuo di discepolato carducciano». (LUCIANO ANCESCHI, *Primo tempo estetico di Eliot*, in T. S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, con uno studio di L. Anceschi, Milano, Muggiani, 1946, pp. 9-42: 32). Per Anceschi l'autentico incontro con l'antichità classica verrà realizzato, come vedremo, da Quasimodo.

Diversi erano, se non opposti, gli approcci possibili. Tradurre i classici rappresenta, nel Novecento, anche un'operazione ideologica e politica: il ventennio fascista promuove e infonde nuovo slancio alla pratica traduttiva dei testi antichi, soprattutto latini, sulla quale incidono anche le occorrenze bimillinarie, abilmente promosse dal regime (Virgilio, come si è visto, nel 1930, ma anche Orazio, nel 1935). In questo contesto prendeva forma, nella seconda metà degli anni Venti, il progetto di un «corpus italiano di scrittori latini», affidato, non a caso, ancora ad Ettore Romagnoli, per la prestigiosa *Collezione Romana (Romanorum Scriptorum Corpus Italicum)* voluta dalla Società anonima Notari (l'istituto editoriale fondato dallo scrittore Umberto Notari). L'iniziativa si presentava come un «programma di italianità assoluta», sostenuto da una spregiudicata volontà di appropriazione della romanità, anche letteraria, a partire dalla tendenziosa convinzione che «la letteratura latina è patrimonio nostro».<sup>469</sup> Tradurre gli autori della latinità significava allora farli diventare «elemento e fattore veramente efficace nella vita intellettuale d'Italia»,<sup>470</sup> rendendo «facilmente accessibile a tutti gli Italiani», attraverso «trasposizioni moderne», un patrimonio che si voleva «vivo e attivo». L'operazione realizzata da Romagnoli, benché solo una parte dei titoli programmati venisse infine pubblicata, era questa volta affrontata in équipe e comprendeva proposte inaspettate, come l'affidamento della traduzione della *Germania* di Tacito a Filippo Tommaso Marinetti, delle *Metamorfosi* di Apuleio (pubblicate poi con il titolo di *Le trasformazioni*, nel 1928) a Massimo Bontempelli e de *La congiura di Catilina* di Sallustio a Enrico Corradini.<sup>471</sup>

Elaborare un nuovo rapporto con l'antichità greco-romana richiedeva innanzitutto di ridefinire gli obiettivi e le finalità del tradurre, come avrebbe osservato Manara Valgimigli, filologo e fine traduttore dal greco, voce tra le più impegnate nel vivace dibattito sul modo di rendere i testi

---

<sup>469</sup> «La letteratura latina ha carattere universale: essa ha offerto modelli ed impulsi spirituali a tutto il mondo civile. Di qui la sensazione che sia come un possesso di tutte le genti: sensazione diffusa e falsa. La terra diviene di pubblico dominio solo quando mancano eredi; ma gli eredi legittimi dei Latini sono ben vivi: siamo noi Italiani: la letteratura latina è patrimonio nostro. Anzi, già il designarla, com'è uso tradizionale, col nome di "latina" implica e suggerisce un equivoco. [...] La letteratura latina è in realtà la prima luminosa giornata della letteratura italiana». (ETTORE ROMAGNOLI, presentazione premessa a ciascun volume della *Collezione Romana*; si cita da VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di GIUSEPPE LIPPARINI, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1928, pp. 13-15: 13). La collana, destinata ad una circolazione tra il pubblico colto, ma esterna alla realtà della scuola, prevedeva la pubblicazione di oltre cento volumi stampati in tre edizioni (bilingue, con testo originale a fronte; sola versione italiana; solo testo latino) ed era impreziosita da fregi di Duilio Cambellotti.

<sup>470</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>471</sup> Romagnoli riservava a sé la traduzione delle commedie plautine (ma ne vennero pubblicate solamente due, in un unico volume, nel 1929: *Aulularia-La pentola* e *Miles gloriosus-Il capitano spaccone*); delle opere di Orazio (*Epistole*, 1928; *Satire*, 1929; *Odi*, in due volumi, 1933); del *De bello civili* di Cesare (1931). Sulle traduzioni di Romagnoli dal latino, vd. LUCA SERIANNI, *Ettore Romagnoli latinista*, in MARINA PASSALACQUA – MARIO DE NONNO – ALFREDO MARIO MORELLI (a c. di), *Venuste Noster. Scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, con la collaborazione di Claudio Giammona, Hildesheim, Zürich-New York, 2012, pp. 639-654.

antichi.<sup>472</sup>

Che cosa ci rimane dell'antica poesia classica, greca e latina? La parola scritta. Questa è l'unica realtà che a noi si apre e si distende sulla 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 del nostro tempo, rompendo e disfacendo ogni diaframma letterario-retorico, e con misure e ritmi quali il sentimento e la natura ci suggeriscono. Percorrere e battere e ripronunciare la parola, risentirla nel suo cuore e coglierne ed esprimerne gli scatti luminosi e illuminanti, questo solo può essere e deve essere di chi traduce il proposito primo e la preoccupazione capitale.<sup>473</sup>

Si trattava cioè di collocare la pratica traduttiva dai classici sul piano di un autentico incontro con essi, come esperienza di continuo aggiornamento del testo, ricreato e rivissuto attraverso la traduzione, aperto a nuove significazioni. Se la dimensione dell'incontro autentico con l'opera pertiene, a rigore, al fenomeno traduttivo nel suo complesso, senza ulteriori classificazioni (non si dà infatti la possibilità di distinguere, in una ipotetica sede tassonomica, un sottogenere specifico di traduzione letteraria avente per oggetto in modo esclusivo i classici latini e greci), andrà tuttavia notato che l'indice di «soggezione» al testo di partenza è, nel caso delle opere della classicità, particolarmente elevato. La percezione del classico come autorità e come norma e l'indiscusso prestigio attribuito alla tradizione classica all'interno della nostra storia letteraria hanno inciso sulla prassi traduttiva dilatando, con conseguenze spesso deleterie, una serie di dicotomie irriducibili (*sensus/verbum*; tradimento/fedeltà; tradurre in prosa/tradurre in versi) che hanno finito, in molti casi, per prevalere sul testo e sull'istanza primaria della sua restituzione, nel senso indicato da Valgimigli nel passo pocanzi citato.

Le ripercussioni di questo condizionamento emergono con evidenza sul piano stilistico e in particolar modo sul lessico, riflettendosi nella messa a punto di una "lingua della traduzione" convenzionale e

---

<sup>472</sup> Sulla figura di Manara Valgimigli (1876-1965), traduttore di Eschilo, Sofocle ed Euripide, di Platone e dei lirici greci, importante voce nel dibattito teorico sulla traduzione dai classici in Italia nella prima metà del Novecento, vd. almeno MARIA VITTORIA GHEZZO, *Manara Valgimigli 1876-1965. Studi e ricordi*, Milazzo, SPES, 1977 (con bibliografia degli scritti del filologo e grecista alle pp. 242-249); utili anche le pagine contenute in ZOBOLI, *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, cit., pp. 109-120; sulle traduzioni, vd. GIULIO ANTONIO BORGATTI, *Le traduzioni di Manara Valgimigli: un umanesimo non provinciale*, in PIERO PIERI (a c. di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna dall'Ottocento al contemporaneo*, I, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 137-148.

<sup>473</sup> MANARA VALGIMIGLI, *Del tradurre da poesia antica*, in *Del tradurre e altri scritti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, pp. 3-21: 6-7.

astratta (una delle forme del cosiddetto «traduttese» o «traduzione», come lo avrebbe in seguito definito Edoardo Sanguineti),<sup>474</sup> caratterizzata da corrispondenze biunivoche e stereotipate tra gli elementi del testo di partenza e del testo tradotto, da *tournures* sintattiche obbligate ed artificiali e da una diffusa patina antichizzante che, spesso ignorando le peculiarità stilistiche dell'autore antico, appiattisce l'opera con esiti di paradossale omogeneità e conformismo tra versioni e autori differenti. Sarà questo il caso, ad esempio, delle traduzioni dell'*Eneide* prodotte tra gli anni Venti e Trenta, contrassegnate da soluzioni formali che le inscrivono all'interno di un medesimo alveo e che le riconducono, pur nella specificità di pronuncia di ogni singolo traduttore, ad uno stesso paradigma traduttivo, aulico e conservativo.

La pubblicazione, nel 1940, dei *Lirici greci* tradotti da Salvatore Quasimodo, segna una svolta nel gusto e nei modi del tradurre dai classici in Italia,<sup>475</sup> portando all'affermazione di un nuovo modello traduttivo. Nel *Chiarimento alle traduzioni* premesso ai testi, Quasimodo prendeva le distanze dal «linguaggio aromatico» e dalla «terminologia classicheggiante» delle versioni precedenti, cioè dall'impiego di quel lessico manierato e letterario che aveva fino ad allora contraddistinto la prassi traduttiva dei classici in Italia.

Quasimodo rifiutava inoltre ogni «equivalenza metrica» tra il testo originale e il testo d'arrivo,

perché i risultati [...] conseguiti, se pure si avvicinarono al battito delle arsi, al silenzio delle tesi, agli spazi delle cesure, alla norma tecnica, infine astratta, dell'antico testo poetico, non ci resero nel tempo stesso la cadenza interna delle parole costituite a verso. [...] L'esito più comune delle traduzioni riflesse metricamente ci consente di far notare quanto quel facile consenso ritmico abbia accresciuto in noi il rigore consueto nella frequenza assidua dell'economia poetica di una lingua soggetta, come la nostra, alle celebrazioni

---

<sup>474</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988, p. 170. Al «traduttese» ha dedicato numerosi contributi Federico Condello: si segnalano, in particolare, *Su qualche effetto e qualche caratteristica del «traduttese» classico*, in LUCIANO CANFORA – UGO CARDINALE (a c. di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 423-441 e *Tragedia e «traduttese» (questione d'esegesi, non solo di gusto)*, «Scienze dell'Antichità», XX/3, 2014, pp. 29-46.

<sup>475</sup> Cfr. SALVATORE QUASIMODO, *Lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo*, con un saggio critico di LUCIANO ANCESCHI, Milano, Edizioni di Corrente, 1940. Le traduzioni da Saffo, Alceo, Ibico, Erinna, Alcmane, Simonide, Archiloco e altri autori erano state in precedenza presentate su varie riviste («Letteratura», «Primato», «Nuova corrente» e «Campo di Marte») nel corso del 1939 e nei primi mesi del 1940. Come nota Maria Vittoria Ghezzi, «del nuovo indirizzo i Lirici melici furono la meta prescelta: la loro stessa condizione frammentaria, isolandoli dal mito, pareva avvicinarli a noi; la brevità delle liriche superstiti si accordava con i moduli della nuova poesia». La svolta è netta e duratura: «allora, accantonate perché non più sostenibili le versioni del primo Novecento, anche i grecisti di professione assunsero la forma scarna ed essenziale della lirica moderna, per tradurre i testi su cui si era a lungo esercitata la loro esperienza di filologi; e si vide come potesse ancora variare, nell'intensità di poche parole e pause sapienti, la trama esilissima di un frammento». (GHEZZO, *Poeti classici e traduzioni moderne*, cit., p. 259).

quotidiane di un linguaggio generico.<sup>476</sup>

Al rifiuto del metodo dell'equivalenza metrica, che aveva restituito i poeti della classicità «con esattezza di numeri, ma privati del canto», Quasimodo accompagnava la proposta di una «ricerca equilirica», nella convinzione che «tradurre significa leggere un testo di altra lingua col proprio linguaggio»<sup>477</sup> e che fosse dunque necessario «passare [...] dalla prima approssimazione laterale linguistica della parola al suo intenso valore poetico».<sup>478</sup>

È un aspetto che avvicina la posizione di Quasimodo a quella di Valgimigli, in precedenza richiamata, e nel contempo assicura, per entrambi i traduttori – sebbene i risultati fossero significativamente diversi, negli esiti traduttivi – una netta presa di distanza dalle ricostruzioni «archeologiche» e «antiquarie» della classicità.<sup>479</sup>

il poeta che traduce non è orafo, archeologo o antiquario: cerca l'accostamento poetico, qualche volta l'urto dello spirito con il suo autore, deve dialogare con lui in un'equazione bivalente alla scoperta degli interni umani, al di là della calligrafia, isola metodologica e immobile per cervelli cristallizzati.

Il metodo inaugurato da Quasimodo, tuttavia, se ben si adattava alla resa di singoli momenti lirici, isolati frammenti di poesia, non si prestava con eguale efficacia alla traduzione dell'epica<sup>480</sup> e in particolar modo ad un poema come l'*Eneide*, la cui innegabile componente celebrativa del principato

---

<sup>476</sup> QUASIMODO, *Sulla versione dei Lirici Greci* (1939), in *Il poeta, il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 79-81.

<sup>477</sup> QUASIMODO, *Ecuba* (1962), in *Il poeta, il politico e altri saggi*, cit., pp. 90-101: 90.

<sup>478</sup> QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a c. di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1996, p. 280.

<sup>479</sup> Una vicinanza tra le due posizioni è riscontrabile anche sul piano delle possibilità tecniche della traduzione: «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 [...]. E dunque ogni poeta, se è poeta, per la natura sua atteggia e forma e crea, aderente alla propria natura e cultura e disposizione, coerente con le proprie immagini e col proprio sentimento, il proprio verso. L'unica cosa che non fa, se è poeta, che non può e non deve fare, è di versare il proprio sentimento e le proprie immagini in un verso preso dal di fuori [...]. La forma ritmica deve essere ogni volta riconquistata; e ogni poeta ha da riconquistare la sua. E anche frangere la tradizione fu e sarà sempre lecito se chi la frange, e in quanto la frange, obbedisce al proprio demone, segue la propria ispirazione e inclinazione e riesce, come deve e come può, anche traducendo, a esprimere se stesso». (VALGIMIGLI, *Del tradurre da poesia antica*, cit., pp. 8-10).

<sup>480</sup> Dopo l'esperienza di traduzione dai lirici greci, nel 1945 Quasimodo avrebbe pubblicato un florilegio di brani dall'*Odissea*, selezionando i passi sulla base delle loro potenzialità lirico-evocative. Cfr. SALVATORE QUASIMODO, *Dall'Odissea*, illustrazioni di CARLO CARRÀ, Milano, Rosa e Ballo, 1945. Come osservava Cesare Vivaldi, nella *Nota del traduttore* che già si è avuto modo di richiamare, il «metodo di trascrizione» di Quasimodo si rivelava inadeguato ad una traduzione da poesia epica che volesse essere integrale, perché la sua applicazione avrebbe inevitabilmente portato a ridurre il poema «a una monotona successione di eventi e versi relativamente insignificanti, destinati a far da tessuto connettivo a una serie di pezzi di bravura (del traduttore, naturalmente), di punti di concentrazione improvvisa, con degli sbalzi di tono inevitabili e fortissimi» (VIVALDI, *Nota del traduttore*, cit., p. 7).

augusteo era stata strumentalizzata – lo si è visto nel secondo capitolo di questo studio – dal regime fascista, dilatata a dimensione dominante del testo.

L'epica poneva, in ambito traduttivo, proprie e specifiche questioni, sul piano metrico e soprattutto stilistico, nella difficile ricerca di risorse espressive che sapessero trasportare nella contemporaneità lo stile sublime di un genere fortemente codificato nelle sue convenzioni.<sup>481</sup> Dopo l'esperienza di Quasimodo e ancor di più dopo il secondo conflitto mondiale, i paradigmi traduttivi sperimentati nei primi decenni del Novecento, tra propositi di rinnovamento e stagnazioni retoriche, rivelavano tutta la loro inadeguatezza: l'insofferenza si andava trasformando in netto e fermo rifiuto. Perché la traduzione dei classici (e dell'epica, in particolare, più esposta di altri generi alle insidie di un classicismo di maniera), non si riducesse a mero esercizio formale, era urgente ripensare le modalità di confronto e restituzione del testo antico. Ma – si chiedeva Sandra Malosti – «escluse forme auliche, togate, ormai inattuali, [...] quali moduli espressivi può offrire in questo senso la letteratura contemporanea?». <sup>482</sup>

I tentativi di risposta non sarebbero mancati, nel decennio successivo. Nel 1950 Einaudi dava alle stampe, nella collana dei *Millenni*, una nuova versione dell'*Iliade* curata da Rosa Calzecchi Onesti, nata da un «incruento duello», per via di scambio epistolare, tra la giovane traduttrice, allieva di Mario Untersteiner, e Cesare Pavese.<sup>483</sup> Nella prefazione al testo – sostituita, a partire dalla riedizione del 1963, da una presentazione di carattere più “tecnico” del grecista Fausto Codino – lo scrittore precisava i criteri che avevano guidato l'operazione traduttiva: «proporre al lettore un Omero nuovo, cioè il più vicino possibile (salvo i diritti della lettura) all'antico – l'autentico». <sup>484</sup> Il recupero passava dunque attraverso una puntuale aderenza alla lettera del testo, nel tentativo di conservare, anche in

---

<sup>481</sup> Per una prospettiva diacronica sulla traduzione dell'*epos* classico, con una particolare attenzione alle forme metriche e alle dinamiche editoriali, cfr. CHIARA DE CAPRIO, *Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'antichità (XIV-XXI secolo)*, in SERGIO LUZZATTO – GABRIELE PEDULLÀ (a c. di), *Atlante della letteratura italiana*, III: Dal Romanticismo a oggi, a c. di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 56-73.

<sup>482</sup> SANDRA MALOSTI, *Recensione a Virgilio, Eneide*, traduzione di C. Vivaldi, Parma, Guanda, 1962, «Atene e Roma», IX, 1, pp. 126-131: 128. Sulla traduzione dell'*Eneide* approntata da Cesare Vivaldi, vd. *infra*.

<sup>483</sup> Lettera di R. Calzecchi Onesti a Cesare Pavese, datata 24 gennaio 1949, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, faldone 35, fascicolo 539, f. 35, citato in ANNALISA NERI, *L'Iliade einaudiana: echi pavesiani nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti?*, in CONDELLO – RODIGHIERO (a c. di), «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, cit., pp. 199-213: 200. La bibliografia critica sull'argomento è, com'è noto, piuttosto estesa. Sulla questione dell'influenza di Pavese sulle scelte traduttive di Rosa Calzecchi Onesti, oltre al contributo appena citato, vd. anche, della stessa autrice: *Tra Omero e Pavese: lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti*, «Eikasmos», XVIII, 2007, pp. 429-447.

<sup>484</sup> CESARE PAVESE, *Prefazione*, in OMERO, *Iliade*, traduzione di ROSA CALZECCHI ONESTI, a c. di CESARE PAVESE, Torino, Einaudi, 1950, p. IX.

traduzione, «quel senso garrulo di balbettio»<sup>485</sup> che la sintassi omerica – scrive Pavese – a tratti presentava, e nel «ripudio di ogni cantabilità» cui concorreva, del resto, il rifiuto dell'«esametro “pascolo-romagnoliano”» e della sua eredità.<sup>486</sup> Si trattava dunque di una versione che ambiva ad inserirsi nella vicenda traduttiva del poema nel segno della discontinuità, come Pavese non mancava di sottolineare nella *Prefazione* già citata. Le reazioni furono molteplici: ne venne da più parti lodata la facilità di lettura e la capacità di affrancarsi dagli stilemi più manierati del paradigma traduttivo “neoclassico”, ma non mancarono anche voci critiche che ne mettevano in dubbio risultati e metodologia.<sup>487</sup>

Dal 1960, con la trasformazione del mercato editoriale e delle sue dinamiche, muta anche il modo stesso di concepire la traduzione dei classici antichi, divenuta, al pari di altri prodotti, «un fenomeno redditizio di industria culturale».<sup>488</sup> Prevalgono ancora, in questa fase, le versioni realizzate da traduttori-poeti (per l'*Eneide*, si pensi alla traduzione di Cesare Vivaldi, apparsa nel 1962, o a quella di Enzo Cetrangolo, che rielabora prove precedenti e le fa confluire in una raccolta completa di tutte le opere pubblicata per Sansoni nel 1966), ma si registra gradualmente il passaggio a traduzioni filologiche, contraddistinte da «uno standard sempre più omogeneo e indiscusso di *interpretatio recta*»<sup>489</sup> che, come notano Condello e Pieri, non manca di ripercuotersi, provocandone la contrazione o addirittura l'eliminazione, su spazi peritestuali in precedenza orgogliosamente “occupati” dai

---

<sup>485</sup> Lettera di Cesare Pavese a Mario Untersteiner, 7 maggio 1948, in CESARE PAVESE, *Lettere 1945-1950*, a c. di ITALO CALVINO, Torino, Einaudi, 1966, p. 241.

<sup>486</sup> «Evitando l'esametro “pascolo-romagnoliano” si evita pure la cadenza oratoria e fiorita di questo schema ritmico ed in definitiva la sintassi e addirittura il lessico che tante versioni neoclassiche hanno ormai reso odioso». (Lettera di C. Pavese a R. Calzecchi Onesti, 3 giugno 1948, in PAVESE, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 252). Si vd. anche quanto precisava, da parte sua, Rosa Calzecchi Onesti, fin dalle prime prove inviate a Pavese prima della stipula del contratto con Einaudi: «Quanto al ritmo, la mia intenzione costante è appunto quella di fuggire la monotona cadenza romagnoliana, che non ha nemmeno la giustificazione di riprodurre davvero l'armonia dell'esametro. [...] Volendo quanto più possibile aderire alla semplicità del testo, alla spontaneità, al modo particolare di creare le immagini, un ritmo, che non è da cercarsi verso per verso, ma che corre lungo tutto l'insieme dei versi, si spezza, si snoda, ricompare ora più, ora meno evidente, ora più ora meno rapido, ora ritardato, nasce da sé. E io l'ho lasciato venire come ha voluto». (Lettera di R. Calzecchi Onesti a C. Pavese, 31 maggio 1948, in NERI, *Tra Omero e Pavese: lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti*, cit., p. 436).

<sup>487</sup> Come Valgimigli, che appuntava le sue riserve in particolare sulla resa degli epiteti omerici e liquidava la traduzione come «un nobile tentativo polemico, ma niente di più». (VALGIMIGLI, *Traduzioni dall'antico*, cit., p. 466).

<sup>488</sup> «Oggi noi classicisti partecipiamo a un'epoca splendida e rifiorante di traduzioni di testi greci e latini. È un grande fenomeno culturale che può corrispondere ad esigenze di gusto della società moderna che volentieri ritorna all'antico, non tanto per evadere dalle letterature contemporanee, quanto per risalire alle origini di molti movimenti spirituali. Ma il rifiorire di tante traduzioni [...] può essere interpretato anche come un fenomeno redditizio di industria culturale. Anche se così fosse, tuttavia il fenomeno dimostra la vitalità e il dinamismo, la ricchezza di suggestioni e di ammonimenti, l'esemplare misura estetica o morale o semplicemente letteraria del mondo antico». (MARCELLO GIGANTE, *Tradurre in prosa, tradurre in poesia*, in SALVATORE NICOSIA (a c. di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, D'Auria, Napoli, 1991, pp. 139-166: 140).

<sup>489</sup> FEDERICO CONDELLO – BRUNA PIERI, Adnumerare et adpendere: traduttori filologi, traditori fedeli?, in *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Patron, 2011, pp. 7-28: 9.

traduttori, come la *Nota del traduttore*.<sup>490</sup>

Il rapido *excursus* che si è qui tentato avrà forse chiarito il rapporto dialettico e strettissimo attivo tra traduzione e ricezione del testo. La mediazione di un classico non è mai definitiva e la traduzione gioca, in questo contesto, un ruolo fondamentale: come nota Marcello Gigante, «la traduzione propaga e ripropone il classico» e contribuisce «a prepararne una nuova interpretazione».<sup>491</sup> In questa prospettiva, la storia delle versioni di un testo fornisce indicazioni utili sulla sua ricezione passata ed elementi attraverso i quali ipotizzare i possibili percorsi della ricezione futura. Se le versioni degli anni Venti e Trenta riflettono un'interpretazione dell'autore e dell'opera in linea con le tendenze che abbiamo analizzato nel secondo capitolo di questo studio (valorizzazione del carattere eroico e militare di Enea; retorica del sacrificio; esaltazione della componente celebrativa dell'opera in chiave "nazionalistica" e segnatamente italiana), dopo la guerra, mutati i paradigmi traduttivi e la temperie culturale in cui si tornava a misurarsi con Virgilio, altre saranno le tonalità prevalenti e i valori cui dare rilievo e da recuperare, nella loro pienezza, attraverso la traduzione.<sup>492</sup>

Basterà qui considerare un esempio minimale, ma emblematico e significativo di questa variazione, la resa del termine *vir* nella protasi che apre il poema. Com'è noto, il latino distingue – consimilmente alla coppia greca ἄνθρωπος/ἄνθρωπος – tra *homo* e *vir*, indicando nel primo l'essere umano,<sup>493</sup> nel secondo l'uomo adulto (contraddistinto da caratteristiche fisiche ma anche da qualità che ne fanno un modello di riferimento: il termine vale infatti propriamente "eroe", "uomo coraggioso", "personaggio illustre"). Come nota Alfonso Traina, «l'italiano congloba in "uomo" le sfere semantiche di *homo* e *vir*, ma ne lascia fuori l'accezione di "eroe"».<sup>494</sup> Il traduttore italiano dovrà dunque compiere una precisa scelta interpretativa fra i due termini, caratterizzati da un peso semantico non equivalente. Le

---

<sup>490</sup> Costituisce un'eccezione anche sotto questo aspetto la traduzione di Alessandro Fo, apparsa per Einaudi nel 2012, sulla quale vd. *infra*.

<sup>491</sup> GIGANTE, *Tradurre in prosa, tradurre in poesia*, cit., p. 166.

<sup>492</sup> La traduzione di Virgilio – nota Carlo Carena - «cambia soprattutto col cambiare, oltretutto della cifra poetica, della disposizione psicologica dei lettori. A volta a volta il gusto della natura ci dà la sua arcadia; l'accesso nazionalistico ci dà il suo, modesto, eroismo; la crisi esistenziale ci dà la drammaticità dei suoi destini. Cogliere ed esprimere questi momenti è stato il privilegio dei traduttori soprattutto dell'*Eneide* [...] perché fuor di dubbio l'*Eneide* ne è l'opera più complessa e matura [...]. Perciò le versioni del traduttore indifferente o frettoloso, di *routine*, sono destinate più che mai all'insuccesso e all'oblio. Tanto più quelle uscite da un secolo come il nostro, in cui la sensibilità è capace di avvertire l'individuazione di quello che è il poeta più singolare dell'antichità, un prodigio di solitudine e di anticipazione». (CARENA, *Traduzione e traduzioni dell'Eneide*, cit., p. 34).

<sup>493</sup> Il *Dictionnaire étymologique de la langue latine* riporta, alla voce *homo*, l'osservazione di Quintiliano (*etiamne hominem appellari quia sit humo natus*, Quint. *Inst. Or.* 1, 6, 34), e specifica: «homme, au sens général de "être humain", proprement "né de la terre" ou "terrestre" (ALFRED ERNOUT – ALFRED MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001<sup>4</sup>, p. 297), cui contrappone *vir*, «terme exprimant les qualités viriles ou masculines de l'homme» (*ivi*, p. 738).

<sup>494</sup> ALFONSO TRAINA, *La traduzione e il tempo. Tre versioni del proemio dell'Eneide (1-7)*, in *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, III, Bologna, Patron, 1989, pp. 115-131:122.

versioni degli anni Venti e Trenta optano (con una sola eccezione, per la quale, tuttavia, non sarà da escludere il condizionamento del metro) per la resa di *vir* con “eroe”, scelta obbligata per un «principio di schietto timbro eroico» in cui «Enea grandeggia anche italianamente nella contrarietà del cielo e della terra», come notava un recensore.<sup>495</sup> Una verifica sulle traduzioni apparse nella seconda metà del secolo, a partire dagli anni Sessanta, conferma invece la preferenza per il lessema meno marcato “uomo”,<sup>496</sup> in linea con una caratterizzazione del personaggio che privilegia non più la componente eroica, ma le fragilità e le inquietudini che accentuano l’umanità di Enea.

Come ricorda Berman, la traduzione di un’opera non rappresenta mai un approdo definitivo, ma un punto di partenza, e ogni traduzione è, in questo senso, una ri-traduzione<sup>497</sup> che di volta in volta, nella preliminare ridefinizione dei paradigmi traduttivi, mette a punto nuovi interrogativi da rivolgere al testo e nuovi parametri ai quali conformarsi, in questo assecondando il moto ininterrotto della ricezione.

## 4.2 Gli anni Trenta: l’influenza della tradizione

La «febbre bimillenaria» (che perdurò, nell’Italia fascista del tempo, ben oltre i ristretti confini temporali del 1930) non alimentò soltanto una copiosa produzione critica che fu, con alcune eccezioni, ripetitiva nei contenuti e stereotipata nei giudizi, ma incise anche sulla circolazione dell’opera virgiliana (segnatamente, dell’*Eneide*) e sulla realizzazione di nuove traduzioni.

Se nei primi due decenni del Novecento permane intatta ed inalterata la fortuna della «bella e infedele» per eccellenza, la traduzione dell’*Eneide* in endecasillabi sciolti realizzata da Annibal Caro tra il 1563 e il 1566 e pubblicata postuma nel 1581 – largamente in uso, tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del secolo, anche nella scuola – nella seconda metà degli anni Venti vengono immesse sul mercato editoriale nuove versioni parziali ed integrali del poema epico virgiliano, risposta ad una diffusa esigenza di maggior fedeltà al testo, rispetto al «tradimento» rappresentato dall’operazione

---

<sup>495</sup> Così Gino Funaioli, nella recensione alla traduzione dell’*Eneide* approntata da Emilio Pratellesi, sulla quale vd. *infra*. GINO FUNAIOLI, *Una novissima traduzione dell’Eneide*, «Aevum», VI, 4, ottobre-dicembre 1932, pp. 621-630:622.

<sup>496</sup> Optano per “uomo” Cesare Vivaldi (Guanda, 1962); Rosa Calzecchi Onesti (1962, Istituto Editoriale Italiano; 1967, Einaudi); Carlo Carena (UTET, 1976); Luca Canali (Fondazione Valla, 1978-1983); Giovanna Bemporad (Rusconi, 1983); Mario Ramous (Marsilio, 1998); Vittorio Sermonti (Rizzoli, 2007); Alessandro Fo (Einaudi, 2012). Tra le versioni consultate, scelgono invece ancora “eroe” Adriano Bacchielli (Paravia, 1963); Francesco Della Corte (Mursia, 1967; significativo che Della Corte elimini il riferimento alle armi, traducendo con «Canto le gesta dell’eroe»); Stefano Bonfanti (San Paolo, 1998); Riccardo Scarcia (Rizzoli, 2002).

<sup>497</sup> Su questo aspetto, cfr. ANTOINE BERMAN, *La retraduction comme espace de la traduction*, «Palimpsestes», 4, 1990, pp. 1-7.

del Caro,<sup>498</sup> e volontà di misurarsi «italianamente» con il «poema della nuova Italia», nel solco di una tradizione che si voleva ininterrotta e che il fascismo tornava a rendere attuale e presente.

L'ampia disponibilità di nuovi testi (accanto ad iniziative di particolare rilievo, per qualità dell'edizione o prestigio della sede editoriale, andranno registrate operazioni divulgative di più basso profilo ma di non minor incidenza, sul piano della diffusione non specialistica) non costituiva una minaccia alla fortuna della versione del Caro, ancora lontana dal declinare,<sup>499</sup> ma apriva nuovi spazi alla circolazione dell'opera e percorsi inediti della sua ricezione.

Nel decennio che precede e prepara le celebrazioni bimillennarie, dunque, si registra un picco di nuovi volgarizzamenti del poema, accomunati, al di là delle diverse soluzioni traduttive adottate, dalla restituzione di una medesima, alta temperatura stilistica che, a Novecento ormai inoltrato, ancora si prestava a contraddistinguere, sul piano formale, il genere epico: sono versioni di gusto classicistico, allineate ad una tradizione che individuava nelle traduzioni omeriche del Monti (I ed., 1810) e del Pindemonte (1822) modelli di riferimento ancora validi e praticabili.<sup>500</sup>

Limitando il computo alle sole versioni integrali del poema e alle case editrici di maggior diffusione, tra il 1921 e il 1930 vengono pubblicate sei nuove traduzioni dell'*Eneide*:

---

<sup>498</sup> L'*Eneide* di Annibal Caro eccede di oltre 5500 versi l'originale virgiliano (ben al di là, dunque, del prevedibile soprannumero imputabile alla "limitata capienza" dell'endecasillabo rispetto all'esametro latino), confermando il suo carattere di *rifacimento* autonomo rispetto all'*Eneide* di Virgilio. Sulla prassi traduttiva del Caro, esemplificata attraverso un'analisi puntuale dell'episodio della morte di Didone, si rimanda a CARLO SANTINI, *Strategie e tecniche per "tradurre" l'Eneide: Annibal Caro e la vicenda di Didone*, in POLI, D. – MELOSI, L. – BIANCHI A. (a c. di), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*. Atti del Convegno di Studi, Macerata 16-17 giugno 2007, Macerata, Università di Macerata, 2009, pp. 201-217. Vd. anche AULO GRECO, s.v. *Caro, Annibale*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., I, pp. 671-673.

<sup>499</sup> La traduzione del Caro continuerà ad essere ampiamente utilizzata soprattutto nella scuola, insieme all'*Iliade* tradotta da Vincenzo Monti e all'*Odissea* di Ippolito Pindemonte, come ricorda anche Rosa Calzecchi Onesti (1916-2011), in seguito traduttrice di tutti e tre i poemi dell'epica classica: «Permetterete, spero, che [...] io risvegli per un momento la scolara di tantissimi anni fa, [...] e rievochi l'immagine di "poemi classici", che mi ero fatta negli anni del ginnasio: *Iliade* e *Odissea* nel ginnasio inferiore, *Eneide* nel ginnasio superiore. Tutti e tre i poemi letti per intero. I traduttori: Monti, Pindemonte, Caro, indiscussi, incontrastati, in qualche modo identificati con i poemi stessi, fuori dal tempo e dallo spazio. Nessuno che ti dicesse a che secolo appartenessero, quale tipo di tentativo letterario fosse stato il loro, quale distanza separasse il loro italiano da quello "corretto", che si pretendeva da noi [...]. Era naturale, così, che quell'italiano fosse per mela voce stessa dei poemi e che ne provassi come un fascino». (ROSA CALZECCHI ONESTI, *Le traduzioni dei classici: una risorsa nella scuola per la formazione culturale e linguistico-letteraria*, in PIETRO JANNI – INNOCENZO MAZZINI (a c. di), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, atti del convegno nazionale (Macerata, 20-22 aprile 1989), Macerata, Università di Macerata, 1991, pp. 17-24: 17). Saranno proprio le versioni di Rosa Calzecchi Onesti, infine, a "smantellare" il canone traduttivo dell'epica classica (Caro-Monti-Pindemonte) attestandosi saldamente nell'insegnamento scolastico.

<sup>500</sup> Carlo Carena parla, a proposito di queste «versioni classicheggianti», di «sopravvivenza avulsa dal contesto estetico», «esempio di quella rigidità che il classicismo ha spesso dimostrato rispetto ad altri settori culturali» (CARLO CARENA, *Traduzione e traduzioni dell'Eneide*, in *Tradurre Virgilio*. Atti dell'undicesimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica, Monselice, Comune di Monselice, 1983, pp. 33-48: 35).

Traduttore	Casa editrice	Anno di pubblicazione	Soluzione adottata
Giuseppe Albini	Zanichelli	1921	endecasillabi sciolti
Francesco Vivona	Ausonia	1926	endecasillabi sciolti
Giuseppe Lipparini	Istituto Ed. Italiano (Collezione Romana – <i>Romanorum Scriptorum Corpus Italicum</i> )	1928	prosa
Emilio Pratellesi	Le Monnier	1930	endecasillabi sciolti
Guido Vitali	Istituto Ed. Cisalpino	1930	endecasillabi sciolti
Gaetano Di Biasio	Paravia	1930	esametri

Andrà subito notato che l'istituto metrico prevalente, nella resa dell'esametro latino, si conferma essere l'endecasillabo, con la riproposizione di una corrispondenza, già praticata nei secoli precedenti,<sup>501</sup> che la crisi metrica di fine Ottocento, aggravata dalla pubblicazione delle *Odi barbare* (1877) del Carducci e dalle antologie classiche del Pascoli (*Lyra Romana*, 1894; *Epos*, 1897; *Sul limitare*, 1899, con saggi di traduzione dall'epica omerica in esametri), aveva incrinato, ma non inficiato.<sup>502</sup> Optano dunque per il *superbissimum carmen* Giuseppe Albini<sup>503</sup>, Francesco Vivona e Guido Vitali; diversa (ed isolata, nel panorama editoriale che stiamo qui considerando, ma non nella prospettiva lunga del secolo) la scelta di Gaetano di Biasio, che si cimenta nell'«ardua impresa», come annotava un recensore, di una traduzione esametrica, sul modello carducciano (dunque

<sup>501</sup> La corrispondenza «ideale» tra esametro e endecasillabo sciolto era stata teorizzata nel Cinquecento da Gian Giorgio Trissino, che aveva adottato lo sciolto nella *Sofonisba* e ne *L'Italia liberata da' Goti*, cioè nei generi – tragedia e poema epico – derivati dalla classicità greca. In seguito, il metro si era affermato proprio nelle traduzioni dai classici; oltre al Caro, avevano tradotto in endecasillabi sciolti il Marchetti (*Della natura delle cose*, 1717), il Foscolo (*Esperimento di traduzione dell'Iliade*, 1807), il Monti e il Pindemonte.

<sup>502</sup> «La crisi metrica – notava Contini in un intervento del 1940 – scoppiata insomma dichiaratamente con le barbare carducciane [...] ha avuto corollari tutt'altro che aneddotici o laterali nell'arte del tradurre. E in primo luogo, evidentemente: la rottura del canone o luogo comune del medio gusto umanistico ottocentesco, l'equivalenza di forma chiusa nostrana a forma chiusa straniera. [...] Pubblicata la crisi, una posizione di punta non poteva recare che una riproduzione minuziosa, e da rischiare di farsi ossessiva, dei modelli, zelante di ogni arsi, cesura e assonanza: sarà l'alessandrino pascoliano, nelle versioni, forse maniache in linea di principio [...] ma in fatto eccellenti, dai metri classici o dal decasillabo epico francese. Più in là non poteva essere che la distruzione. E che ne vedremo emergere? Una sorta di corrispondenza determinatamente prosastica, non già in prosa (che sarebbe in fondo un'equivalenza chiusa in più), ma cercata membro per membro poetico». (GIANFRANCO CONTINI, *Di un modo di tradurre*, in *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, pp. 133-142: 133. Il contributo era apparso originariamente su «Ansedonia», luglio-agosto 1940). Per un approfondimento sulla crisi metrica di fine Ottocento e sui nuovi esperimenti di «metrica barbara» e «metrica neoclassica» proposti in particolare da Carducci e da Pascoli, si vd. almeno CONTINI, *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 587-600; GIANFRANCO LAVEZZI, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci, 2006, in particolare pp. 163-191.

<sup>503</sup> Giuseppe Albini (1863-1933), filologo classico, dal 1898 docente di grammatica greca e latina e, dal 1905, di letteratura latina presso l'Università di Bologna, di cui fu per un triennio rettore (1927-1930); poeta in proprio, in italiano e in latino; senatore del Regno dal 1924. Tradusse, oltre all'*Eneide*, anche le *Bucoliche* (1926) e le *Georgiche* (1924). Sulla figura dell'Albini, vd. MARIA CRISTINA ALBONICO, *Tra filologia e liricità: Giuseppe Albini*, «Rivista di letteratura italiana», XXII, 3, 2004, pp. 163-167; ALFONSO TRAINA, s.v. *Albini, Giuseppe*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, cit., pp. 83-84; ID., *Giuseppe Albini latinista*, «Eikasmos», 2, 1991, pp. 321-343.

ricorrendo alla combinazione variabile di due versi regolari). Definitivamente dismesse nel Novecento, invece, altre soluzioni in parte ancora praticate (ma già declinanti) nel secolo precedente, come l'ottava rima e la terzina.<sup>504</sup> La scelta della prosa, infine – con il prevalere di un'attenzione alla lettera del testo, svincolato dai condizionamenti imposti dalla fissità dello schema metrico e dagli inevitabili interventi di sottrazione e addizione necessari a garantire la piena conformità del contenitore ritmico d'arrivo – da parte di Giuseppe Lipparini, per quel *Romanorum Scriptorum Corpus Italicum* su cui ci siamo già soffermati, verrà significativamente sottoposta a revisione nel 1946, quando Lipparini si misurerà nuovamente con l'epica virgiliana, adottando questa volta l'esametro.<sup>505</sup>

Quale immagine dell'*Eneide* ci consegnano queste traduzioni, quale ritratto del poeta? Due saranno le caratteristiche principali da sottolineare: 1) una sostenutezza stilistica perfettamente consonante con la retorica diffusa del regime (come annotava un recensore a proposito della versione di Guido Vitali, che farà «risonare alta e solenne l'affermazione delle idealità di forza e di grandezza latina che fu la sostanza poetica e politica del poema virgiliano che l'Italia rinnovata vuole ripetere con voce

---

<sup>504</sup> Andrà registrato, per completezza e correttezza del quadro, un unico caso di traduzione novecentesca in ottava rima ad opera del sacerdote Giuseppe Baldan, che nella *Prefazione* al testo scriveva: «A me parve, che la maestà e la magia dell'ottava rima potesse accostarsi meglio alla maestà e magia virgiliana. L'ottava è la strofe eroica italiana, come l'esametro è il verso eroico latino». (VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di GIUSEPPE BALDAN, Padova, Tipografia del Seminario, 1914, p. VI). Limito l'esemplificazione alla resa del proemio: «Canto l'armi e l'eroe, che venne d'Illo / Primo in Italia e di Lavinio al lito / Fu, dai fati dannato a lungo esilio, / Per tante terre e mar spinto e rapito; / Così volle dei Numi il gran concilio / E il memor di Giunone odio infinito; / Molto ei soffrì pur nelle guerre, quando / Gli Dei nel Lazio egli veniva portando; / E una città fondava a' suoi Trojani, / Onde doveva uscir grande e sicura / De' Latini la schiatta e i padri alban / E di Roma eternal le sacre mura. / Musa, narrami tu, per quali arcani, / O di che corrucciata oltre misura, / La regina dei Numi a tanti affanni / espone un uom sì pio per sì lunghi anni. / Sì grande è negli Dei l'ira divina?» (*ivi*, p. 5).

<sup>505</sup> Lontana dal presentarsi come una questione di facile o neutra risoluzione, la riflessione su quale fosse il metro più adatto a tradurre l'esametro dell'epica aveva occupato a lungo critici, poeti e traduttori già nell'ultimo scorcio dell'Ottocento. «L'endecasillabo – scriveva Pascoli, nella lettera a Giuseppe Chiarini (1900) – è un bel verso, è il bellissimo dei versi, se si vuole; e io l'amo d'amore unico. Bene; ma a tradurre Omero e Virgilio, non serve. Non serve, perché quasi mai e non senza storpiare o mutilare la frase e l'immagine e l'idea, l'endecasillabo del traduttore può contenere l'esametro dell'autore, e quindi diverse sono, nel traduttore e nel l'autore, le clausole, cioè tutto» (GIOVANNI PASCOLI, *Lettera a Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, in *Poesie e prose scelte*, a c. di CESARE GARBOLI, II, Milano, Mondadori, 2002, p. 268). Com'è noto, la soluzione messa a punto dal Pascoli (e teorizzata nelle *Regole di metrica neoclassica*, scritte tra il 1899 e il 1900) partiva dal presupposto teorico che fosse possibile attribuire alle sillabe italiane una quantità, sul modello delle lingue classiche (correndo il rischio di semplificare, diremo: lunghe le sillabe toniche, semilunghe le sillabe fornite di accento secondario, brevi le sillabe atone). Ne derivava un verso caratterizzato da grande fedeltà ritmico-metrica all'esametro, ma rigido e ripetitivo. Sulle traduzioni del Pascoli, vd. PIETRO GIANNINI, *Le traduzioni "metriche" del Pascoli*, in ANDREA CARROZZINI (a c. di), *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, atti del Convegno Internazionale, Lecce, 2-4 ottobre 2008, Galatina, Congedo editore, 2010, pp. 379-396.

adeguata alla maschia freschezza del suo tempo nuovo»<sup>506</sup>); 2) la volontà di inserire pienamente Virgilio all'interno della tradizione letteraria italiana.

Questo secondo aspetto emerge con particolare evidenza nella traduzione di Emilio Pratellesi, per il quale andrà notata una tendenza all'amplificazione esornativa che, seppur lontana dagli eccessi parossistici del Caro, costituisce una deviazione dalla sobria (e di per sé eloquente) concisione del testo di partenza.<sup>507</sup> Agisce, in queste traduzioni, una diffusa memoria intertestuale, con l'inserzione di tasselli, quali preziose tessere musive, appartenenti agli *auctores* della tradizione, riconvocati nel testo ad attivare immediate e ben identificabili corrispondenze: così la *venatrix*, sotto le cui spoglie si cela in realtà la madre Venere, incontrata da Enea ed Acate nel I libro dopo il naufragio sulle coste libiche, *dederatque comam diffundere ventis* (v. 319), che Pratellesi traduce, ricorrendo a Petrarca, con «eran le chiome all'aura sparse» (v. 497, p. 15); e ancora, nell'episodio di Laocoonte, la descrizione dei due serpenti rivela tratti esplicitamente danteschi:<sup>508</sup> «già son giunti al lido / e con occhi di bragia, infetti e tinti / di fuoco e sangue» (vv. 341-343, p. 43), a fronte dell'originario (e meno infernale) *ardentisque oculos suffecti sanguine et igni*, *Aen.* II, v. 210).<sup>509</sup> La volontà di inserire la propria versione (e Virgilio stesso, come abbiamo notato) all'interno di un preciso contesto (e subito identificabile), quello della tradizione letteraria italiana, spinge Pratellesi ad adottare interi

---

<sup>506</sup> Premessa non firmata a *Le recensioni e i giudizi su la versione dell'Eneide di Guido Vitali*, Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1933, p. 3.

<sup>507</sup> Non mancava di sottolinearlo Gino Funaioli, in una puntuale recensione alla traduzione apparsa su «Aevum»: «La sua [del Pratellesi] versione supera in ampiezza quasi di 7000 versi l'originale: 1421 versi più dell'infedelissimo Caro [...]. L'armoniosità è ottenuta troppo volentieri a danno della concisione; si parafrasa troppo, né sempre secondo i veri intendimenti del poeta». Alla critica (in una recensione comunque piuttosto elogiativa) seguiva un elenco dei passi di resa problematica o inadeguata, nel giudizio di Funaioli; si veda quanto annota il recensore, ad esempio, per la traduzione di *Aen.* I v. 380, *Italiam quaero patriam et genus ab Iove summo*, reso da Pratellesi con «Cerco l'Italia, prima e dolce culla / degli avi miei, da Giove un dì discesi» (vv. 590-1, p. 17): «l'epiteto "dolce" rompe l'austerità religiosa del passo, inserisce un motivo sentimentale estraneo. Enea è dominato dalla tristezza e nella sua tristezza rassegnato: di dietro non ha che memorie di pianto; al presente è un esule e ramingo; non dolcezza di terra lontana gli sorride, ma il comando celeste lo chiama incontro ad una nuova patria ignota, pur terra di un progenitore, di Dardano» (GINO FUNAIOLI, *Una novissima traduzione dell'Eneide*, «Aevum», VI, 4, ottobre-dicembre 1932, pp. 621-630: 626); significativo anche il rilievo critico riservato a *Aen.* I, v. 630 (*Non ignara mali miseris succurrere disco*: sono le parole con cui Didone conforta e rassicura Enea, giunto naufrago alla sua reggia), cui Pratellesi fa seguire una dilatazione inopportuna («Conscia de' miei dolor, delle mie pene / a sovvenir l'altrui miserie imparo», vv. 1005-6, p. 27): «abbondanza che stempera, analisi che rimpicciolisce. Quella variazione di "dolori" e "pene" è là per riempire il verso; la chiosa e l'insistenza di "miei" e "mie" detrae di pregnanza a *mali*. "Non ignara del male" è la parola di Didone; esperienza e scuola sempre presente di dolore: *disco*! Dolore suo e dolore umano s'immedesimano in lei. Eliminare l'indefinito che pure c'è in *mali* significa peccare contro l'arte» (*ibidem*).

<sup>508</sup> *Inferno* III, v. 109.

<sup>509</sup> Un secondo prelievo dantesco si trova pochi versi dopo: «ed a furia / di violenti e crudi morsi fanno / delle *misere carni* orribil pasto» (vv. 351-353, p. 43), con citazione di *Inferno* XXXIII, v. 63 (dove il «pasto» del conte Ugolino è tuttavia definito «fiero»). Tra i traduttori coevi, Vivona opta per la medesima soluzione dantesca (ma completa il verso con «orrido pasto», memore del proemio dell'*Iliade* montiana); Albini si mantiene invece più fedele all'originale latino, anche nei suoi valori fonici, traducendo il latino *et miseris morsu depascitur artus* (*Aen.* II, v. 215) con «e dà di morso a le misere membra» (p. 44).

versi: «e il cader delle stelle al sonno invita» (v. 14, p. 35) costituisce una ripresa puntuale de «ché 'l cader delle stelle al sonno invita» con cui si chiude il canto XIX della *Gerusalemme liberata* (*Ger. Lib. XIX*, 131.8).

Al di là delle occorrenze specifiche di cui si è dato brevemente conto, le scelte stilistiche, sintattiche e soprattutto lessicali di queste versioni sono fortemente connotate in senso letterario, a delineare una *koinè* linguistica cui appartengono, con gradi diversi, tutte le traduzioni qui analizzate. Il tessuto lessicale risulta pervaso da una consistente patina di aulicità: ampiamente attestati latinismi e arcaismi (limite la campionatura alla traduzione del I libro, nelle versioni di Vivona e Pratellesi: *ruina, speme, copia, alma, palme, faci, prora, pelago, pugna, aere, omeri, delubro, presepi, margo, patera, unqua*); termini di uso letterario (*ramingare, polledro, schiatta, plaghe, licore, vulgo, augel, lumi* per “occhi”, *crini, polve, prence, sergenti* per “servitori”, *doppiere* per “candelabro”, *cetera* per “cetra”); forme sincopate, come *spirto, opra* e *oprare, dritto, Tebro* “Tevere” (allotropo attestato anche nel Monti), spesso dettate dalle esigenze del metro. Tra i fenomeni fonomorfolgici, andrà registrata la preferenza per la forma analitica o scissa della preposizione articolata (nel proemio tradotto da Vivona troviamo «su la terra e su l’acque», v. 5, ma al v. 3 il traduttore ricorre alla forma sintetica, «alle spiagge di Lavinio»); sistematico il dileguo della consonante labiodentale nella forma dell’imperfetto (*avea, tendea, venia*).

È tuttavia sul piano sintattico che si manifesta con maggior evidenza la volontà di imprimere a queste traduzioni una precisa sprezzatura stilistica “classicheggiante”. Il testo risulta infatti percorso da un continuo sommovimento dell’*ordo verborum*, perturbato dal frequente ricorso ad inversioni ed iperbati.

Tra le versioni apparse tra gli anni Venti e Trenta, si distingue per un atteggiamento in parte diverso la traduzione dell’Albini, caratterizzata dalla ricerca di una costante aderenza al testo virgiliano, la cui resa è informata al criterio di una rigorosa fedeltà che non rifugge, in alcuni casi, da dissonanze anche stridenti.<sup>510</sup> Sull’aderenza all’originale insistono tutti i recensori della traduzione,<sup>511</sup> lodando il «ritegno assoluto» del traduttore «dall’aggiungere epiteti e dal sovraccaricare di ornamenti e fronzoli

---

<sup>510</sup> Un recensore d’eccezione, Guido Piovene, ne dava conto sul «Corriere della Sera» giudicandola «esatta, ma dura, irta, scricchiolante, impoetica, indebolita dall’esattezza [...]. Mi par probabile che questa versione, miscuglio di endecasillabi calati sulla tradizione retorica e d’altri di timbro pascoliano, andrà nel dimenticatoio, [...] non appena la moda ci avrà mutato l’orecchio». (GUIDO PIOVENE, *Recensione a L’Eneide, a cura di Spartaco Asciamprener, con a fronte le traduzioni di A. Caro, L. Guidiccioni, C. Bondi, F. Duca, G. Albini, Ceschina, 1937*, «Corriere della sera», 18 gennaio 1938, p. 3).

<sup>511</sup> Di «intera e intima aderenza a Virgilio» parla ad esempio ADOLFO GANDIGLIO, che si diffonde in una lunga recensione (comparando la versione dell’Albini a quella del Caro, definita l’«antivirgiliana per eccellenza») su «Nuova Antologia», 147, novembre-dicembre 1926, pp. 268-276: 272.

la sacra parola del poeta latino».<sup>512</sup> L'analisi condotta sul testo ha confermato, in particolare, quest'ultimo aspetto, che porta a collocare ai due estremi opposti le versioni del Pratesi e dell'Albini, esito di una concezione del tradurre, di un temperamento artistico e di una formazione profondamente diversi. A differenza del Pratesi, che tendeva, come si è visto, ad una frequente dilatazione e ad un arricchimento del testo mediante il ricorso a dittologie e a materiale estraneo all'asciutta narrazione virgiliana, Albini adotta un atteggiamento di sintesi e interviene a ridurre laddove il Pratesi ampliava.<sup>513</sup>

Fedeltà e deferenza al testo virgiliano spingono il traduttore ad una estrema prossimità lessicale<sup>514</sup> e ad un frequente mantenimento dell'*ordo verborum* con risultati non sempre rispettosi della leggibilità del testo d'arrivo.<sup>515</sup> Complessivamente, la versione dell'Albini restituisce un'*Eneide* composta, misurata, «eco sommessa di una gran voce», come annotava il traduttore nella dedica del lavoro «al popolo italiano che ama i suoi vati» (Virgilio e Dante, nel centenario del quale la traduzione compariva): come avrebbe osservato Funaioli, nell'orazione funebre tenuta a Bologna alla morte dell'amico e collega, Albini aveva avvertito l'urgenza di «ricondurre Virgilio a Virgilio», in un colloquio ininterrotto con il cantore di Enea.

Andrà infine osservato come, nell'enfatizzare il tono eroico che contraddistingue queste versioni, con la sola eccezione dell'Albini, un ruolo fondamentale spetta alle prefazioni, alle dediche, alle note e alle eventuali appendici che accompagnano il testo tradotto, uno spazio di azione ideologicamente connotato a disposizione di autori ed editori per adattare la nuova versione al gusto e alle aspettative

---

<sup>512</sup> L. GALANTE, *Recensione a VIRGILIO, L'Eneide*, traduzione di G. Albini, Bologna, Zanichelli, 1921, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXI, 243, gennaio 1923, pp. 343-345: 343.

<sup>513</sup> Qualche esempio, dal I libro: *Hic vasto rex Aeolus antro / luctantis ventos tempestatesque sonoras / imperio premit ac vinclis et carcere frenat* (vv. 52-54) = «Ivi Eolo re in vasto antro / i riluttanti venti e le tempeste / sonore signoreggia ed **imprigiona**» (p. 3) [Pratesi: «Qui dentro a cieche e smisurate grotte / tiene Eolo re costretti e imprigionati / i ribellanti venti e le tempeste / sonore», p. 5]; *celsa sedet Aeolus arce / sceptrum tenens* (vv. 56-57) = «ma Eolo **scettrato** in alto siede» (p. 3) [Pratesi: «in su l'eccelsa / vetta sublime, con in man lo scettro, / Eolo s'assiede», p. 5]; *magno telluris amore / egressi optata potiuntur Troes harena / et sale tabentis artus in litore ponunt* (vv. 171-173) = «per gran voglia de la terra / balzano i Teucri a la bramata sponda / e si gettano **madidi** sul lido». (p. 8) [Pratesi: «Di grande amor commossi e per la gioia / d'aver raggiunto alfin l'amata spiaggia / balzan fuori i Troiani e ancor di salso / umor grondanti, sul bramato lido / adagiano le membra», p. 9].

<sup>514</sup> Qualche esempio, ancora dal I libro: *Apparent rari nantes in gurgite vasto* (I, v. 118) = «rari natanti per il gorgo vasto appaiono», p. 6; vd. anche l'incipit dell'episodio di Laocoonte (II, vv. 203-205): *Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta / (horresco referens) immensis orbibus angues / incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt* = «Ed ecco due / da Tenedo per l'alte acque tranquille / serpenti (inorridisco a raccontarlo) / sul pelago con mostruosi cerchi / incombono e di par tendono a riva», p. 44.

<sup>515</sup> Si segnala in particolare un esteso utilizzo dell'iperbato funzionale al mantenimento dell'*ordo verborum* latino: *Quassatam ventis liceat subducere classem* (I, v. 551: è la preghiera che Ilioneo rivolge a Didone) viene tradotto dall'Albini con «il **fiaccato** da' venti a riva trarre **naviglio** sia concesso» (p. 24);

del pubblico.<sup>516</sup> Così è nel testo-dedica *A Virgilio*, premesso senza alcuna ulteriore indicazione alla propria traduzione, che andrà cercato, per Vitali, il senso dell'intera operazione traduttiva, che intendeva consegnare ai lettori italiani un poema «segno della potenza antica» e «certezza della nuova»,<sup>517</sup> come lasciano intendere questi versi: «la voce d'un popol guerriero / che piange la patria, che in duri cammini / ricerca le vie dell'impero, / ritesse i suoi nuovi destini».<sup>518</sup>

#### 4.3 «Cercando una resa felice, perfetta»: la traduzione dell'*Eneide* di Giovanna Bemporad

Nel 1948 veniva dato alle stampe, per i tipi di una piccola casa editrice veneziana, Urbani e Pettenello, un volume che presentava il titolo riduttivo e quasi scolastico di *Esercizi*. Il sottotitolo ne precisava il contenuto, *Poesie e traduzioni*, formulando un binomio di equivalenza sostanziale, successivamente mai messo in discussione dall'autrice – la riedizione garzantiana del 1980 lo avrebbe infatti riproposto inalterato – in cui i due termini venivano a costituire i poli speculari dell'attività letteraria, senza che tra le due esperienze vi fosse la possibilità di istituire alcuna gerarchia valoriale e biografica.<sup>519</sup> Il libello non costituiva, però, per Giovanna Bemporad (1928-2013), allora ventenne, un esordio assoluto: nel 1942, grazie alla mediazione di Leone Traverso, le sue traduzioni dall'*Iliade*, dall'*Odissea* e dall'*Eneide* erano state impiegate in una *Antologia epica* per la scuola media curata da Luigi Volpicelli per Guido Mauro editore. I brani proposti vi comparivano a firma Giovanna

---

<sup>516</sup> Sulla valenza di «ponte ideale tra testo e contesto culturale» dell'apparato paratestuale, vd. EDOARDO CRISAFULLI, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in MARCO SANTORO – M. GIOIA TAVONI (a c. di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*. Atti del Convegno internazionale, Roma 15-17 novembre 2004, Bologna 18-19 novembre 2004, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 447-463.

<sup>517</sup> GIULIO NATALI, *Una nuova Eneide. Recensione a L'Eneide*, trad. di G. Vitali, Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1932, in *Le recensioni e i giudizi su la versione dell'Eneide di Guido Vitali*, cit., p. 12. La recensione apparve originariamente su «Il Messaggero».

<sup>518</sup> Recensendo la traduzione su «Il Popolo d'Italia», Valentino Piccoli, giornalista di professata fede fascista, non mancava di sottolineare «l'intento non puramente letterario, ma anche deliberatamente politico, dell'opera compiuta». Il giudizio di Piccoli si legge in *Le recensioni e i giudizi su la versione dell'Eneide di Guido Vitali*, cit., p. 18. Vd. anche la *Prefazione* firmata da Emilio Pratellesi: «Possa quest'opera e fatica contribuire a ravvivare l'amore e il culto di Virgilio, il glorificatore della pace tranquilla e feconda dei campi, il cantore immortale dei destini e delle glorie di Roma imperiale, i due grandi ideali, a cui si volge con instancabile lena e operosità il genio del Duce, restauratore delle sorti e della grandezza d'Italia» (p. XI).

<sup>519</sup> In questa direzione muovono anche i riscontri di Giovanni Raboni, che osservava come fosse «quasi impossibile, nel suo caso, fare distinzioni tra testi originali e testi derivati, cioè tradotti: negli uni e negli altri circolano la stessa ansia di assolutezza formale, la stessa vitrea incandescenza, un'unica, rarefatta ossessione». (GIOVANNI RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a c. di ANDREA CORTELLESA, Milano, Garzanti, 2005, p. 224). Vd. anche REMO PAGNANELLI, *Giovanna Bemporad. Poesia e traduzione*, «Otto/Novecento», XII, 1, gennaio-febbraio 1988, pp. 211-218: 211: «già il sottotitolo del libro, *Poesie e traduzioni*, non doveva trarre in inganno: la congiunzione serve a designare, non solo una parentela stretta, una contiguità strutturale ed esistenziale, ma addirittura l'eguaglianza, l'identità».

Bembo, poiché, con la promulgazione delle leggi razziali nel novembre 1938, ogni forma di attività editoriale era stata preclusa agli autori di origine ebraica. «Sotto pelle di volpe» – come le scriveva Vincenzo Errante, in una lettera del 1942 – la Bemporad, appena quattordicenne, cominciava dunque a far sentire «la sua voce d'oro».<sup>520</sup> Non soltanto all'epica classica si limitavano, tuttavia, gli interessi della giovane traduttrice in quegli anni di intenso apprendistato intellettuale: altri suoi testi (liriche proprie e traduzioni, da Goethe, Hölderlin e, dai classici, dalla sola *Medea* di Euripide) erano apparsi, tra il novembre 1942 e il maggio 1943, nei sei numeri della rivista «Il Setaccio», organo della sezione bolognese della G.I.L., la Gioventù Italiana del Littorio, nel cui comitato redazionale figurava, tra gli altri, Pier Paolo Pasolini.<sup>521</sup> Altri ancora erano gli autori tradotti inclusi negli *Esercizi*, per i quali sarà da notare una spiccata preferenza per la poesia simbolista francese (oltre a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Valéry) e per i lirici tedeschi (Rilke e George).

I pochi dati forniti sino a qui definiscono le coordinate entro cui collocare l'esperienza traduttiva dai classici di Giovanna Bemporad: letture di respiro europeo (al quadro delineato poco fa saranno da aggiungere anche gli inglesi Byron, Keats e Shelley, dei quali la Bemporad avrebbe realizzato alcune traduzioni successivamente scelte da Carlo Izzo per la sua antologia *Scrittori stranieri*, pubblicata da Principato nel 1949); una sorprendente precocità; la vicinanza – in questo percorso di formazione irregolare, per attitudine e per contingenze storiche, e tuttavia ricchissimo – di maestri grandi traduttori a loro volta, quali Carlo Izzo, Leone Traverso e Vincenzo Errante.

Il nome di Giovanna Bemporad è oggi legato soprattutto alla sua traduzione dell'*Odissea* – «l'opera della mia vita, l'opera in cui ho gettato tutte le mie facoltà, al punto di trascurare perfino la mia propria poesia»<sup>522</sup> – ma era stata l'*Eneide* virgiliana ad offrire alla giovane poetessa il primo banco di prova, poco o per nulla indagato, nei suoi risultati, dalla critica anche recente, su cui misurare e affinare il

---

<sup>520</sup> Ne dà conto la stessa Bemporad in una «intervista videoritratto» rilasciata a Vincenzo Pezzella nell'autunno 2008: GIOVANNA BEMPORAD, *A una forma sorella. Intervista videoritratto*, a c. di VINCENZO PEZZELLA, prefazione di ANDREA CIROLLA, Milano, Archivio Dedalus, 2011, p. 20.

<sup>521</sup> Alcuni contributi di Giovanna Bemporad al «Setaccio» sono ora raccolti nell'antologia di MARCO RICCI (a c. di), *Pasolini e «Il Setaccio»*, Bologna, Cappelli, 1977, pp. 107-110 e 126, che riporta anche gli indici dei sei numeri pubblicati.

<sup>522</sup> GIOVANNA BEMPORAD, *La traduzione dell'Odissea*, in FRANCO BUFFONI (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini, 1989, pp. 239-241: 239.

suo temperamento di traduttrice.<sup>523</sup> Da quella prova di traduzione,<sup>524</sup> in seguito più volte ripresa e rimaneggiata, Rusconi trarrà, nel 1983, un elegante florilegio di testi eneadici.

Giovanna Bemporad era tornata a lavorare alla sua traduzione dell'*Eneide* tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, quando la RAI aveva avviato un progetto di trasposizione cinematografica del poema epico virgiliano per la televisione affidato alla regia di Franco Rossi.<sup>525</sup> Da quel progetto, per interessamento di Dario Fiorensoli, direttore dell'ERI, avrebbe dovuto prendere il via un'iniziativa editoriale parallela: un'edizione di lusso, da utilizzarsi come strenna natalizia fuori commercio, della traduzione in endecasillabi realizzata dalla Bemporad, corredata da una selezione di fotogrammi della rappresentazione televisiva.<sup>526</sup> Il volume non venne infine pubblicato, ma offrì alla Bemporad l'occasione di tornare su Virgilio e sull'*Eneide*, intorno alla quale la poetessa lavorò – stando ad alcune carte, oggi consultabili all'archivio APICE di Milano – ancora nella seconda metà

---

<sup>523</sup> La precoce traduzione dell'*Eneide* costituisce un elemento importante della peculiare mitografia sviluppatasi intorno al nome di Giovanna Bemporad: «A Bologna, per trentasei notti, non ho chiuso occhio, invasata com'ero dall'*Eneide*. [...] Avevamo una casa molto grande, con una cantina che era un labirinto. Qui, con alcune casse, mi costruii un tavolino e uno sgabello. Ebbi così il mio studio sotterraneo. La sera mi ci rintanavo di nascosto e lavoravo al poema di Virgilio fino al mattino, quando veniva l'ora di andare a scuola. Nel furore che mi teneva sveglia, mi venne di fare delle cose orrende, ma anche dei versi straordinari. Come vedi, io con l'*Eneide* ho un conto aperto da una vita» (GIUSEPPE GRIECO, *Trentasei notti in cantina con Enea*, «Gente», 21 ottobre 1983, pp. 92-97:95). Molte voci avrebbero poi concorso al consolidamento del mito di una novella «Pizia adolescente, autentica sacerdotessa di Apollo», come la definì Elio Pagliarani (PAGLIARANI, *Quando lei mi leggeva Montale*, «Paese sera», 4 marzo 1981, ora in GIOVANNA BEMPORAD, *Esercizi vecchi e nuovi*, Milano, Archivio Dedalus, 2010, p. 134). Nella recensione ad *Esercizi*, apparsa su «Il Mattino del popolo», Pasolini tratteggiava il ritratto di una giovanissima Bemporad «in pieno disordine, sempre sull'orlo della fame e addirittura del suicidio, perseguitata per le strade di Bologna, Firenze o Venezia da sguardi sgomentanti per il suo aspetto e le sue vesti mostruose, fischiata dai militari o dai ragazzi», la cui «mancanza di rispetto per se stessa e l'assoluto disprezzo per il prossimo» potevano apparire «un fatto giustificatissimo non appena essa incominciava a recitare dei versi». (PIER PAOLO PASOLINI, *Poesia della Bemporad*, «Il Mattino del popolo», 12 settembre 1948, ora in PASOLINI, *Il portico della morte*, a c. di CESARE SEGRE, Roma, Associazione Fondo P. P. Pasolini, 1988, 19-21).

<sup>524</sup> La traduzione dell'*Eneide* inclusa nell'*Antologia epica* per la scuola media presenta, com'è comprensibile, alcuni nodi poeticamente irrisolti su cui la Bemporad tornerà in seguito a lavorare con la perizia acquisita attraverso l'esperienza e l'inesausto, paziente confronto con il testo. Nel contesto delle traduzioni dell'*Eneide* degli anni Trenta e Quaranta, sulle quali ci siamo in precedenza soffermati, la prova della giovane Bemporad si distingueva tuttavia per l'equilibrio delle scelte traduttive e per la compostezza del dettato, sorvegliato e sempre lontano dalle torsioni sintattiche e dalla conservatività grammaticale e lessicale delle versioni coeve.

<sup>525</sup> L'*Eneide* di Franco Rossi, realizzata in sette puntate, verrà trasmessa dalla RAI tra il 19 dicembre 1971 e il 30 gennaio 1972, con Giulio Brogi nel ruolo di Enea e Olga Karlatos nella parte di Didone. Alla sceneggiatura lavorarono, oltre a Franco Rossi, Arnaldo Bagnasco, Vittorio Bonicelli, Mario Prospero e Pier Maria Pasinetti. Su questa trasposizione televisiva, vd. *infra*. Nel 1974 ne verrà realizzata anche una riduzione per il cinema, *Le avventure di Enea*.

<sup>526</sup> Il Fondo Bemporad presso il centro APICE di Milano conserva tra i propri documenti una lettera di Dario Fiorensoli, indirizzata a Giovanna Bemporad e datata 1 agosto 1973, alla quale si accludeva il contratto editoriale, non trasmesso nel fascicolo, che avrebbe regolato i rapporti tra la Bemporad e l'ERI in merito alla pubblicazione della traduzione dell'*Eneide*. Un analogo progetto era stato sviluppato per l'*Odissea*, ma diversamente da quest'ultima e per ragioni che restano sconosciute, il volume relativo all'*Eneide* non mi risulta esser stato infine realizzato.

degli anni Settanta.<sup>527</sup> Quattro brani virgiliani verranno infine inseriti nella ristampa garzantiana degli *Esercizi* apparsa nel 1980.

«Il furore che [la] teneva sveglia», nelle «trentasei notti» passate in cantina a tradurre Virgilio, si è forse placato, nei trent'anni che separano le due fasi del confronto con l'epos virgiliano, ma non sembrano mutate di molto – e le carte dell'autrice ne offrono immediata conferma – le dinamiche di interazione col testo, a partire da una metodologia di lavoro basata sulla «possibilità di una traduzione univoca, di una resa felice, perfetta, che va scoperta tra diverse varianti concepite come approssimazioni».<sup>528</sup>

La scelta dei brani antologizzati, compiuta per l'antologia del 1942 e riproposta, immutata, per la raccolta di testi edita quarant'anni dopo da Rusconi,<sup>529</sup> evidenzia una preferenza per gli episodi maggiormente capaci di far emergere il potenziale tragico dell'epica. Vengono inclusi, accanto al momento proemiale, non eludibile, il racconto della tempesta (dal libro II dell'*Eneide*, vv. 81-156), l'episodio di Laocoonte (II, vv. 199-249), la morte di Priamo (II, vv. 506-558), il prodigio di Polidoro (III, vv. 19-71), l'incontro con le Arpie (III, vv. 192-296), l'avvistamento, durante la navigazione, delle coste italiche, prima che la tempesta rispinga lontano le navi della flotta troiana (III, vv. 506-543), Mercurio a Cartagine (IV, vv. 238-278), le morti di Didone e di Palinuro (libri IV, vv. 571-705 e V, vv. 835-871), un momento dei giochi funebri in onore di Anchise (V, vv. 424-472), alcuni ritratti, come quello di Caronte (VI, vv. 295-316) e di Cerbero (VI, vv. 384-425), la rassegna dei Grandi Romani, presentati da Anchise al figlio nel loro incontro agli Inferi (VI, vv. 756-887), l'uccisione del cervo di Silvia (VII, vv. 475-530), lo scontro di Ercole e Caco (VIII, vv. 184-267), la sortita notturna di Eurialo e Niso, fino al suo tragico epilogo (IX, vv. 367-449), la morte di Pallante (X, vv. 431-509), di Lauso e di Mesenzio (X, vv. 762-908), le stragi e la fine di Camilla (XI, vv. 648-724 e vv. 768-831). L'antologia si chiude con la morte di Turno (XII, vv. 887-952), fino ai versi finali conclusivi dell'*Eneide*. Si tratta di episodi in cui si manifesta costantemente la morte, la sconfitta: a questi vinti (dagli dei, dalla vita) la poetessa offre il conforto della propria sensibilità, della propria voce. Quasi del tutto assenti, dalla scelta antologica, i brani di interesse politico o ideologico su cui si era appuntato il rilievo della politica culturale del regime, a partire dagli anni Trenta. È una selezione testuale che in parte sbilancia, come nota Luca Canali nella sua *Introduzione* al volume, gli equilibri dell'originale latino, ignorando la componente politica e l'intento celebrativo alla base del poema e

---

<sup>527</sup> Si tratta di due dattiloscritti con fitte correzioni autografe, entrambi relativi all'episodio di Darete ed Entello, su cui si avrà modo di tornare nel corso dell'analisi; le due carte recano la data del 3 agosto 1977 e del 24 ottobre 1977 e sono conservate nel fascicolo che raccoglie i materiali riguardanti l'*Eneide* nel Fondo Bemporad, presso il Centro Apice di Milano.

<sup>528</sup> BEMPORAD, *La traduzione dell'Odissea*, cit., p. 240.

<sup>529</sup> L'unica aggiunta rispetto alla scelta dei passi tradotti nel 1942 riguarda l'episodio di Mercurio inviato da Giove a Cartagine (*Aen.* IV, 238-278), assente nella selezione compiuta per il volume scolastico.

rivelando invece gli interessi e le predilezioni del traduttore, qui più che mai interlocutore autentico dell'opera, in un costante e produttivo confronto di poetiche.

Potremmo dunque interrogarci sul perché di questo esordio letterario nel nome di Virgilio. La scelta di misurarsi con il testo dell'*Eneide* si lega a motivazioni che andranno ricondotte alla centralità della cultura classica nella formazione culturale e scolastica del tempo (non va dimenticato che negli anni in cui si collocano queste prime prove la Bemporad frequentava il liceo classico Galvani di Bologna); tuttavia, sembra significativo che negli anni immediatamente precedenti alla caduta del regime fascista, Giovanna Bemporad, nata e cresciuta tra «i muraglioni ciechi della dittatura», come avrebbe scritto Caproni, scelga di misurarsi con «la più nazionale delle leggende» e che da quella prova vengano isolati solamente gli episodi che, indisponibili a qualsiasi strumentalizzazione, si rivelino però capaci di restituire una concezione della poesia come forma pura, una poesia, cioè, «scandalosamente solo poesia», per usare una formula di Enzo Siciliano, lontana dai furori e dalle tensioni della storia. L'*Eneide* torna ad essere, per Giovanna Bemporad, il poema dei vinti, nei confronti dei quali, tuttavia, non vi è alcun pietismo, alcuna compassionevole indulgenza: ogni singola morte è filtrata dal dolente sguardo lucido della poesia, restituita nella sua realtà fattuale e nel suo valore universale.

La scelta formale proposta da Giovanna Bemporad accomuna ancora una volta, a sottolinearne l'unicità della concezione, poesia in proprio e traduzione. La Bemporad opta infatti per una restituzione del testo in endecasillabi, metro cui aveva dimostrato una strenua fedeltà già nell'elaborazione dei suoi versi e, soprattutto, misura principe della nostra tradizione letteraria: scelta dunque che a quella precisa tradizione intende riallacciarsi, non rinunciando tuttavia a cercare la propria peculiare pronuncia. È una scelta minoritaria, confermata dall'autrice nell'edizione Rusconi 1983, quando – si tenga presente che nel frattempo, nel 1967, era apparsa l'*Eneide* di Rosa Calzecchi Onesti, destinata, seppure in misura minore rispetto alla più celebre traduzione dell'*Odissea*, ad una tenace fortuna scolastica<sup>530</sup> – la maggior parte delle nuove versioni dell'*Eneide* immesse sul mercato editoriale preferiva rinunciare alla forma versale chiusa, a favore di soluzioni variamente orientate alla prosa o ad una estrema variabilità nell'utilizzo del metro.

Nella fedele adesione al sistema metrico tradizionale Giovanna Bemporad sperimenta le infinite possibilità di reinvenzione dell'endecasillabo attraverso le diverse soluzioni ritmiche adottate, ne

---

<sup>530</sup> «Il mio intento, lavorando, è stato di lasciarmi solamente portare, quasi per mano, dal verso di Virgilio [...]. A questo scopo ho evitato qualunque sistema metricamente definito, per non avere l'inciampo di uno strumento troppo rigido: ho tentato di lasciare alla parola e al suono la più pieghevole arrendevolezza, affidando all'orecchio, unico arbitro, il compito di far echeggiare, come dall'interno, nella tessitura della frase, una specie di musicalità cadenzata, che richiami l'esametro». (ROSA CALZECCHI ONESTI, *Invito a rileggere l'Eneide*, in Virgilio, *Eneide*, introduzione e traduzione di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1979, p. XXXV).

sfrutta la duttilità e il potenziale armonico, restituendo un testo che piega la narrazione alla «possibilità del discorso diretto», alla «chiarezza che altri trova nella prosa».<sup>531</sup>

L'analisi prosodica (limite qui l'esemplificazione all'episodio della morte di Didone, *Aen.* IV, vv. 571-705)<sup>532</sup> conferma una tessitura ritmica estremamente varia e ricca: prevalgono i versi ad alta densità accentuale, con una frequenza media di quattro accenti per verso (preferiti i moduli giambici 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e lo schema a maggiore 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, dove parimenti si può notare un andamento giambico per la seconda parte, che segue al marcato vuoto accentuativo del primo emistichio). Una frequenza significativa mostrano anche i versi con cinque ictus dislocati sulle sedi pari del verso (dunque di nuovo con andamento giambico: 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>); attestati, ma meno numerosi, anche gli schemi con attacco dattilico più veloce (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>) e trocaico (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>), sostegno di una pronuncia che si distende ampia e solenne, soprattutto nella seconda parte del verso. Tra i versi più veloci, ricorrente è la stringa ritmica con ictus in 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> posizione, a volte con accento ribattuto di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> mediante sinalefe (con un senso di concentrazione e di impennatura, cui concorre in alcuni casi anche la punteggiatura), a variare il regolare passo anapestico del primo emistichio («mi sconvolge la mente? Ora, infelice», p. 78; «dal proposito atroce, occhi sanguigni», p. 80; «consacrando il suo capo. Iride vola», p. 82). Nel medesimo modulo si registrano alcuni casi di accento ribattuto anche in 9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> posizione («e le offerte prescritte. Così venga», p. 80), dove a parola tronca segue un bisillabo piano, con un senso di accelerazione che investe la zona di fine verso. Gli accenti ribattuti hanno un ruolo determinante nell'incresparsi e nel rendere mosso il tessuto ritmico del testo: è anche attraverso l'utilizzo di questo espediente che la Bemporad realizza la «continua *variatio* ritmica»<sup>533</sup> dell'istituto endecasillabico di cui parlava Canali nella sua *Introduzione*. Su sequenze di versi minimamente (ma puntualmente) variate attraverso l'alternanza delle configurazioni, ecco intervenire un accento consecutivo (generalmente di 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, ma sono attestati anche accenti di 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, limitandoci alla casistica più ricorrente) a mutare la fisionomia prosodica del verso inserito nella serie (p. 78):

---

<sup>531</sup> Il passo è significativo e merita di essere riportato per esteso: «usare l'endecasillabo non significa applicare la misura di un verso stereotipo uguale in chiunque l'adoperi. La tradizione poetica italiana ci insegna che c'è l'endecasillabo di Dante e quello di Petrarca, l'endecasillabo del Foscolo e quello del Leopardi, l'endecasillabo di Ungaretti di *Sentimento del tempo* e quello di Saba e perfino quello del primo Pasolini. Non è certo mai in nessun modo lo stesso endecasillabo. Ognuno opera un'invenzione del proprio endecasillabo e naturalmente lo adatta ad esprimere di volta in volta i contenuti della poesia altrui e della propria. Io ho tentato di avviare l'endecasillabo, senza incrinarne la struttura, verso la possibilità del discorso diretto, verso la chiarezza che altri trova nella prosa. In questo senso, come ha anche detto Pasolini in una sua recensione, il mio endecasillabo è al limite della dissacrazione. Intendendo il mio rapporto con l'endecasillabo in questa maniera innovatrice e vitale, concordo con Luca Canali (che curò la prefazione del florilegio *Dall'Eneide*, Rusconi 1983) che vede la "rivoluzione" moderna della frantumazione o della illimitazione ritmica realizzata da me entro il sistema metrico tradizionale». (BIAGIO BALISTRERI, *Intervista a Giovanna Bemporad*, «Arenaria» III, 5-6, 1986, ora in «Quaderni di Arenaria», III, 41-44, 2013, p. 69).

<sup>532</sup> BEMPORAD, *Dall'Eneide*, cit., pp. 73-83.

<sup>533</sup> LUCA CANALI, *Un'ipotesi per l'Eneide*, in BEMPORAD, *Dall'Eneide*, cit., p. 7.

Quando da un'alta torre la regina	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>
vide l'alba spuntare all'orizzonte,	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>
la flotta allontanarsi a vele tese,	2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>
sentì vuote le spiagge e vuoti i porti	<b>2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup></b>
senza più marinai, tre quattro volte	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>
battendosi il bel petto con le mani,	2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>
strappandosi i capelli biondi: «O Giove»	2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>
gridò «se ne andrà dunque, avrà deriso	2 <sup>a</sup> <b>5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup></b>
quest'uomo, uno straniero, il nostro regno?	2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>

Se si osservano più da vicino le soluzioni testuali adottate, si noterà la tendenza generale a puntualizzare, sul piano lessicale e retorico, con movimenti minimi, i contorni delle azioni descritte, nel tentativo di restituire una vicenda nitida, definita nei suoi particolari.

Propongo qualche esempio dall'episodio dello scontro di Darete ed Entello, che si sfidano, nel V libro dell'*Eneide*, in una gara di pugilato all'interno del contesto dei giochi funebri indetti in onore di Anchise. Entello *utraque manu pulsat* (V, 460), che la Bemporad traduce efficacemente con un «di destro e di sinistro martellando» (p. 90); allo stesso modo *pugnam lacessunt*, letteralmente «provocano la battaglia», «ingaggiano il combattimento», viene reso con un vivace «tirano / pugni d'assaggio» (p. 89) e di Darete si dice che «ha miglior gioco di gambe» (*ivi*); e infine, quando Enea interrompe lo scontro e decreta la vittoria di Entello sul più giovane Darete, abbattuto da mutata fortuna e trasportato dai compagni alla nave (*illum fidi aequales, genua aegra trahentem / iactantemque utroque caput crassumque cruorem / ore eiectantem mixtosque in sanguine dentes, / ducunt ad navis*», V, 468-471), la Bemporad rende *genua aegra trahentem* con «strascica / le gambe a stento» e il participio *iactantem* seguito dall'avverbio *utroque* con «ciondola la testa di qua e di là» (p. 90), scelte che restituiscono la fisicità palpabile dello scontro e ci trasportano, come in una cronaca sportiva, vicinissimi ai margini di un antico (e tuttavia contemporaneo) ring. Accanto a soluzioni dal carattere più colloquiale, come quelle appena evidenziate, si registra la compresenza di scelte più auliche, solenni: al v. 425 il verbo *innectare*, 'annodare', 'cingere' (*paribus palmas amborum innexuit armis*) viene reso con un più ricercato «ad entrambi *avviluppò* le mani con armi eguali» (p. 88). Non diversamente il comune *grando*, *grandinis*, 'grandine', con la quale si paragona la fitta serie di colpi in sequenza inferti da Entello a Darete, diventa, in traduzione, «una *gragnuola* / fitta» (p. 90), termine di uso letterario per il comune fenomeno atmosferico.

Particolare cura viene posta alla restituzione dell'immediatezza espressiva (e in alcuni casi della concitazione emotiva) degli episodi e la strategia adottata è ancora quella di un linguaggio che mette

a fuoco, concretizza e rende visivamente presente l'azione, con una tecnica di potenziamento dell'evidenza figurativa delle scene descritte, di precisione pittorica. Qualche esempio, dal libro II. Nel brano che narra la terribile morte di Laocoonte, sacerdote di Nettuno, stritolato, con i suoi due figli, da due serpenti marini inviati da Minerva, il testo latino ha *ille simul manibus tendit divellere nodos / perfusus sanie vittas atroque veneno* (II, 220-221), che la Bemporad traduce con «Quello / tra i nodi si divincola, imbrattate / le bende sacre di veleno e bava» (p. 33), scelta che accentua il pathos di una scena che accade, si realizza davanti ai nostri occhi. Non diversamente, pochi versi prima, il passo *illi agmine certo / Laocoonta petunt* (II, 212-213), riferito ai due serpenti che, tra la folla del lido, si dirigono senza incertezze sulla loro vittima predestinata, viene reso con «quelli puntano dritti su Laocoonte» (p. 33).

Un appunto almeno, a margine di quanto notato finora, meritano alcuni casi particolari di aggettivazione. Nell'episodio della morte di Turno (XII, 887-952), *dea dira*, letteralmente “funesta”, “sinistra” (termine mutuato dal lessico religioso) – detto della divinità inviata da Giove a preannunciare a Giuturna la morte dell'amato fratello – diventa «la dea tremenda» (p. 194), efficace anticipazione, nel recupero del suo significato etimologico, di quanto accadrà nei due versi successivi, quando Turno comincia a tremare presentando la sua fine imminente («l'ansia lo attarda, trema / sotto il colpo imminente»). Non diversamente, nell'episodio di Palinuro (V, 835-871), i *natantia lumina* del timoniere d'Enea su cui il dio Sonno ha appena scosso un ramo intriso dell'acqua del Lete, vengono restituiti in traduzione con «occhi sonnolenti» (p. 95) – nella versione del 1942 «le pupille [...] / vagavano incerte» – scelta che anticipa, con un lieve scarto, ciò che sta per accadere.<sup>534</sup>

Gli interventi segnalati non costituiscono mai, tuttavia, un tradimento del testo di partenza: si tratta di piccoli accorgimenti, di felici intuizioni di poesia. Il linguaggio utilizzato è in genere piano, ma senza scadimenti, sorvegliato; è una lingua che sembra avere una sua forza interna di significato, che aderisce al mondo e ai suoi fenomeni, dei quali la Bemporad si fa in questa traduzione «interprete nitidissima».<sup>535</sup>

Notevole attenzione è riservata alla tessitura fonetica del testo, con una tensione diffusa ad una sonorità ricca, anche nelle sue potenzialità simboliche, in alcuni casi rinvenibile già nel testo di partenza, in altri cura particolare della traduttrice. Mi limito a qualche esempio tratto dall'episodio della tempesta (I, 81-156) ma l'intero *corpus* è caratterizzato da frequenti serie allitterative, da assonanze e consonanze: «e in schiera / serrata i venti per il varco irrompono, / sulla terra in un turbine si lanciano»; «nera / notte», per *nox atra* (p. 25); «forti / corpi di eroi»; «nascosti / scogli» (p. 26); «a

---

<sup>534</sup> Un ulteriore esempio, dall'episodio dello scontro con le Arpie nelle Strofadi, nel III libro: Celeno viene definita da Virgilio *dira*, “funesta”, ma la Bemporad opta per «Celeno famelica» (Bemporad 1983, 56), con sottile anticipazione di quanto sta per accadere.

<sup>535</sup> RABONI, *La poesia che si fa*, cit., p. 214.

capofitto / cade» (p. 27); «freme la folla» (p. 28); «fulmini / frequenti illuminano l'aria; e tutto / minaccia ai marinai morte imminente» (p. 25), dove, per quest'ultimo esempio, sarà da notare l'efficace scelta di «ai marinai» per il latino *viris*, in sostituzione di un precedente «ai Teucri» attestato tra le carte dell'autrice, mentre l'antologia del 1942 sacrificava il complemento, forse per non interrompere la catena fonica («Tutto è minaccia d'imminente morte»). Ad una medesima sollecitudine risponde la preferenza per voci onomatopeiche («le armi / nel ventre rimbombarono» p. 28, per *sonitum dedere* (II, 243), a fronte di un più neutro «risuonarono» rinvenibile nel testo del 1942; «croschiano / le mascelle», p. 89).

Sul piano sintattico, l'analisi conferma quanto Andrea Rodighiero notava, in un contributo recente,<sup>536</sup> per la versione bemporadiana dell'*Odissea*, vale a dire la presenza di una diffusa alterazione dell'ordine delle parole, da intendersi quasi come una marcatura distintiva dell'epos: frequenti e largamente attestate in tutti gli episodi tradotti le inversioni complemento/verbo («le ammassate nubi disperde», p. 28; «il vecchio un giavelotto senza impeto scagliò», p. 40; «Enea vide», dove Enea è complemento oggetto, il soggetto è Mercurio inviato a Cartagine, p. 69); l'alterazione della posizione non marcata dell'aggettivo, spesso preposto al nome («frondosi rami», «freddo brivido», ma nella stessa pagina trovo anche «gemito / lacrimoso»: non è sistematico); l'allocazione del soggetto in ultima posizione, per accentuare la *gravitas* del dettato («sale, gravida di armi, sulle mura / la macchina fatale» p. 34); limitato ma riscontrabile l'uso dell'anastrofe («Cerco del fenomeno / le cause oscure», p. 47), con l'innaturale anticipazione della specificazione; attestate, ma in misura minore, frasi in cui l'ordine dei componenti si rivela a calco dell'originale latino, anche laddove questa soluzione risulti artificiosa in italiano («questa fine a lui la sorte serbò», p. 40; «giusto date ai colpevoli il castigo», p. 79). Tuttavia, andrà notato che rispetto alla versione dell'*Odissea* la Bemporad opta, nel tradurre l'*Eneide*, per un testo più piano: le inversioni sono in molti casi confinate in chiasmo («sentì ... / il turbine sfrenarsi / gonfiarsi il mare», p. 27; Nettuno «gli animi frena / e intenerisce i cuori», p. 28) e la revisione condotta sul testo del 1942 muove proprio in direzione di una normalizzazione del dettato (anche se non rinuncia del tutto ad una contenuta patina classicheggiante, circoscritta a luoghi particolari del testo, come nel proemio, dove la traduttrice prima accoglie e poi rifiuta la variante non marcata «Canto le armi»).

Proprio al momento proemiale vorrei dedicare alcune notazioni conclusive, utili anche ad esemplificare una metodologia di lavoro che riguarda e si ripete per l'intero *corpus*.

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*

Le armi celebro e l'uomo che fuggendo

<sup>536</sup> ANDREA RODIGHIERO, *L'Odissea di Giovanna Bemporad*, in FEDERICO CONDELLO – ANDREA RODIGHIERO, «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, cit., pp. 229-243: 240-241.

*Italiam, fato profugus, Laviniaque venit  
litora, multum ille et terris iactatus et alto  
vi superum saeve memorem Iunonis ob iram,  
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem  
inferretque deos Latio, genus unde Latinum  
Albanique patres atque altae moenia Romae.  
Musa, mihi causas memora, quo numine laeso  
quidve dolens regina deum tot volvere casus  
insignem pietatem virum, tot adire labores  
impulerit. tantaene animis caelestibus irae?*

da Troia, per destino, esule ai lidi di Lavinio arrivò, primo, in Italia: lo spinse in terra e in mare la suprema volontà degli dei, l'ira implacabile di Giunone crudele; e molto in guerra soffrì, finché depose i suoi Penati nel Lazio e la città fondò che origine alla stirpe latina, ai padri albanì diede e alle mura della grande Roma. Musa, le cause dimmi tu, per quale contrasto ai suoi disegni la regina degli dei, risentita, spinse a correre tante vicende, ad affrontare grandi fatiche un uomo per pietà famoso. Tanto i cuori divini ardono d'ira?

Le carte conservate all'archivio APICE di Milano documentano sette diverse versioni del famoso incipit proemiale: nella distanza stilistica che separa «canto» dal più solenne «celebro» ed «eroe» da «uomo» si consuma un tormentato gioco combinatorio che verifica e non lascia intentata alcuna possibilità.<sup>537</sup> Se nella versione del 1942<sup>538</sup> si trova ancora traccia di una letterarietà «scolastica» (localizzabile nell'elisione dell'articolo iniziale, nella marca del vocativo «O» premesso a «Musa», nella preferenza accordata all'aggettivo denominale «teucri lidi», anziché lidi di Troia, scelta che peraltro depotenzia il testo di partenza, in cui Virgilio riassumeva, nominandoli, gli estremi geografici della vicenda di Enea, Troia e l'Italia, aspetto cui verrà fornito opportuno rilievo attraverso la disposizione delle due tessere alle opposte estremità del verso in nella versione del 1983), quarant'anni dopo quella letterarietà, sottoposta al vaglio di una sensibilità intransigente, sopravvive come patina solenne e classicheggiante nel solo mantenimento dell'inversione iniziale («Le armi celebrò e l'uomo»).

Una sottolineatura merita, al v. 4, il verbo «spinse», compromesso semantico, se non sintattico, con il participio di diatesi passiva *iactatus*, a segnalare, come notava Alfonso Traina in pagine famose,

<sup>537</sup> Tra le soluzioni vagliate si registra anche un «Canto le imprese e l'uomo», memoria forse de «l'audaci imprese» con cui si apre l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto.

<sup>538</sup> «L'armi canto e l'eroe che primo venne / dai Teucri lidi profugo fuggendo / per fato alle lavinie itale sponde: / tra terra e mare lungamente l'odio / di Giunone implacabile e i travagli / della guerra sofferse, finché venne, / per volontà dei Superi, a fondare / una città nel Lazio, e vi raccolse / i patri lari: madre fu degli avi / latini e albanì e dell'eccelsa Roma. / O Musa, e tu ricordami per quale offeso nume o cruccio suo dolendo, / la regina dei Superi sbalzato / volle l'eroe pietoso in tanti mari / e tra orrendi pericoli disperso: / tanta in divino petto ira s'accende?» (LUIGI VOLPICELLI, *Antologia epica. Episodi scelti dai poemi Iliade, Odissea, Eneide*, traduzione di GIOVANNA BEMBO, Catanzaro, Guido Mauro, 1942, p. 249).

che «Enea è più oggetto che soggetto dell'azione»,<sup>539</sup> nel corso del viaggio e anche in guerra (*bello passus*, v. 5). Le bozze restituiscono un precedente «sbattuto», rispettoso della diatesi del verbo, ma stilisticamente poco convincente e un intermedio «spinto», dipendente da un «molto errò» che cerca di recuperare anche l'anafora binaria del latino (*multum...multa*, vv. 3-5): in traduzione abbiamo «molto errò sul mare e sulla terra / spinto [...] / [...] anche in guerra molto sofferse» (p. 19). Attestata anche un'ulteriore variante, «sbalzato», con variazione dell'avverbio: «lungamente sbalzato» / «molto ancora egli sofferse».

L'attenzione all'evidenza icastica della parola emerge anche dalla resa di *dum [...] inferretque deos Latio* (vv. 5-6), che la Bemporad restituisce, con efficacia, con «finché depose i suoi Penati nel Lazio» (p.19), dopo aver vagliato soluzioni meno espressive («finché pose i suoi Penati», «finché introdusse i suoi Penati», «finché pose gli dei nel Lazio»): nell'idea del “deporre” si avverte il peso, emotivo oltre che strettamente fisico, gravante su Enea nella sua lunga fuga da Troia in fiamme, con un rinvio immediato all'iconografia tradizionale dell'eroe. L'intensità espressiva del passo è accresciuta anche dal ricorso alla specificazione «suoi Penati», con l'integrazione dell'aggettivo possessivo, assente nel testo virgiliano.

Una medesima, attenta valutazione dei possibili esiti traduttivi si ha nell'invocazione alla Musa: *memoro* vale propriamente “ricordare qualcosa che si sa già” e la Bemporad sceglie inizialmente il corrispondente italiano «tu ricordami», ma saranno in seguito vagliate altre soluzioni, come «le cause narrami», «dimmi le cause» – memoria forse della sua traduzione dell'ἄνδρα μοι ἔννεπε con cui si apre l'*Odissea* – «i fatti ricordami» e un isolato «le cause insegnami», fino al definitivo «le cause dimmi tu». *Insignem pietate virum* è reso con un tradizionale (e ampiamente attestato, in traduzioni coeve: Carena traduce con «un eroe d'insigne pietà», UTET 1976, p. 291; Canali con «un uomo / insigne per pietà», Fondazione Valla 1978-1983, p. 3) «un uomo per pietà famoso», traduzione che rinuncia a problematizzare un termine polivalente e di difficile resa come *pietas*<sup>540</sup> ed esempio di quella «cristallizzazione dizionariale del lessico»<sup>541</sup>, con l'attivazione di equivalenze stereotipate, così diffusa nell'ambito delle traduzioni classiche.

Tanto meticolosa nella ricerca della «resa perfetta» quanto assoluta, nell'esercizio di quella che probabilmente avvertiva come una vocazione quasi religiosa (e in questo non sbagliava Elio

---

<sup>539</sup> TRAINA, *La traduzione e il tempo. Tre versioni del proemio dell'Eneide*, cit., p. 119.

<sup>540</sup> *Insignis* vale propriamente “marcato, segnato”, dalla radice di *seco*. La *pietas* è il *signum*, il marchio che caratterizza Enea. Sul complesso concetto di *pietas* e sull'imperfetta equivalenza del termine con l'italiano “pietà”, vd. ALFONSO TRAINA, s.v. *pietas*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., IV, pp. 93-101. Le traduzioni italiane dell'*Eneide* tendono in genere a riproporre la corrispondenza, di per sé inesatta o quantomeno approssimativa; più acuta e puntuale la soluzione proposta da Pier Paolo Pasolini, che nella sua prova di traduzione dell'*Eneide* (vd. *infra*) optava per «uomo così religioso».

<sup>541</sup> FEDERICO CONDELLO – BRUNA PIERI, «*Adnumerare et adpendere*»: traduttori filologi, traditori fedeli?, in *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Patron, 2011, pp. 7-28: 12.

Pagliarani, quando la salutava – lo si è già ricordato – «Pizia adolescente, autentica sacerdotessa d’Apollo») Giovanna Bemporad non ha datato che due fogli tra le molte carte conservate in archivio. Nell’assenza di qualsiasi riferimento temporale, è impossibile stabilire l’ordine esatto delle diverse combinazioni sperimentate senza sosta dall’inquieta traduttrice, ma nondimeno queste prove rappresentano uno strumento prezioso per entrare nell’officina traduttiva della Bemporad, per la quale la traduzione dei classici ha davvero rappresentato, oltre che «un esercizio di stile impareggiabile», «un mezzo per intervenire nella dialettica culturale del proprio tempo, partecipando alla formazione del pensiero, del gusto e dell’anima moderni».<sup>542</sup>

#### 4.4 «Canto la lotta di un uomo»: l’*Eneide* di Pier Paolo Pasolini

All’*Eneide* sarebbe tornato, in anni più tardi rispetto alle prove iniziali di Giovanna Bemporad, anche Pier Paolo Pasolini. Non disponiamo di notizie sicure sui motivi che avrebbero indotto il poeta a confrontarsi con l’epica virgiliana: una testimonianza di Zanzotto, riportata da Umberto Todini, di un progetto di traduzione a più mani per Neri Pozza (nel quale sarebbe stato coinvolto anche il poeta friulano, oltre allo stesso Zanzotto) non ha trovato conferme ad una prima indagine presso l’archivio dell’editore.<sup>543</sup> Non si tratta dunque di una committenza, ma di un progetto assunto in proprio, ulteriore (e affascinante) tassello del percorso carsico della ricezione dell’*Eneide* e di Virgilio nel nostro Novecento.

Nei primi mesi del 1959,<sup>544</sup> il poeta lavora dunque ad una traduzione del poema epico virgiliano, mai completata e anzi interrotta precocemente, per lasciare spazio ad altri progetti,<sup>545</sup> di quel tentativo

---

<sup>542</sup> BEMPORAD, *La traduzione dell’Odissea*, cit., p. 239.

<sup>543</sup> L’archivio editoriale di Neri Pozza è conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza. Quando, nel 1961, prende forma il progetto di una traduzione a più mani dell’*Eneide*, su proposta proprio di Andrea Zanzotto, l’iniziativa cerca (e trova) un attento interlocutore nell’editore Mondadori (e non, dunque, Neri Pozza). Sul progetto zanzottiano, vd. *infra*. La testimonianza di Zanzotto è riportata da Todini nel suo *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d’autore tra antico e moderno*, in TULLIO DE MAURO – FRANCESCO FERRI (a c. di), *Lezioni su Pasolini*, Ripatransone (AP), Sestante, 1997, pp. 49-65.

<sup>544</sup> Ne dà conto ancora TODINI, *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto*, cit., p. 49, sulla base di una conferma dello stesso Pasolini tratta da un’intervista rilasciata ad Adolfo Chiesa e pubblicata su «Paese Sera» (*Un nuovo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, «Paese Sera», 25/26 maggio 1959).

<sup>545</sup> Nell’ottobre 1959 Pasolini comincia a tradurre l’*Oresteia* di Eschilo su commissione di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, allestita al Teatro Greco di Siracusa nel maggio 1960. L’ultimo riferimento, da parte del poeta, alla sua traduzione dell’*Eneide* si legge nella *Lettera del traduttore* premessa all’edizione Einaudi dell’*Orestiade* (1960), ora anche in PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla politica e la società*, a c. di WALTER SITI e SILVIA DE LAUDE, con un saggio di PIERGIORGIO BELLOCCHIO, cronologia di NICO NALDINI, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1007-1009. Sul presunto “scandalo” seguito alla rappresentazione dell’*Orestiade* e sulla vulgata di un Pasolini osteggiato dalla critica accademica,

restano i primi trecento versi dal libro I (la traduzione si arresta al verso 301), che comprendono, dunque, oltre al momento proemiale, la collera di Giunone, la sua intercessione presso Eolo affinché abbatta sui troiani «l'Euro, il Noto, il maledetto Africo»,<sup>546</sup> l'intervento di Nettuno e il conseguente calmarsi della tempesta, l'arrivo al lido libico delle navi scampate al naufragio, l'incontro di Venere e Giove.<sup>547</sup>

La traduzione pasoliniana dell'*Eneide*, realizzata in versi liberi – ci si limiterà qui all'analisi del momento proemiale, restituendo alcune altre suggestioni nel testo e in nota – mostra chiara l'impronta della personale sensibilità espressiva del poeta, secondo una concezione della traduzione che si fa autentica riscrittura e produttivo incontro di poetiche:

Canto *la lotta* di un uomo, che, profugo da Troia,  
la *storia* spinse per primo alle sponde del Lazio:  
la violenza celeste, e il rancore di una dea nemica,  
lo trascinarono da un mare all'altro, da una terra  
all'altra, di guerra in guerra, prima di fondare la sua città  
e di portare nel Lazio la *sua religione*: origine  
del popolo latino, e albano, e della suprema Roma.  
Tu, *spirito*, esponi le intime cause: per quale offesa,  
o per quale dolore, la regina degli dei obbligò quell'uomo  
*così religioso*, a dover affrontare tanti casi, tante  
fatiche: miseria di passioni nei cuori celesti!<sup>548</sup>

L'intervento di rielaborazione incide in maniera più evidente sul piano del lessico. Le scelte compiute da Pasolini sono fortemente connotate e rivelano una scoperta interferenza con la propria specifica fisionomia poetica: *arma virumque cano* viene reso con «canto la lotta di un uomo», con ricadute sia sul piano strutturale (la fusione dei due temi dell'opera enunciati nell'*incipit* latino e il conseguente venir meno dell'allusione al duplice modello omerico, esplicita ed intenzionale in Virgilio), sia sul piano semantico, dove l'annullamento del riferimento alle armi comporta, come notano Lago e

---

cfr. FEDERICO CONDELLO, *Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi, tra fatti e leggende*, in «Semicerchio», XLVII, 2, luglio-dicembre 2012, pp. 8-17.

<sup>546</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Virgilio*, in *Tutte le poesie*, II, a c. di WALTER SITI, Milano, 2003, pp. 1332-1349: 1337.

<sup>547</sup> L'*Eneide* pasoliniana è stata oggetto di uno scarso e tardivo interesse critico da parte degli studiosi. Alcuni primi rilievi si possono leggere in CONDELLO, *Su Pasolini traduttore classico*, cit., pp.13-14; fornisce ora un'analisi sistematica della prova di traduzione pasoliniana GIULIA BERNARDELLI, «Canto la lotta di un uomo...». *Pasolini traduttore dell'Eneide*, in CONDELLO, F. – RODIGHIERO, A. (a c. di), «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, cit., pp. 61-76, cui queste pagine sono in parte debitrice.

<sup>548</sup> PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 1333. Corsivo mio.

Gamberale, una sorta di «smilitarizzazione di Enea»,<sup>549</sup> con una conseguente accentuazione dell'umanità dell'eroe, venuto ad essere più semplicemente *un* uomo (e si noti l'addizione dell'articolo indeterminativo). È proprio quest'ultimo dettaglio, a mio avviso, a marcare in direzione desublimante la narrazione epica, caricando la scelta traduttiva di una potenzialità rappresentativa che trae la sua forza proprio dalla negazione di uno statuto eccezionale (segnatamente eroico) al personaggio, uomo tra gli uomini, senza alcuna investitura paradigmatica al di fuori di questa sua assoluta (e umanissima) normalità.

Al v. 2 Pasolini sceglie poi di rendere l'ablativo *fato* con «storia»: è la Storia che opprime e vessa l'eroe (e in generale gli uomini) ed Enea è spinto, tra molte traversie, dalla «violenza celeste» (dove Bemporad traduceva «volontà divina» e il latino ha un intermedio *vi superum*, v. 4), fino al Lazio, dove potrà finalmente fondare la propria città e portarvi la «sua religione», con ulteriore resa semanticamente marcata del latino *deos*. Analogamente e in maniera coerente a quest'ultima scelta, al v. 10, *insignem pietate virum* viene reso con «uomo così religioso»: Pasolini sembra filtrare alla luce della sua poetica (siamo, lo si è già sottolineato, negli anni delle *Ceneri di Gramsci*, 1957, e della poesia civile) ogni elemento culturalmente connotato del testo originale, ogni referente, cioè, nel quale egli riscontrasse un nucleo di significato ideologico o politico. Ad una medesima volontà sembra riconducibile la resa di *Musa*, v. 8, con «spirito», scelta non del tutto perspicua e da intendersi, forse, come rappresentazione astratta dell'ispirazione poetica, privata della personificazione mitologica e in questo senso, dunque, «razionalizzata».

Sono termini appartenenti ad un lessico comune, insolito per l'epica, e, tuttavia, fortemente espressivi: poco oltre i versi riportati, *coloni* (v. 12) verrà reso con «emigrati»; *fortia corpora virum* (v.101), uccisi negli scontri della guerra di Troia e travolti dalle acque del Simoenta, ai piedi della rocca di Ilio (sorte ora invidiata da Enea, provato da tante sofferenze), diventano «tanti giovani corpi di soldati»; *litore aena locant*, v. 213, letteralmente 'dislocano caldaie sul lido', in riferimento al pranzo preparato dai troiani dopo lo sbarco sulle coste libiche, viene reso da Pasolini con «apparecchia[no] i piatti sulla spiaggia», con un appianamento della distanza culturale tra il testo antico e il testo di arrivo. Le scelte operate vanno in direzione di una razionalizzazione del testo epico e dei suoi elementi, evidente nell'eliminazione degli epiteti formulari (*fidus...Achates*, v. 188:

---

<sup>549</sup> «Le armi vengono sostituite dalla parola “lotta” che, sicuramente, umanizza il personaggio generalizzandolo (come a voler dire: “canto la lotta di un uomo qualsiasi”)». (PAOLO LAGO, *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'Eneide*, in «Semicerchio», XLVI, 2, 2012, pp. 23-30: 25). Cfr. anche LEOPOLDO GAMBERALE, *Plauto secondo Pasolini. Un progetto di teatro tra antico e moderno*, Urbino, Quattroventi, 2006, p. 13. Sulla resa di *arma* con «lotta», andrà precisato che il termine conosce un'ampia diffusione nella produzione poetica coeva dell'autore e in particolare proprio ne *Le ceneri di Gramsci*: «il cieco / rimpianto, segno di ogni mia / lotta col mondo», *Il pianto della scavatrice*; «hai voluto che la tua vita fosse / una lotta», *Una polemica in versi*. Si cita da PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 841 e 851.

«Acate»; *pius Aeneas*, v. 220: «Enea») e nel ricorso a soluzioni di carattere esegetico (*Cererem corruptam*, v. 177: «il grano [...] tutto bagnato»; *Maia genitum*, v. 297: «Mercurio»)

Alcune indicazioni metodologiche ed operative erano state fornite dal poeta stesso in margine alla traduzione dell'*Oresteia*:

Come tradurre? Io possedevo già un “italiano”: ed era naturalmente quello delle *Ceneri di Gramsci* (con qualche punta espressiva sopravvissuta da *L’usignolo della chiesa cattolica*); sapevo (per istinto) che avrei potuto farne uso. [...] La tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimi in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista. Da ciò un avvicinamento alla prosa, all’allocuzione bassa, ragionante.<sup>550</sup>

Sono considerazioni che possiamo estendere anche alla traduzione dell'*Eneide*. Le scelte lessicali su cui già si è richiamata l’attenzione<sup>551</sup> e quelle stilistiche (le generalizzazioni: *saevae memorem Iunonis ob iram*, v. 4, «il rancore di una dea nemica», con la caduta del teonimo; le ellissi e le contrazioni: *quippe vetor fatis*, v. 39, letteralmente ‘certo me lo vietano i fati’, reso da Pasolini con un sintetico «il destino!»; l’imperioso ordine dato da Nettuno ai venti, *maturate fugam!*, v. 137, divenuto un semplice e familiare «via!»; le esplicitazioni, con lo scioglimento o l’eliminazione dei riferimenti mitologici considerati troppo precisi: *ab oris / Italiam [...] Laviniaque venit / litora*, vv. 1-3, reso con «[la storia spinse] alle sponde del Lazio», v. 2; le riformulazioni metaforiche: *acuto / detrudunt navis scopulo*, vv. 144-145, letteralmente ‘strappano le navi ad aguzza scogliera’, reso con «libera / le navi dai denti di una scogliera»), sono strategie che trasformano, parafrasando lo stesso Pasolini, il linguaggio sublime e spesso altisonante dell’epica, proprio di traduzioni ormai “paludate”, in una lingua dai «toni civili», «contro ogni tentazione classicista» e anzi, a tratti piuttosto colloquiale, quotidiana.<sup>552</sup>

Accanto a questa peculiare selezione lessicale andrà poi registrata la tendenza ad enfatizzare l’intensità emotiva del testo, attraverso la frequente aggiunta di deittici, pronomi personali e aggettivi possessivi assenti nell’ipotesto virgiliano (*dum conderet urbem / inferretque deos Latio*, vv.

---

<sup>550</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Lettera del traduttore*, in ESCHILO, *Orestide*, cit., pp. 1-3, ora anche in UMBERTO TODINI (a c. di), *Pasolini e l’antico. I doni della ragione*, Napoli, ESI, 1995, pp. 263-265: 264.

<sup>551</sup> Gli esempi potrebbero continuare: al v. 32, dei troiani si dice che *errabant acti fatis maria omnia circum*, che Pasolini traduce con «Essi, di mare in mare, giravano, *automi* del caso»; il termine, benché inaspettato e straniante, rispetto alla lettera del testo, è funzionale all’espressione del senso di assoluta impotenza che contraddistingue il viaggio di Enea.

<sup>552</sup> Si veda la promessa di Giunone ad Eolo: «Io ho quattordici ninfe dal corpo stupendo: / la migliore di tutte è Deiopeia: te la darò, / in matrimonio, te la regalerò: che, per questo favore, / sia sempre tua, ti faccia padre di tanti bei figli!» (*Sunt mihi bis septem praestanti corpore nymphae, / quarum quae forma pulcherrima Deiopea, / conubio iungam stabili propriamque dicabo, / omnis ut tecum meritis pro talibus annos / exigat et pulchra faciat te prole parentem*, I, vv. 71-75).

5-6: «prima di fondare la *sua* città e di portare nel Lazio la *sua* religione»; *insignem pietate virum*, v. 10: «quell'uomo così religioso»; v. 48: *numen Iunonis*, «il mio nume»; *Troiae sub moenibus altis*, v. 95: «sotto le mura della loro città»; v. 247: *sedes ... / Teucrorum*, «patria per i suoi Troiani»). La tensione drammatica è amplificata, come nota Giulia Bernardelli, anche da una «diffusa patetizzazione tonale»,<sup>553</sup> attraverso il ricorso ad un vocabolario psicologico ancora una volta marcato, insistito, soprattutto in relazione alla figura di Giunone: *id metuens*, v. 23, «in ansia per questo»; *causae irarum saevique dolores*, v. 25, «le cause della rabbia, e il suo bruciore»; *aeternum servans sub pectore volnus*, v. 35, «ossessionata dalla sua interna ferita», scelte che caricano il testo di partenza (e in questo caso il personaggio divino) di un *pathos* emotivo assente nell'originale.<sup>554</sup> I criteri di resa formale che si è cercato di evidenziare attraverso la diretta esemplificazione dal testo mostrano come la prova pasoliniana, pur incompiuta, non intendesse qualificarsi come traduzione fedele del poema virgiliano, ma come operazione culturale più vicina al rifacimento, alla trasposizione soggettiva. È o, meglio, sarebbe stata, l'*Eneide* secondo e attraverso Pier Paolo Pasolini.

#### 4.5 «Un vivo incontro col massimo dei poeti»: l'*Eneide* di Andrea Zanzotto

Nel settembre 1961 Andrea Zanzotto scriveva all'amico e direttore editoriale di Mondadori Vittorio Sereni per proporgli un progetto insolito e piuttosto ambizioso, una traduzione «in équipe» dell'*Eneide* che avrebbe coinvolto, oltre allo stesso Zanzotto, altri undici poeti italiani, a ciascuno dei quali sarebbe stato affidato un libro del poema epico virgiliano con cui confrontarsi e da restituire in traduzione.<sup>555</sup>

La lettera con cui tale iniziativa trovava la sua prima formulazione non è stata trasmessa agli archivi della casa editrice, ma alcune indicazioni sulle caratteristiche del progetto possono essere desunte dalla risposta, pienamente positiva, inviata da Sereni a Zanzotto, la settimana successiva (14 settembre 1961):

Caro Andrea,

<sup>553</sup> BERNARDELLI, «Canto la lotta di un uomo». *Pasolini traduttore dell'Eneide*, cit., p. 67.

<sup>554</sup> Si veda anche la resa di *Tantaene animis caelestibus irae?* (v. 11), tradotto da Pasolini con «miseria di passioni nei cuori celesti!», che carica il testo virgiliano di una connotazione negativa assente nell'originale.

<sup>555</sup> Il progetto editoriale coinvolse fin da subito Mondadori e apparentemente non, come riporta Todini – che si rifà ad una testimonianza dello stesso Zanzotto, vd. UMBERTO TODINI, *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno*, in TULLIO DE MAURO – FRANCESCO FERRI (a c. di), *Lezioni su Pasolini*, Ripatransone (AP), Sestante, 1997, pp. 49-65: 50 – Neri Pozza. Una verifica presso l'Archivio storico Neri Pozza (conservato alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza) ha escluso la presenza di lettere, nel carteggio Zanzotto-Neri Pozza, relative a progetti di traduzioni a più mani dell'*Eneide*.

anche a nome di Alberto Mondadori ti dico subito quello che pensiamo della tua proposta formulata con lettera del 7 settembre. L'idea di una traduzione moderna dell'Eneide nel senso da te indicato – è ottima e penso che, anche se Einaudi da qualche tempo fa eseguire lavori in équipe per cose analoghe, proprio noi dovremmo dare un'opera del genere. [...] Facciamo così: la cura generale di quest'opera verrebbe affidata a te, oltre al libro o ai libri dell'Eneide che tu stesso vorrai tradurre. [...] Noi ci potremo impegnare solo il giorno in cui tu avrai preso tutti i contatti del caso e ci avrai dato un piano preciso del lavoro: nome dei traduttori, indicazione dei libri che intendono tradurre, e le loro pretese.<sup>556</sup>

Ricevuta l'approvazione della casa editrice, Zanzotto iniziava a lavorare al piano strutturale dell'opera e a sondare adesioni e interesse per l'iniziativa:

Caro Vittorio,  
ti do notizie sulla traduzione dell'Eneide. [...]. Ho avuto finora l'adesione di massima da parte di Fortini e di Erba; attendo la risposta di Pasolini, Orelli, Caproni; Luzi dice di essere stracarico di lavoro e di non poter impegnarsi per ora (ma io gli riscriverò). Vorrei interpellare Sinisgalli e far opera di persuasione sul renitente Sereni, ma sapendoli affaccendatissimi non oso farmi vivo. Bisogna che mi assicuri prima di queste adesioni, poi scriverei ad Accrocca, alla Guidacci, a Leonetti e al bravissimo Bigongiari. Terrei di riserva Giuliani, della Corte, Sanguineti ed altri cui sto pensando.<sup>557</sup>

In una lettera datata 18 dicembre 1961, Zanzotto informava Sereni dell'adesione di Caproni, Orelli, Accrocca, Guidacci, Pagliarani; con un telegramma Sereni rispondeva, pochi giorni dopo, invitando il poeta di Pieve di Soligo a considerare anche il nome di Giovanni Giudici, «adattissimo [a] tale lavoro». Il progetto di una traduzione «a più mani» dell'*Eneide* stava lentamente prendendo forma. Le prime complicazioni insorgono tuttavia nel gennaio 1962:

Caro Vittorio,  
è sorta una imprevedibile complicazione per l'Eneide. Pasolini mi scrive che da due anni egli sta traducendola e che aveva reso noto il fatto su parecchi giornali. Dice che questo gli sembra un tiro giocatogli da Mondadori e spera che nessuno di noi vorrà fargli la brutta parte di saltargli avanti in questa impresa. [...] Peccato, perché ormai ero quasi giunto alla conclusione di questa parte di sondaggio. Ho ricevuto le risposte affermative anche di Giudici e di Bigongiari.<sup>558</sup>

---

<sup>556</sup> Lettera del 14 settembre 1961, conservata presso l'Archivio Storico Alberto Mondadori Editore (Segreteria Autori Italiani) della Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori di Milano.

<sup>557</sup> Lettera del 25 novembre 1961.

<sup>558</sup> Lettera del 4 gennaio 1962.

Si tratta senza dubbio della traduzione che Pasolini sta portando avanti dal 1959, su cui ci siamo già soffermati, e che non andrà purtroppo oltre i primi trecento versi del poema epico virgiliano.

Con il rifiuto opposto dal poeta di Casarsa, il progetto zanzottiano sembra subire una prima battuta d'arresto. Sereni, tuttavia, non intende abbandonarlo completamente e invita Zanzotto a scrivere nuovamente a Pasolini, sollecitando una sua partecipazione o almeno cercando di ottenere precisazioni ulteriori sui tempi di pubblicazione previsti per la traduzione annunciata dal «divo Pier Pavolo».<sup>559</sup>

Alla fine di febbraio Zanzotto è in grado di fornire un piano ormai dettagliato del progetto, che prevedeva l'affidamento del I° libro a Caproni, del II° a Fortini, del V° ad Orelli, del VI° a Risi, del VII° ad Accrocca, dell'VIII° a Bigongiari, del IX° a Erba, del X° a Giudici, dell'XI° alla Guidacci, del XII° a Pagliarani. Zanzotto riservava a sé il III° libro; il IV°, proposto a Pasolini, avrebbe potuto essere riassegnato a Caproni, sostituito in questo caso per il I° libro da Sanguineti o da Leonetti.

Mentre attende la risposta di Pasolini, Zanzotto discute con Sereni i criteri cui questa «traduzione moderna» dell'*Eneide* sarebbe stata informata:

Caro Vittorio,

[...] quanto ai criteri di massima: c'è chi approverebbe un minimo di omogeneità nella scelta dei metri, ad esempio, o nell'impianto linguistico, altri invece tenderebbe ad un'assoluta libertà, tale da comportare la presenza dell'esametro accanto all'endecasillabo o addirittura all'ottava (!), o una lingua aulica e latineggiante accanto a un italiano piatto da cronaca d'attualità. Per conto mio, penso che soprattutto si debba rispettare Virgilio, avergli il massimo di reverenza, pur nella possibilità che questa traduzione rappresenti anche un vivo incontro del 1960 col massimo dei poeti.<sup>560</sup>

«Avergli il massimo di reverenza»: Virgilio continua a rappresentare, per Zanzotto, un termine di confronto imprescindibile del fare poesia, nel quale convergono perfezione formale, consapevolezza del valore e dello statuto della parola poetica in rapporto all'abitare la storia<sup>561</sup>, capacità di rappresentare, riassumendola, una tradizione viva e ancora riproponibile, densa di significato.

---

<sup>559</sup> Lettera del 9 gennaio 1962.

<sup>560</sup> Lettera del 21 marzo 1962. Sereni si dimostrava d'accordo con Zanzotto: «Circa i criteri di massima, sono perfettamente d'accordo col tuo punto di vista. [...] va bene la libertà di ogni traduttore quando traduce con intenti d'arte, ma Virgilio è Virgilio, ed è assolutamente opportuno che tutti lo abbiano ben presente». (Lettera del 30 marzo 1962).

<sup>561</sup> Zanzotto lo chiarirà in apertura del suo scritto *Con Virgilio*, apparso il 19 settembre 1981 su «La Stampa-Tuttolibri», in occasione del bimillenario della nascita del poeta latino, e ora raccolto in ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, I. *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 343-346: 343: «In Virgilio si ha forse per la prima volta nella storia la pienezza della sensazione che la poesia ha di sé come evento già "maturo", e ciò specialmente nell'*Eneide*, in cui domina una luce densa di dubbio, carica di penombre, mai trionfale». Vd. anche la sua *Prefazione* alla traduzione della *Copa* (dall'*Appendix virgiliana*), pubblicata da Scheiwiller nel 1982 con il titolo di *La ragazza d'osteria*, dove Zanzotto parla, per e con Virgilio, del formarsi di una «autocoscienza poetica».

L'attenzione di Zanzotto per l'opera virgiliana andrà forse ricondotta al lento delinearci delle liriche che compongono *IX Ecloghe*, raccolta pubblicata per Mondadori nel 1962, «omaggio presuntuoso alla grande ombra di Virgilio».<sup>562</sup> Non alle sole *Bucoliche*, tuttavia – e la traduzione ne offre un'indiretta conferma – si limitava l'interesse di Zanzotto per il poeta latino.<sup>563</sup>

Perché tradurre, ancora, l'*Eneide*? Forse perché, riprendendo Zanzotto, «la poesia sembra divagare e intorbidare, ma infine dilucida quanto v'è di più aggrumato nella Storia»<sup>564</sup>, si mantiene eloquente rispetto al nostro presente. Il bisogno di ritradurre l'*Eneide*, «poema del mutamento e del dolore del mutamento», nel contesto degli anni Sessanta, al termine del marcato vuoto traduttivo che aveva caratterizzato il decennio precedente, si rivela esigenza diffusa e condivisa, cui non solo Zanzotto tentava, in quel breve giro d'anni, di far fronte:

Caro Vittorio,

[...] Ho ricevuto notizie sull'Eneide di Vivaldi da Spagnoletti. Mi dice che la traduzione è integrale e che gli mancano solo tre libri a completarla. Uscirà nella "Fenice" di Guanda. Che ne dici? Temo che questo fatto pregiudichi la nostra iniziativa. Se per caso si aggiungesse Pasolini si arriverebbe all'assurdo. [...] Comunque, rebus sic stantibus, decidete voi. Io inclinerei al no, decisamente. Forse si potrebbe ripiegare sul "De Rerum Natura". Non so...<sup>565</sup>

L'*Eneide* di Cesare Vivaldi, traduttore e poeta in proprio, sarebbe in effetti apparsa proprio alla fine di quell'anno. Naufragava così un progetto editoriale che, completato, avrebbe costituito un *unicum* nella storia delle traduzioni novecentesche del poema epico virgiliano e che avrebbe rappresentato un interessante «omaggio di una generazione a Virgilio».<sup>566</sup>

---

<sup>562</sup> BEVERLY ALLEN, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 197. La definizione appartiene ad una intervista realizzata dall'autore a Zanzotto, avvenuta a Pieve di Soligo nel luglio 1978.

<sup>563</sup> Massimo Natale ricostruisce con perizia la presenza e l'incisività del poema epico virgiliano (accanto a *Bucoliche* e *Georgiche*) nella poesia di Zanzotto, individuando i punti di contatto e di attivazione di una diffusa memoria testuale: cfr. MASSIMO NATALE, *Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto*, in SANDRINI – NATALE (a c. di), *Gli antichi dei moderni*, cit., pp. 287-318.

<sup>564</sup> ZANZOTTO, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere* (1979), ora in *Le Poesie e le Prose scelte*, a c. di STEFANO DAL BIANCO e GIAN MARIO VILLALTA, con due saggi di STEFANO AGOSTI e FERNANDO BANDINI, Milano, Mondadori, 1999, p. 1228.

<sup>565</sup> Lettera dell'8 giugno 1962. Sottolineatura presente nell'originale. Nella successiva missiva, Sereni conferma l'abbandono del progetto («Sono perfettamente del tuo parere su quanto mi dici a proposito dell'*Eneide*. Non è affatto il caso che ci imbarchiamo in un'impresa di questo genere, ora che sappiamo che qualcuno ci ha preceduto. Peccato, perché la tua idea era veramente seducente») ed esclude che possa essere proposta un'iniziativa analoga per Lucrezio, «che mi sembra scrittore più da élite, e assai più difficile da rendere di Virgilio» (Lettera del 27 giugno 1962).

<sup>566</sup> Lettera di Zanzotto a Sereni, 1 luglio 1962. Zanzotto avrebbe poco dopo pubblicato due frammenti di traduzione dall'*Eneide* nell'antologia scolastica *Il mondo degli eroi*, curata da Giacinto Spagnoletti per Mondadori (1962). Per un'analisi puntuale su queste prove, vd. MASSIMO NATALE, *Polidoro e Anchise: Zanzotto traduttore dall'Eneide*, in F.

#### 4.6 Gli anni Sessanta: tradurre in prosa, tradurre in poesia

Nel 1962 veniva dunque pubblicata, nella collana «La Fenice» di Guanda, una nuova traduzione dell'*Eneide* firmata dal poeta Cesare Vivaldi, che premetteva al testo una accurata *Nota del traduttore* nella quale, con estrema chiarezza, venivano chiariti i criteri e le intenzioni che ne avevano guidato l'operato.

«Ho affrontato – scriveva il poeta – il problema di una traduzione dell'*Eneide* nel modo più semplice e diretto possibile, nell'unico modo cioè in cui oggi mi sembra ci si possa accostare a un testo classico: quello della sua “lettura” con gusto moderno».<sup>567</sup> «Come semplice lettore», dunque, Vivaldi tornava a Virgilio, animato dalla volontà di restituire un testo improntato al criterio della trasparenza<sup>568</sup> e della leggibilità totale, che nell'adozione di «un italiano piano e corrente» sapesse svincolarsi dai canoni retorici perduranti nella prassi traduttiva dai classici ancora in pieno Novecento.

Il rifiuto delle «forme togate» e delle rigide convenzioni stilistiche associate al genere epico (già tentato in chiave polemica da Pasolini, ma senza che il progetto venisse portato a termine) si coniugava alla rinuncia ad uno schema metrico fisso, nella convinzione che per rendere la molteplicità e la ricchezza di procedimenti narrativi e di movimenti retorici dispiegati nell'*Eneide* fosse necessario adottare uno strumento duttile, capace di «piegarsi all'agilità e alla perspicuità della prosa pur restando di tono superiore a quello della prosa».<sup>569</sup> Vivaldi optava dunque per un verso libero, «da leggersi ritmicamente», costituito di volta in volta dall'abbinamento di due versi regolari (due settenari, un ottonario e un settenario, un novenario e un senario, tra le soluzioni più ricorrenti) mettendo a punto uno strumento che gli consentiva, con grande efficacia, di aderire senza costrizioni esterne ai valori del testo.

L'esito di questa operazione traduttiva rappresentava una novità significativa, nel panorama culturale dell'Italia degli anni Sessanta. Per la prima volta un eroe dell'epica utilizzava una lingua piana, a

---

CONDELLO – A. RODIGHIERO (a c. di), «*Un compito infinito*». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, cit., pp. 179-198.

<sup>567</sup> VIVALDI, *Nota del traduttore*, cit., p. 6.

<sup>568</sup> La traduzione si fa esegesi, interviene a sciogliere, a chiarire: *venti velut agmine facto* (I, v. 82) viene detto dei venti, che su comando di Eolo irrompono sulla terra, che Vivaldi traduce fedelmente con «i venti in schiera serrata» aggiungendovi però, al verso successivo, «come un esercito» (v. 100, p. 28); le immagini si aprono, dischiudono scenari più ampi: «Gli Argivi / si fanno strada di forza, irrompono all'interno / violentando l'entrata e trucidando i primi / difensori, riempiono la casa di soldati. / Un fiume spumeggiante che ha rotto argini e dighe / col suo gorgo furioso, e allaga i seminati / e trascina sull'onda altissima gli armenti / con tutte le loro stalle, è meno spaventoso, / meno terribile». (II, vv. 606-614, p. 78).

<sup>569</sup> VIVALDI, *Nota del traduttore*, cit., p.11.

tratti colloquiale, non marcata in senso letterario, che restituiva forza e verità al suo «doloroso penare» (p. 26) e che, salvo scadimenti,<sup>570</sup> ne completava la definitiva trasformazione da eroe a uomo.

Poeta in proprio, come Cesare Vivaldi, è anche Enzo Cetrangolo,<sup>571</sup> i cui primi contatti con l'epos virgiliano si collocano all'altezza della seconda metà degli anni Quaranta,<sup>572</sup> parallelamente allo sviluppo di propri versi che recheranno, non a caso, tracce non marginali della frequentazione del cantore di Enea.<sup>573</sup>

Il rapporto di Cetrangolo con Virgilio si snoda dunque nel senso di «un'intima congenialità e una rispondenza interiore» con il poeta latino, oggetto di una prima silloge di passi tradotti (dalle *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*) intitolata *Il sonno di Palinuro* e apparsa nel 1955. In quella prima prova, che confluirà, sottoposta a revisione, nella traduzione dell'*opera omnia* virgiliana pubblicata nel 1966, Cetrangolo sembra risentire dell'esperienza traduttiva di Quasimodo: i brani antologizzati si presentano come isolati frammenti lirici, lacerti testuali dotati di piena autonomia poetica.<sup>574</sup> La traduzione verte sul II libro, affrontato interamente, con la messa a fuoco (tramite una specifica titolazione, che interviene a sovrapporre al testo virgiliano una struttura “ad episodi” che rompe la continuità della narrazione epica) dei momenti più drammatici del racconto della notte di Troia: *L'insidia di Sinone*, la morte di *Laocoonte*, *L'ombra di Ettore*, *La città in fiamme*, *Panto*, *La morte di Priamo*, il saccheggio della reggia, *Elena*, la perdita di *Creusa*, *L'esilio*. La preferenza accordata al II libro (cui sarà da aggiungere una scarna selezione di passi dai libri III, IV, V, VI, VII e IX) sembra rispondere ad una concezione dell'epos – come chiarisce l'*Introduzione* premessa alla

---

<sup>570</sup> Vd. la resa di *Aen.* V, vv. 348-350 (*Tum pater Aeneas: «Vestra» inquit «munera vobis / certa manent, pueri, et palmam movet ordine nemo: / me liceat casus miserari insontis amici»*): «I premi sono vostri, ragazzi, / nessuno vuol cambiare l'ordine d'arrivo; / ma voglio consolare un amico innocente».

<sup>571</sup> Enzo Cetrangolo (1919-1986) fu traduttore prolifico, docente di Letteratura Italiana e poeta. Oltre a Virgilio, a Catullo e a Lucrezio, tradusse su committenza della RAI anche parte dei tragici greci (*Edipo a Colono*, 1953; *Le Troiane*, 1957; *Prometeo incatenato* e *Antigone*, nel 1958; *Le Fenicie*, 1968).

<sup>572</sup> «Ma l'idea di tradurre il secondo libro dell'Eneide mi si era affacciata già sulla fine del 1946 con l'esordio e con qualche altro brano, senza tuttavia determinarsi [...]. Finché misi da parte Virgilio per dedicarmi in più riprese a Lucrezio (*Ho vegliato le notti serene*, 1950). Ma il secondo libro dell'Eneide rimaneva là, incompiuto, a tentarmi». (ENZIO CETRANGOLO, *Nota*, in *Il sonno di Palinuro*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 199).

<sup>573</sup> Si veda, in particolare, la raccolta *Miti del Tirreno* (Scheiwiller, 1955; 3<sup>a</sup> ed. aumentata Mondadori, «Lo Specchio», 1958), dove frequenti sono le riprese di motivi, personaggi e situazioni dell'*Eneide*. Della poesia di Cetrangolo si occupa FRANCESCO D'EPISCOPO, *Madre, memoria e morte: la poesia di Enzo Cetrangolo*, in ANTONIO DE VITA – FRANCESCO D'EPISCOPO (a c. di), *Enzo Cetrangolo poeta e traduttore*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, pp. 27-51.

<sup>574</sup> Vd. la traduzione del celebre *Nox erat...* in *Aen.* IV, vv. 522-527, presentata con il titolo di *Il silenzio*: «Era la notte, e un placido sopore prendeva / i corpi stanchi su la terra. S'erano quietate / le selve e le furiose / acque dei mari; le stelle fluivano al colmo / del giro celeste, e tutta la campagna / taceva. Tacevano le bestie, gli uccelli iridati / dei liquidi laghi e quelli delle macchie / dai rovi nascosti: erano immobili / nella pace del sonno composti sotto il silenzio». (CETRANGOLO, *Il sonno di Palinuro*, cit., p.197).

raccolta, in seguito ripresa in scritti successivi – come «esperienza del dolore».<sup>575</sup> Enea «è l'eroe non più favoloso, ma reale», «l'uomo che deve compiere la sua opera, scampato dalle fiamme e da mille dardi alle sue spalle, non per sé ma per gli altri che a lui si affidano, per i quali dovrà superare altre fiamme e altri dardi».<sup>576</sup>

Sin dall'*incipit*, dunque – quando, negli anni Sessanta, Cetrangolo torna a confrontarsi con il testo di Virgilio, in una versione che vuol essere «spirituale colloquio» con il poeta, come osserva Questa<sup>577</sup> – il traduttore opta per un abbassamento tonale, rifiuta di presentare Enea come eroe e lo definisce «l'uomo guerriero», accostandogli subito, e in maniera inedita, la qualifica di profugo: «L'uomo guerriero, il profugo io canto» (*Tutte le opere*, p. 241). E se, coerentemente con l'abbassamento notato, le *ora Troiae* del proemio (*Troiae qui primus ab oris*, v. 1) da «lidi» («lontani lidi», aggiungeva allitterando Bacchielli) sono divenute più comunemente «spiagge» (così Cetrangolo), la precisazione del personaggio in direzione di una più concreta umanità interessa anche l'altro punto nodale della sua caratterizzazione, la *pietas* (*insignem pietate virum*, v. 10). È un punto che si presta, lo si è già notato, ad una resa in genere piuttosto convenzionale, nella rinuncia, da parte del traduttore, a problematizzare un concetto complesso e culturalmente distante da noi. Vivaldi traduce infatti con «un uomo famoso per la propria pietà» (p. 26); Bacchielli si avvale, come di consueto, di una soluzione più ricercata, con lieve scarto tonale («un uomo di pietà sì grande», p. 20); Calzecchi Onesti lavora qui per sottrazione, rinunciando a tradurre *insignem* (da *signum*, “ciò che distingue”: la *pietas*, lo si è già ricordato, è il marchio distintivo di Enea), e ricorre ad un piatto «l'uomo pio» (p. 46), dove l'impiego dell'articolo determinativo compensa solo in parte la perdita del senso di specificità che accompagna la caratterizzazione di Enea. Cetrangolo opta invece per una diversa soluzione, che precisa, attualizzandolo, il significato di *pietas* in un contesto contemporaneo e quotidiano, lontano dalla convenzionalità e dalla fissità del formulario epico: *insignem pietate virum*, «quell'uomo di fede profonda» (p. 241). È una scelta per la quale non sarà inappropriato riconvocare qui un'osservazione di Manara Valgimigli, che a proposito di alcune prove da Orazio lodava il ricorso a «parole semplici, parole chiare, parole liquide»: «vengono da secoli lontani», continua il grecista, «e se qualche durezza nei secoli tanti interpreti e dotti e traduttori retori vi portarono su e ve la ricalcarono, Cetrangolo l'ha scrostata e l'ha ripulita. Merito insigne».<sup>578</sup>

---

<sup>575</sup> CETRANGOLO, *Introduzione*, in *Il sonno di Palinuro*, cit., p. XV. Il testo è ripreso e ampliato in CETRANGOLO, *Attualità di Virgilio*, «Il Veltro», X, 1, febbraio 1966, pp. 13-26.

<sup>576</sup> *Ibidem*. Corsivo mio.

<sup>577</sup> CESARE QUESTA, *Due traduzioni italiane di Virgilio*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», XCVI, gennaio 1968, pp. 242-250: 246. La traduzione integrale dell'*opera omnia* virgiliana apparve per Sansoni nel 1966, con un saggio introduttivo di Antonio La Penna (PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Tutte le opere*, versione, introduzione e note di ENZIO CETRANGOLO, con un saggio di ANTONIO LA PENNA, Firenze, Sansoni, 1966).

<sup>578</sup> MANARA VALGIMIGLI, *Traduzioni dall'antico*, «Giornale dell'Emilia», 3 gennaio 1951, poi raccolto in *Uomini e scrittori del mio tempo*, cit., pp. 461-466: 463. Nel 1946 era stato proprio Valgimigli a presentare all'editore Neri Pozza

Qualche ulteriore prelievo dal testo servirà forse a chiarire il senso dell'operazione traduttiva di Cetrangolo. Il II libro si apre con il racconto drammatico della caduta di Troia. Su richiesta di Didone, Enea ne ripercorre l'ultima notte, richiamando alla memoria un *infandum dolorem*, un dolore indicibile, «terribile a dirsi» (Cetrangolo, p. 285), «l'urto e la miseria ch'io stesso vidi / e mi travolse» (*quaequae ipse miserrima vidi / et quorum pars magna fuit*, vv. 5-6, dove andrà segnalata la non piena corrispondenza all'originale nella traduzione del v. 6, con l'accentuazione del senso di impotenza di Enea di fronte alla caduta "fatale" di Troia). Conclusa la premessa,<sup>579</sup> Enea inizia il suo racconto.

*Fracti bello fatisque repulsi / ductores Danaum, tot iam labentibus annis*, vv. 13-14: «Stanchi erano i Greci di battaglie / e sfortunati: tutti quegli anni / scorsi così». Si escogita l'inganno del cavallo: «allora, mossi da Pallade, / con tronchi di abete fanno un cavallo / enorme, pari a un monte; e quello fingono / un voto al ritorno, e ne spargono voce» (*instar montis ecum divina Palladis arte / aedificant sectaque intexunt abiete costas: / votum pro reditu simulant; ea fama vagatur*, vv. 15-17). «Vanno a nascondersi là», a Tenedo, «dove il lido s'incurva / più solitario» (*huc se propecti deserto in litore condunt*, v. 24: sul traduttore prevale qui il poeta, che «ripete col suo sentimento», annoterebbe Valgimigli); «Pensammo, così, che andati / fossero via *per davvero* e col vento / a Micene. E tutti da un lungo, pallido lutto / ci sentimmo disciolti: le porte si aprono, / usciamo a vedere contenti il campo dei Greci, / i luoghi abbandonati e la spiaggia deserta» (*nos abiisse rati et vento petiisse Mycenae. / Ergo omnis longo solvit se Teucra luctu. / Panduntur portae; iuvat ire et Dorica castra / desertosque videre locos litusque relictum*, vv. 25-28).

Nel tentativo di ritrovare un rapporto vitale con il testo epico, Cetrangolo lo sottopone ad abbassamento,<sup>580</sup> lo priva di «quella monumentalità tutta esteriore e [...] commemorativa (vale a dire

---

una scelta dei *Carmi* di Catullo tradotti dal giovane Cetrangolo (poi pubblicati: cfr. CETRANGOLO, *Le poesie di Catullo*, Venezia, Neri Pozza, 1946).

<sup>579</sup> Il famoso incipit del II libro era stato oggetto di fine analisi da parte di Francesco De Sanctis, all'interno di un confronto tra il Leopardi traduttore (proprio del II libro dell'*Eneide*, nel 1817) e il Caro: «Conticuere omnes intentique ora tenebant. Già ti senti alzato di terra tre cubiti in questa magnificenza di verso; ti è innanzi in modo subitaneo uno di quegli alti silenzi, segno delle grandi aspettative, illuminato da una forma plastica, le *facce tese*. [...] L'impressione è unica, uguale, non sparpagliata nelle parti, raccolta e concentrata nel tutto [...]. Effetti possibili soprattutto a quella potente forma latina, sintetica e insieme trasparente, e che per audacia di trasposizioni incorpora le immagini le une nelle altre, e tutto fonde, e tutto ti offre simultaneo». Se per De Sanctis il Caro aveva sostituito «la quantità alla qualità» («fa pena vedere diluita in epiteti quasi sinonimi quella eloquente unità»), un giudizio non meno severo era riservato alla traduzione del giovane Leopardi («non c'è spontaneità, né sveltezza, e non sentimento e non colorito»): il vero traduttore di Virgilio rimaneva, per De Sanctis, il Dante di *Inf.* XXXIII, 4: «Tu vuo' ch'io rinovelli / disperato dolor...: *infandum dolorem, disperato dolore*, l'uno senza espressione e l'altro senza speranza, tutti e due infiniti». (FRANCESCO DE SANCTIS, *Giacomo Leopardi*, a c. di WALTER BINNI, Bari, Laterza, 1961<sup>2</sup>, pp. 55-65, *passim*).

<sup>580</sup> Un altro esempio. «Molti con volto stupito guardano il dono / tremendo a Pallade vergine, la mole immensa / del cavallo; e Timete per primo ci esorta / a tirarlo dentro le mura fin su nella rocca: / se per inganno non so, ma forse di Troia / la fine era quella. / [...] Quand'ecco *alla testa di un mucchio di gente* / Laocoonte arriva *di corsa* giù dalla rocca:

cemeteriale) che falsamente viene intesa come cura di rendere in lingua moderna il *decorum* dei testi antichi».<sup>581</sup> lo scarto non riduce la grandezza di Enea, al contrario ne rende più vero il dolore, la stanchezza di uomo, non senza il rischio di incorrere, da parte del traduttore, in episodici scadimenti.<sup>582</sup> La riformulazione del racconto, evidente nelle scelte lessicali in parte sopra evidenziate e da qualche ulteriore esempio in nota,<sup>583</sup> è controbilanciata dal mantenimento di un ordine sintattico a tratti sostenuto (si registrano alcune inversioni complemento/verbo; iperbati del nesso “verbo modale + infinito”, come in «tu forse conoscere anche vorrai», p. 317; anastrofi, come «di Priamo l’ultima sorte», *ibidem*), da espansioni liriche (ritocchi minimi, in genere limitati all’aggiunta di un aggettivo, ma con tratti di risonanza notevole: è il caso di «pallido lutto» incontrato sopra, o di «tacite valli», per *Aen.* I, v. 186 (*longum per vallis pascitur agmen*) dove il latino ha il solo sostantivo) e da un’attenzione diffusa alla sonorità del testo d’origine, potenziata anche in traduzione (*arma amens capio*, *Aen.* II, v. 314: «le armi affranto afferro», p. 302).

In linea con la maggior parte delle traduzioni apparse dopo gli anni Sessanta, anche la versione di Cetrangolo adotta un verso libero dal ritmo diseguale,<sup>584</sup> liberandosi dalle “costrizioni” della metrica, ma rifiutando, allo stesso tempo, fermamente, la soluzione della prosa.

---

/ si ode ancora lontana la sua voce di collera». (*Primus ibi ante omnis, magna comitante caterva, / Laocoon ardens summa decurrit ab arce / et procul [...], vv. 40-42).*

<sup>581</sup> CESARE QUESTA, *Due traduzioni italiane di Virgilio*, cit., p. 243.

<sup>582</sup> Nel saggio già citato in cui Alfonso Traina, accogliendo l’invito di Mattioli a spostare dal piano teoretico a quello fenomenologico e pratico il “problema” della traduzione, mette a confronto tre versioni del proemio dell’*Eneide* (Caro, Albini e Vivaldi), lo studioso richiama, a proposito della difficile resa del deponente *passus*, anche alcune altre soluzioni, cronologicamente vicine alla più recente delle prove in quella sede considerate. E se la Calzecchi Onesti «aggirerà il problema» («fu preda di forze divine»), come la Bemporad («lo spinse in terra e in mare»), «il Cetrangolo sbalestrerà davvero col suo “sbalestrato”». (TRAINA, *Tre versioni del proemio dell’Eneide (1-7)*, in *Poeti latini (e neolatini)*, cit., pp. 125-126.

<sup>583</sup> «Non muterà il presente questo tuo vano soccorso, / neppure se torna il mio Ettore su dalle ombre / lo muterà. Quest’ara sola ci rimane. Ascoltami, / lascia dunque, o morirai», p. 317 (*non tali auxilio nec defensoribus istis / tempus eget; non, si ipse meus nunc adforet Hector. / Huc tandem concede; haec ara tuebitur omnis / aut moriere simul*, *Aen.* II, vv. 521-522).

<sup>584</sup> «Traducendo mi sono posto il problema di rifare l’esametro virgiliano: ciò significava frantumare il verso latino e distrarre nell’ozio dilettesco e vanitoso l’urgenza del sentimento. Il metro della mia traduzione ha una quantità che non risponde alla prosodia di Virgilio, anche se talvolta si presenti negli aspetti dell’esametro. E neppure ho cercato un metro più o meno adatto a “rendere” Virgilio: sarebbe stato un cadere, un venir meno alla poesia. Ho cercato invece un ritmo che aderendo all’animo nostro, che non parla più con la lingua di Virgilio, riuscisse a contenere quella materia poetica nel suo variarsi e ricomporsi nuova in noi. [...] E dove nel latino la frequenza dei dattili conferiva all’esametro un movimento rapido e impetuoso si sono prodotte nell’italiano pause ritmiche brevi; e pause più lunghe dove il prevalere degli spondei rendeva grave e lenta l’armonia. E questo intendevo ottenere senza ricorrere a clausole e a posizioni simmetriche acquisite». (CETRANGOLO, *Nota del traduttore*, in VIRGILIO, *Tutte le opere*, cit., p. 2).

## Conclusioni

### Nuove domande per l'epica.

#### Ritrovare Enea nella contemporaneità

(Nader A.)

Detto immigrato: sopra questo ovest  
(strano catrame, bagnato impiantito)  
fumando sigaretta guardingo si trapianta  
ignoto Enea, che mica lo si canta.<sup>585</sup>

TIZIANO ROSSI

Now I demand little.<sup>586</sup>

ALLEN TATE

Nella parte conclusiva del mio lavoro di tesi mi propongo di sondare alcuni percorsi della ricezione del mito di Enea nella contemporaneità. In linea con la tendenza generale riscontrabile nel riuso novecentesco del mito classico, compresa tra i due poli della «frantumazione» e della «resistenza» (come osserva Marinella Cantelmo)<sup>587</sup>, il mito di Enea sopravvive tenacemente, scomposto nei suoi singoli aspetti, sottoposto ad una rifrazione che restituisce, di volta in volta, isolato, un dettaglio specifico della vicenda, una sua singola *facies*. La totalità del racconto epico, divenuta impraticabile (e non più proponibile) nella contemporaneità, si sgretola in frammenti, in “messe a fuoco” distinte e tra di loro autonome: la focalizzazione privilegia il personaggio di Enea, mentre le figure di Anchise ed Ascanio, necessario e complementare corollario del mito, restano in ombra, anche quando il recupero verte sulla dimensione parentale e familiare. Incapace di farsi nuovo archetipo politico, Enea non ha alcuna città da rifondare, né compagni che lo seguono e che possano identificarlo come capo, non ha più una missione né sembra in alcun luogo guidarlo il Fato. Sbiadito l'eroe, rimane tuttavia l'uomo, con le sue “storie minori”, prosaiche, momenti di un epos quotidiano, cronachistico. Proprio all'interno di questa dimensione demitizzata la vicenda di Enea sembra poter offrire uno strumento adeguato (e spesso acuminato) attraverso cui esprimere e rappresentare le ferite aperte e le aporie del presente (il fenomeno migratorio: è l'Enea profugo di Tiziano Rossi presentato in epigrafe) o alcuni

---

<sup>585</sup> TIZIANO ROSSI, *Gente di corsa*, Milano, Garzanti, 2000.

<sup>586</sup> ALLEN TATE, *Aeneas at Washington*, in *Collected poems 1919-1976*, introduction by CHRISTOPHER BENFEY, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007 [1977].

<sup>587</sup> MARINELLA CANTELMO, *Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento*, in EAD. (a c. di), *Il mito nella letteratura italiana*, IV: L'età contemporanea, opera diretta da Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 5-50.

dei nodi emotivi della vita dell'uomo (il rapporto padre-figlio, colto nel "reagente" dell'invecchiamento e della malattia del genitore, come in Giuseppe Conte).

Le riprese del mito individuate documentano una sopravvivenza della figura che tuttavia non raggiunge più i vertici di interlocuzione artistica raggiunti in precedenza soprattutto da Caproni e da Ungaretti; l'ideale antologia di testi emersa dall'accurato scandaglio della poesia contemporanea annovera punte diseguali, comprendendo significative reinvestiture di ruolo (come in *Qui il randagio si può fermare*, di Eugenio De Signoribus: testo non a caso in dialogo esplicito con la poesia di Caproni) e accenni scorciati, che riassumono l'intera vicenda – fissata nella convenzione del modello – nella sola pronuncia del nome (è il caso di Valerio Magrelli, che in *Geologia di un padre* ricorre ad un «Anchise a rotelle con un Enea ortopedico»<sup>588</sup> per rievocare il proprio rapporto con il padre malato e successivamente venuto a mancare). Il recupero contemporaneo del mito non produce soltanto riletture positive, ma anche "in negativo" della vicenda di Enea e dell'*Eneide*, interpretata come una storia di violenza e sopraffazione da Sebastiano Vassalli nel romanzo *Un infinito numero* (1999): libro controverso, che ha raccolto feroci stroncature e calorosi consensi, che in ogni caso rappresenta una tappa ineludibile della ricezione contemporanea dell'opera e della possibilità di restituire un *controcanto* epico della vicenda.

Intendo inoltre occuparmi della ricezione cinematografica dell'*Eneide* (presso il CISVe, Centro Interuniversitario di Studi Veneti, con sede a Venezia, è conservata la sceneggiatura dell'*Eneide* realizzata da Pier Maria Pasinetti e altri collaboratori per la regia di Franco Rossi, 1971) e soprattutto di quella teatrale. È infatti il teatro a rivelarsi quale l'ambito più fertile e vivace della ricezione contemporanea del mito eneadico, e non solo in Italia: se già negli anni Ottanta una giovane compagnia teatrale di Marsiglia, cogliendo la potenzialità interculturale del poema epico virgiliano, osava proporre una *Éneide en banlieu*, non sorprenderà riscontrare la significativa diffusione di esperienze analoghe anche in Italia.<sup>589</sup> In questo contesto, si darà conto in particolare di alcune recenti esperienze teatrali di livello nazionale e in particolare di *Virgilio brucia* della compagnia teatrale Anagoor (presentato nel 2014 per la regia di Simone Derai), spettacolo in dialogo non solo con l'*Eneide* virgiliana, ma anche con *La morte di Virgilio* di Hermann Broch, una riflessione amara sulla condizione umana e sulla sua precarietà al vaglio della Storia cui non sarà improprio accostare, come sottotitolo o didascalia, l'umanissima risposta che Enea fornisce, interrogato, ad una piangente

---

<sup>588</sup> VALERIO MAGRELLI, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013, § 41.

<sup>589</sup> La più interessante è forse *Aeneas. Epopea hip hop*, uno spettacolo di teatro e danza contemporanea (hip hop e break dance) realizzato dalla coreografa Angela Coccozza con ragazzi immigrati di prima e seconda generazione negli spazi sotterranei della stazione Termini di Roma. Per un approfondimento sul progetto – raccontato anche nel documentario *Termini underground* di Emilia Zazza (2010) – di cui nel capitolo non ho potuto dare conto, per il carattere particolare dell'esperienza, si rimanda all'articolo di Oreste Tappi consultabile al link [http://www.treccani.it/scuola/archivio/1\\_altra\\_scuola/teatro/tappi\\_aeneas.html](http://www.treccani.it/scuola/archivio/1_altra_scuola/teatro/tappi_aeneas.html).

Andromaca nel terzo libro dell'*Eneide*: «Vivo equidem vitamque extrema per omnia duco» (*Aen.* III, v.315).

## Bibliografia generale

- AA. VV., *Per gli ottant'anni di Tommaso Fiore*, Bari, Laterza, 1964.
- AA. VV., *Matrici culturali del fascismo: seminari promossi dal Consiglio regionale pugliese e dall'Ateneo barese nel trentennale della liberazione*, Bari, Università di Bari, 1977.
- ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA (a c. di), *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio*, Mantova-Roma-Napoli, 19-24 settembre 1981, Milano, Mondadori, 1984.
- ALBANESE, A. – NASI, F. (a c. di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, Ravenna, Longo, 2015.
- ALBANESE, G., *La crisi dello Stato liberale e le origini del fascismo*, «Studi Storici», XLV, 2, aprile-giugno 2004, pp. 601-608.
- ALBINI, G., *La conclusione delle feste virgiliane a Mantova. Divinus poeta noster Virgilius (Dante, de Monarchia, II)*, «L'Illustrazione Italiana», 12 ottobre 1930, pp. 547-550.
- ALBONICO, M. C., *Il Bimillenario virgiliano nelle riviste di letteratura italiana*, in BARONI, G. (a c. di), *Letteratura e riviste*, Pisa, Giardini, 2004, pp. 11-28.
- EAD., *Tra filologia e liricità: Giuseppe Albinì*, «Rivista di letteratura italiana», XXII, 3, 2004, pp. 163-167.
- ALBRECHT, M. VON, *Ritrovare Virgilio rileggendo i suoi grandi lettori*, postfazione di R. Andreotti, Mantova, Tre Lune, 2010.
- ALLEN, B., *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- ALVINO, D., *Ungaretti riscrittore di Virgilio?*, in «Ambra», V, 6, 2005, pp. 6-49.
- ANCESCHI, L., *Primo tempo estetico di Eliot*, in ELIOT, T. S., *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, con uno studio di L. Anceschi, Milano, Muggiani, 1946, pp. 9-42.
- ID., *Del tradurre*, «il verri», 4, 1957, pp. 50-53.
- ID., *Progetto per una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi, 1983.
- ANDERSON, M., *La Restauration de la Décadence: Curtius et T. S. Eliot*, in BEM, J. – GUYAUX, A. (éd.), *Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe*, cit., pp. 167-181.
- ANDREOTTI, R., *Classici elettrici. Da Omero al tardoantico*, Milano, BUR, 2006.
- ID. (a c. di), *Resistenza del Classico. Almanacco BUR*, Bur-Rizzoli, 2009.
- ID., *Ritorni di fiamma*, Milano, BUR, 2009.
- ANTONELLI, R., *Filologia e modernità*, introduzione a CURTIUS, E. R., *Letteratura Europea e Medio Evo Latino*, cit., pp. VII-XXXIV.
- APEL, F., *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, a c. di E. Mattioli e R. Novello, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

- ARATO, F., *Virgilio e l'Occidente: Curtius e Haecker*, in PACCAGNELLA, I. – GREGORI, E. (a c. di), *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, cit., pp. 131-141.
- ARGENIO, A., *Il mito della romanità nel ventennio fascista*, in COCCIA, B. (a c. di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, cit., pp. 81-177.
- ARICÒ, G., *Enea o il disagio dell'eroismo*, «Aevum Antiquum», 10, 2010, pp. 55-78.
- ARTHURS, J., *The Eternal Parasite: Anti-romanism in Italian Politics and Culture Since 1860*, «Annali d'Italianistica», XXVIII, 2010, pp. 117-136.
- BANDELLI, G., *I Bimillenni del fascismo*, in CAVALLO, G. – FEDELI, P. – GIARDINA, A. (a c. di), *Lo spazio letterario di Roma Antica*, IV, cit., pp. 390-397.
- BARBAGALLO, A., *La poesia dei luoghi non giurisdizionali di Caproni*, Foggia, Bastogi, 2002.
- BÀRBERI SQUAROTTI, G., *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 2003.
- BARCHIESI, A., *Le sofferenze dell'Impero*, introduzione a VIRGILIO, *Eneide*, traduzione e note di R. Scarcia, Milano, BUR, 2006, pp. V-XLIV.
- ID., *Bellum Italicum. L'unificazione dell'Italia nell'«Eneide»*, in URSO, G. (a c. di), *Patria diversis gentibus una? Unità politiche e identità etniche nell'Italia antica*, cit., pp. 243-260.
- BARCHIESI, M., *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, Bulzoni, 1981.
- BARONCINI, D., *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- EAD., *Caproni e Virgilio*, «Trasparenze», V, 1999, pp. 3-12.
- EAD., *Metamorfosi del mito nella poesia di Caproni*, in PIERI, P. – BENVENUTI, G. (a c. di), *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, Bologna, Pendragon, 2000, pp. 381-394.
- EAD., *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini, 2002.
- EAD., *I frammenti dell'io nella poesia di Giorgio Caproni*, in BAZZOCCHI, M. A. (a c. di), *Autobiografia in versi. Sei poeti allo specchio*, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 241-266.
- EAD., *Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- BARONI, G., *Giuseppe Ungaretti. Introduzione e guida allo studio dell'opera ungarettiana: storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1980.
- BASSNETT, S. – LEFEVERE, A. (eds), *Translation, History, and Culture*, London-New York, Pinter, 1990.
- BELARDELLI, G., *Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Bari-Roma, Laterza, 2005.
- BELLASSAI, S., *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.
- BEM, J. – GUYAUX, A. (éd.), *Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe. Actes du colloque de Mulhouse et Thann des 29, 30 et 31 janvier 1992*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- BEMPORAD, G., *Esercizi*, Venezia, Urbani & Pettenello, 1948.

- EAD., *Dall'Eneide*, Milano, Rusconi, 1983.
- EAD., *Esercizi vecchi e nuovi*, Milano, Archivio Dedalus, 2010.
- EAD., *A una forma sorella. Intervista videoritratto*, a c. di V. Pezzella, prefazione di A. Ciolla, Milano, Archivio Dedalus, 2011.
- BERMAN, A., *La retraduction comme espace de la traduction*, «Palimpsestes», 4, 1990, pp. 1-7.
- ID., *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- BERNARDELLI, G., «Canto la lotta di un uomo...». *Pasolini traduttore dell'Eneide*, in CONDELLO, F. – RODIGHIERO, A. (a c. di), «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, cit., pp. 61-76.
- BETTINI, M., «Il passaggio d'Enea» di Giorgio Caproni, «Semicerchio», XXVI-XXVII, 2002, pp. 53-57.
- BIANCHI, L., *La celebrazione del bimillenario Virgiliano in Italia*, in «Gnomon», 2, 1931, pp. 110-111.
- BIANCO, O., *Rileggendo "La poesia di Virgilio"*, in DOTOLI, G. (a c. di), *Tommaso Fiore, umanista scrittore critico*, cit., pp. 105-110.
- BIGONGIARI, P., «La Terra Promessa» o la visione interiore, in ID., *Poesia italiana del Novecento. Da Ungaretti alla terza generazione*, vol. II, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- BLAKESKEY, J. S. D., *Modern Italian Poets. Translators of the Impossible*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.
- BO, C. et alii (a c. di), *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 3-6 ottobre 1979, Urbino, 4Venti, 1981.
- BONFANTI, S., *L'intento del traduttore e la scelta dei mezzi per attuarlo*, in VIRGILIO, *Eneide*, versione e commento di S. Bonfanti, prefazione di C. Bo, Milano, San Paolo, 1998, pp. 25-35.
- BORCHARDT, R., *Scritti italiani e italici*, a c. di M. Marianelli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971.
- ID., *Virgilio*, prefazione di G. B. Conte e V. Vivarelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.
- BORGATTI, G. A., *Le traduzioni di Manara Valgimigli: un umanesimo non provinciale*, in PIERI, P. (a c. di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna dall'Ottocento al contemporaneo*, I, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 137-148.
- BOTTAI, G., *L'esaltazione del lavoro nell'opera di Virgilio*, in ISTITUTO DI STUDI ROMANI, *Studi Virgiliani*, cit., vol. I, pp. 18-34.
- ID., *Italianità e universalità di Mussolini*, «Nuova Antologia», LXXIV, 1623, 1° novembre 1939, pp. 3-8.
- ID., *Nel ventennale della marcia. Roma contro Roma*, in «Capitolium», XVII, 11, novembre 1942, pp. 331-334.
- BRACCESI, L., *Proiezioni dell'antico. Da Foscolo a D'Annunzio*, Bologna, Patron, 1982.
- ID., *L'antichità aggredita. Memoria del passato e poesia del nazionalismo*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 2006.

- BROCH, H., *La morte di Virgilio*, traduzione di A. Ciacchi, prefazione di L. Mittner, Milano, Feltrinelli, 2010 [1962].
- BROSE, M., *Ungaretti's Promised Land: the Mythification of l'Allegria*, «Italice», LIV, 3, Autumn 1977, pp. 341-366.
- BRUSCIA, M. (a cura di), *Ungaretti e i classici*, Roma, Studium Edizioni, 1993.
- BUFFONI, F. (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini, 1989.
- ID., *Per una scienza della traduzione*, in PROFETI, M. G. (a c. di), *Il viaggio della traduzione*, atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 15-26.
- CAGNETTA, M., *Il mito di Augusto e la "rivoluzione" fascista*, «Quaderni di storia», II, 3, gennaio-giugno 1976, pp. 139-181.
- EAD., *Antichisti e impero fascista*, Bari, Dedalo, 1979.
- CAJATI, A., *Fiore e il Bimillenario Virgiliano*, «La Rassegna Pugliese», II, 4-7, 1967, pp. 325-358.
- CALVINO, I., *Omero antimilitarista*, in *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2118-2119.
- CALZECCHI ONESTI, R., *Invito a rileggere l'Eneide*, in Virgilio, *Eneide*, introduzione e traduzione di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XXXVI.
- EAD., *Le traduzioni dei classici una risorsa nella scuola per la formazione culturale e linguistico-letteraria*, in JANNI, P. – MAZZINI, I. (a c. di), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, cit., pp. 17-24.
- CAMBON, G., *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976.
- CAMON, F., *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965.
- CAMPI, R., *Crisi della cultura e apologia della tradizione in Curtius*, in PACCAGNELLA, I. – GREGORI, E. (a c. di), *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, cit., pp. 85-100.
- CANFORA, L., *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980.
- ID., *Le vie del classicismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- ID., s.v. *Fascismo e bimillenario della nascita di Virgilio*, in *Enciclopedia virgiliana*, cit., II, pp. 469-472.
- ID., s.v. *Fiore, Tommaso*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., II, pp. 531-532.
- ID., *Noi e gli antichi*, Milano, Rizzoli, 2002.
- ID., *Così il "padre dell'Occidente" apparve sulla montagna sacra*, «Corriere della Sera», 16 ottobre 2011.
- CANFORA, L. – CARDINALE, U. (a c. di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- CANTELMO, M., *Nomi in codice. Ungaretti e la mitopoiesi novecentesca*, in «Humanitas», 4, 1999, pp. 540-553.

- EAD. (a c. di), *Il mito nella letteratura italiana*, IV: L'età contemporanea, opera diretta da P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2007.
- CAPRONI, G., *La scatola nera*, prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1996.
- ID., *L'opera in versi*, edizione critica a c. di L. Zuliani, introduzione di P. V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a c. di A. Dei, Milano, Mondadori, 1998.
- CAPRONI, G. – BETOCCHI, C., *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a c. di D. Santero, prefazione di G. Ficara, Lucca, Pacini Fazzi, 2007.
- CARDUCCI, G., *Per la inaugurazione d'un monumento a Virgilio in Pietole*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, VII, Bologna, Zanichelli, 1935, pp. 165-176.
- CARENA, C., *Traduzione e traduzioni dell'Eneide*, in *Tradurre Virgilio. Premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, XII: Atti dell'undicesimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica, Monselice, Comune di Monselice, 1983, pp. 33-48.
- ID., *Tradurre la poesia e il testo sacro*, a c. di D. Fausti, Firenze, Le Monnier, 2010.
- ID., *Nuova Eneide favolosa*, recensione a Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di A. Fo, note di F. Giannotti, Einaudi, Torino, 2012, «Domenica del Sole24», 28 ottobre 2012, p. 28.
- CARLI, M., *L'italiano di Mussolini: romanzo dell'era fascista*, Milano, Mondadori, 1930.
- CAVALLO, G. – FEDELI, P. – GIARDINA, A. (a c. di), *Lo spazio letterario di Roma Antica*, IV: *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1991.
- CECCARINI, R., *Un caso di ipertestualità: i «Cori di Didone»*, in BRUSCIA, M. (a c. di), *Ungaretti e i classici*, cit., pp. 91-102.
- CESSI, C., *Virgilio 1919-1925 (rassegna)*, «Aevum», I, 3, 1 ottobre 1927, pp. 521-582.
- CETRANGOLO, E., *Il sonno di Palinuro. Traduzioni da Virgilio*, Firenze, Sansoni, 1955.
- CHEVALLIER, C. (éd.), *Présence de Virgil. Actes du colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976*, Paris, Tour, 1978.
- CHIAPPARO, M. R., *Le mythe de la Terza Roma*, in POIGNAULT, R. (éd.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque tenu à Tours, 30 novembre-2 décembre 2000, Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, pp. 399-420.
- CHINOL, E., s.v. *Eliot, T. S.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., II, pp. 199-200.
- COCCHIA, E., *L'arte e la storia nell'Eneide di Virgilio ovvero l'Eneide considerata come glorificazione della storia nazionale*, Napoli, Tipografia della R. Università, 1924.
- COCCIA, B. (a c. di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Apes Editrice, 2008.
- COCCIA, M., s.v. *Cetrangolo, Enzo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., I, pp. 757-758.
- COFRANCESCO, D., *Appunti per un'analisi del mito romano nell'ideologia fascista*, «Storia Contemporanea», 3, maggio-giugno 1980, pp. 383-411.
- COLETTI, V., *Approssimazioni a Giorgio Caproni*, in DE SIGNORIBUS, E. (a c. di), *Nell'opera di Giorgio Caproni*, fascicolo speciale di «Istmi», 5-6, 1999, pp. 29-51.
- COMPARETTI, D., *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1941 [1872].

- CONDELLO, F., *Su qualche caratteristica e qualche effetto del «traduttese» classico*, in CANFORA, L. – CARDINALE, U. (a c. di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica*, cit., pp. 423-441.
- ID., *Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi, tra fatti e leggende*, in «Semicerchio», XLVII, 2, luglio-dicembre 2012, pp. 8-17.
- ID., *Dato un “classico”, qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception*, in GRANDI, N. (a c. di), *Nuovi dialoghi sulle lingue e il linguaggio*, Bologna, Patron, 2013, pp. 113-128.
- CONDELLO, F. – PIERI, B., *Adnumerare et adpendere: traduttori filologi, traditori fedeli?*, in CONDELLO, F. – PIERI, B. (a c. di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Patron, 2011, pp. 7-28.
- CONDELLO, F. – RODIGHIERO, A. (a c. di), *«Un compito infinito». Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, Bononia University Press, 2015.
- CONTE, G. B., *Saggio d'interpretazione dell'Eneide: ideologia e forma del contenuto*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 1, 1978, pp. 11-48.
- ID., *Il paradosso virgiliano: un'epica drammatica e sentimentale*, in VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di M. Ramous, cit., pp. 9-55.
- ID., *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002.
- CONTE, G., *Canti d'Oriente e d'Occidente*, Milano, Mondadori, 1997.
- CONTINI, G., *Di un modo di tradurre*, in *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, pp. 133-136.
- ID., *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 587-600.
- CONTORBIA, F., *Caproni in Piazza Bandiera*, in DEVOTO, G. – VERDINO, S. (a c. di), *Per Giorgio Caproni*, cit., pp. 215-230.
- CONTRI, G., *Richiamo alla terra*, Roma, Critica Fascista, 1930.
- CORTELLESA, A., *Ungaretti*, Torino, Einaudi, 2000.
- COSTAZZA, A., *Traduzione e tradizione. Fine della tradizione e traduzione inattuale*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1991.
- COVA, P. V., *Da Carducci a Eliot. Appunti per una storia della fortuna di Virgilio nella prima metà del Novecento*, in *Virgilio nostro antico*, Atti delle celebrazioni per il Bimillenario virgiliano in Calvisano, Calvisano, Comune di Calvisano, 1983, pp. 99-130.
- ID. (a c. di), *Il libro terzo dell'Eneide*, Milano, Vita e pensiero, 1994.
- COX, F., *Aeneas takes the metro: The Presence of Virgil in Twentieth-Century French Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- CRÉMIEUX, B., *Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d'après guerre*, Paris, Gallimard, 2011 [1931].

- CRISAFULLI, E., *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in SANTORO, M. – TAVONI, M. G. (a c. di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*. Atti del Convegno Internazionale, Roma 15-17 novembre 2004, Bologna 18-19 novembre 2004, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 447-463.
- CROCE, B., *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Bari, Laterza, 1941.
- ID., *Quando l'Italia era tagliata in due. Estratto di un diario (luglio 1943-giugno 1944)*, Bari, Laterza, 1948.
- ID., *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, prefazione di V. De Caprariis, Bari, Laterza, 1951.
- ID., *L'Italia dal 1914 al 1918: pagine sulla guerra*, Bari, Laterza, 1965.
- CURTI, L., *Carducci: l'ideologia italiana e il suo destino*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», X, 1-2, 2007, pp. 9-35.
- CURTIUS, E. R., *Studi di letteratura europea*, a c. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1963.
- ID., *Letteratura della letteratura. Saggi critici*, a c. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1984.
- ID., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992.
- CUSTODERO, A., *L'«Eneide»: poema della Nuova Italia*, Torino, Paravia, 1933.
- DE CAPRIO, C., *Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'antichità (XIV-XXI secolo)*, in LUZZATTO, S. – PEDULLÀ, G. (a c. di), *Atlante della letteratura italiana*, III: Dal Romanticismo a oggi, a c. di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 56-73.
- DE FRANCISCI, P., *Per una storia italiana dell'Impero Romano*, in *Sotto il segno di Clio*, con una lettera di B. Mussolini, Roma, Novissima, 1935<sup>2</sup>, pp. 143-153.
- DE GRAZIA, V. – LUZZATTO, S. (a c. di), *Dizionario del fascismo*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002.
- DE MARCO, G., *Caproni poeta dell'antagonismo e altre occasioni esegetiche novecentesche*, Genova, Il Melangolo, 2004.
- ID., *Le icone della lontananza. Carte di esilio e viaggi di carta*, Roma, Salerno Editrice, 2008.
- ID., *Il sorriso di Palinuro. Il visibile parlare nell'invisibile viaggiare di Ungaretti*, Roma, Edizioni Studium, 2010.
- ID., *In viaggio con Ungaretti alla ricerca del "piloto vinto". Il Recitativo di Palinuro*, in «Strumenti Critici», XXVII, n.1, gennaio-aprile 2012, pp. 120-140.
- DE MARSANICH, A., *Civiltà di masse*, Firenze, Vallecchi, 1940.
- DE SIGNORIBUS, E., *Principio del giorno*, Milano, Garzanti, 2000.
- DE VECCHI, C. M., *Il senso della storia*, in «Rassegna storica del Risorgimento», XX, 3, 1933, pp. 439-450.
- DE VITA, A. – D'EPISCOPO, F. (a c. di), *Enzio Cetrangolo poeta e traduttore*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.
- DEGANI, E., *Studi classici e fascismo*, «Dialoghi di archeologia», I, 1, 1979, pp. 107-110.

- DEI, A., *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1982.
- EAD., *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi*, in DEVOTO, G. – VERDINO, S. (a c. di), *Per Giorgio Caproni*, cit., pp. 55-67.
- EAD., *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.
- EAD., *Giorgio Caproni. Il «richiamo d'Averno»*, in CANTELMO, M. (a c. di), *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, cit., pp. 369-380.
- DEL BOCA, A., *Le guerre coloniali del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2008 (1991).
- DEL VECCHIO, P., *Per la gloria della stirpe. Messaggio dell'Istituto del Nastro Azzurro nel bimillenario virgiliano*, Roma, Cecconi, 1930.
- DELLA CORTE, F. (direttore dell'opera), *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 5 voll., 1984-1991.
- DETHURENS, P., *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Genève, Droz, 2002.
- DEVOTO, G. – VERDINO, S. (a c. di), *Per Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997.
- DI MARTINO, V., *Da Didone a Dunja. Sull'ultimo Ungaretti*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2006.
- DIACONO, M., *Ungaretti e la parola critica*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. XXIV-XCVI
- DOFF-SOTTA, R., *Palinodia virgiliana*, in *Bimillenario virgiliano*, numero unico a favore delle opere assistenziali fasciste, cit., pp. 75-77.
- DOLFI, A., *Giuseppe Ungaretti: Innocenza e Memoria della poesia moderna*, in «Cuadernos de Filología italiana», 2, 1995, pp. 183-197.
- DONÀ, C., *Lo spirito tedesco e la crisi della mezza età: Deutscher Geist in Gefahr (1932)*, in PACCAGNELLA, I. – GREGORI, E. (a c. di), *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, cit., pp. 39-56.
- DOTOLI, G. (a c. di), *Tommaso Fiore, umanista scrittore critico*. Atti del Convegno nazionale tenuto a Bari ed Altamura il 13 e 14 febbraio 1985, Manduria, Lacaita, 1986.
- DRUSI, R., *Giuseppe Ungaretti. La morte di Crono e il grido di Enea*, in CANTELMO (a c. di), *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, IV, cit., pp. 263-292.
- EDMUNDS, L., *Epic and Myth*, in FOLEY, J. M. (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, cit., pp. 31-44.
- EDWARDS, C. (ed.), *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture 1789-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- ELIOT, T. S., *Appunti per una definizione della cultura*, traduzione di G. Manganelli, Milano, Bompiani, 1952.
- ID., *Opere 1904-1939*, a c. di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1992
- ID., *Opere 1939-1962*, a c. di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1992.

- ENDRIZZI, L., «*La crisi della civiltà*» in *Italia: l'epistolario Einaudi-Huizinga*, «Laboratoire italien», 6, 2006, pp. 201-211.
- ERNOU, A. – MEILLET, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001<sup>4</sup>.
- FABBRI, P., *Virgilio poeta sociale e politico*, Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1929.
- FANCIULLI, G., *Antologia classica per la 3<sup>a</sup> classe della scuola media*, Torino, SEI, 1942.
- FARRELL, J., *The Virgilian Century*, «Vergilius», 47, 2001, pp. 11-28.
- FAVAZZA, S., *Virgilio e il Duce nel bimillenario del poeta*, Catania, Tip. Sorace, 1933.
- FAVINI, L., *Virgilio: ieri, oggi, domani*, «Maia», 57, 2005, pp. 505-541.
- FEDELE, P., *Il ritorno alla terra nell'insegnamento di Virgilio*, in *Studi Virgiliani*, Roma, Sapienza, 1931, vol. I, pp. 57-75.
- FERNANDELLI, M., *Sum pius Aeneas. Eneide I e l'umanizzazione della pietas*, «Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica "A. Rostagni"», XIII, 1999, pp. 197-231.
- FERRAROTTO, M., *L'Accademia d'Italia. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori, 1977.
- FERRONI, G., *Dopo la fine: una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010.
- IORE, T., *La poesia di Virgilio*, Bari, Laterza, 1930.
- FLEMING, K., *The Use and Abuse of Antiquity: the Politics and Morality of Appropriation*, in MARTINDALE, CH. – THOMAS, R. F. (eds), *Classics and the Uses of Reception*, cit., pp. 127-138.
- FLERES, U., *Italia e Mediterraneo nell'Eneide*, Roma, F.lli Palombi editori, 1941.
- FO, A., *Ancora sulla presenza dei classici nella letteratura italiana*, in «Semicerchio», XXVI-XXVII, 2002.
- ID., *Ancora sulla presenza di classici nella poesia contemporanea*, in BORSELLINO (a cura di), *L'Italia letteraria e l'Europa. Atti del convegno internazionale (Aosta 13-14 ottobre 2005)*, III, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp.181-246.
- FRABOTTA, B., *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina Edizioni, 1993.
- FOLEY, J. M. (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.
- FOSS, C., *Augustus and the poets in Mussolini's Rome*, in KNOX, P. – FOSS, C. (eds), *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen*, Stuttgart, B. G. Teubner, 1998, pp. 306-325.
- FUBINI, M., *Sulla traduzione*, in *Critica e poesia*, Roma-Bari, Laterza, 1966, pp. 341-370.
- FUNAIOLI, G., *Virgilio poeta della pace*, in *Conferenze virgiliane*, Milano, Vita e Pensiero, 1931, pp. 121-143.
- ID., *Una novissima traduzione dell'Eneide*, «Aevum», VI, 4, ottobre-dicembre 1932, pp. 621-630.
- GABELLONE, P., *Giuseppe Ungaretti: la Terra Promessa o i frammenti dell'epos*, in FERRARI (a c. di), *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 127-140.

- GADAMER, H-G., *Verità e metodo 2. Integrazioni*, a c. di R. Dottori, Milano, Bompiani, 1996.
- GALANTE, L., *Recensione a Virgilio, Eneide*, traduzione di G. Albini, Bologna, Zanichelli, 1921, «Giornale storico della letteratura italiana», 243, 1 gennaio 1923, pp. 343-345.
- GALASSI PALUZZI, C., *L'Istituto di Studi Romani*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1935.
- GALINSKY, K., *Reading Virgil's Aeneid in modern times*, in *Classical and Modern Interactions: Postmodern Architecture, Multiculturalism, Decline, and Other Issues*, Austin, University of Texas Press, 1992, pp. 74-92.
- GAMBERALE, L., *Plauto secondo Pasolini. Un progetto di teatro fra antico e moderno*, Urbino, Quattroventi, 2006.
- ID., *Poeti antichi da tradurre e da tradire. Scelte non obbligate di contemporanei*, in NARDUCCI, E. – AUDANO, S. – FEZZI, L. (a c. di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, cit., pp. 145-185.
- GANDIGLIO, A., *Pascua, rura, duces*. Recensione a Virgilio, *Eneide*, traduzione di G. Albini, Bologna, Zanichelli, 1922, «Nuova Antologia», CCL, 147, novembre-dicembre 1926, pp. 268-276.
- GIARDINA, A. – VAUCHEZ, A., *Il mito di Roma: Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- GENTILE, E., *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- ID., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2009 [1993].
- ID., *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- GENTZLER, E., *Contemporary Translation Theories*, London-New York, Routledge, 2001.
- GEORGE, H., *The war that will end war*, London, Frank & Cecil Palmer Red Lion Court, 1914.
- GHEZZO, M. V., *Poeti classici e traduzioni moderne. Rassegna*, «Lettere Italiane», XXV, 2, 1973, pp. 249-266.
- EAD., *Manara Valgimigli 1876-1965. Studi e ricordi*, Milazzo, SPES, 1977.
- GHIRLANDA, E. L., *Giorgio Caproni e la retractatio d'Enea*, «Peloro», I, 1, 2016, pp. 105-128.
- GIANNINI, P., *Le traduzioni "metriche" del Pascoli*, in CARROZZINI, A. (a c. di), *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, atti del Convegno Internazionale, Lecce, 2-4 ottobre 2008, Galatina, Congedo editore, 2010, pp. 379-396.
- GIGANTE, M. (a c. di), *La fortuna di Virgilio*, atti del Convegno Internazionale, Napoli 24-26 ottobre 1983, Napoli, Giannini Editore, 1986.
- ID., *Tradurre in prosa, tradurre in poesia*, in NICOSIA, S. (a c. di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, cit., pp. 139-166.
- GIORDANO, F., *Filologi e fascismo. Gli studi di letteratura latina nell'Enciclopedia Italiana*, Napoli, Arte tipografica, 1993.
- GIRARDI, A., *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987.

- GODMAN, P., *T. S. Eliot e E. R. Curtius: una collaborazione europea*, «Liber», I, 1, ottobre 1989, pp. 5-6.
- GRANA, G. (collana diretta da), *Letteratura italiana: I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, 5 voll., Milano, Marzorati, 1969.
- GRAZIOSI, M. T., s.v. *Curtius, Ernst Robert*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., I, p. 965.
- GRECO, A., s.v. *Caro, Annibale*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., I, pp. 671-673.
- GRESS, D., *From Plato to NATO. The Idea of the West and its Opponents*, New York, The Free Press, 1998.
- GRIECO, G., *Trentasei notti in cantina con Enea*, «Gente», 21 ottobre 1983, pp. 92-97.
- GRIFFIN, R., *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, London, Palgrave Macmillan, 2007.
- GUGLIELMI, G., *Giuseppe Ungaretti e la memoria dell'Eneide*, in *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna, Patron, 1989, pp. 311-324.
- ID., *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- ID., *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001.
- GUIDACCI, M., *Le poesie*, a c. di M. Del Serra, Firenze, Le Lettere, 1999.
- HAECKER, TH., *Virgilio padre dell'Occidente*, traduzione di N. de Ruggiero, Brescia, Morcelliana, 1935.
- ID., *Il libro dei giorni e delle notti*, traduzione di B. Tibiletti, Torino, Borla, 1955.
- HANNE, M., *Ungaretti's La Terra Promessa and the Aeneid*, in «Italice», 1, 1973, pp. 3-25.
- HARDIE, PH., *The Last Trojan Hero: A Cultural History of Virgil's Aeneid*, London, I. B. Tauris, 2014.
- HARDING, J., *The Criterion: Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-war Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- ID. (ed.), *T. S. Eliot in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- HARDWICK, L. (ed.), *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- HARRISON, S. J., *Some Views of the Aeneid in the Twentieth Century*, in ID. (ed.), *Oxford Readings in Virgil's Aeneid*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 1-20.
- HEANEY, S., *Sounding lines. The art of translating poetry*, Berkeley, The Doreen B. Townsend Center for the Humanities, 2000.
- HEINZE, R., *La tecnica epica di Virgilio*, traduzione di MARIO MARTINA, Bologna, Il Mulino, 1996.
- HUIZINGA, J., *La crisi della civiltà*, Torino, Einaudi, 1938.
- HUYSMANS, J-K., *Controcorrente*, a c. di B. Nacci, traduzione di I. Sassi, Roma, Newton Compton, 2015.
- IFVERSEN, J., *The Crisis of European Civilization after 1918*, in SPIERING, M. – WINTLE, M. (eds), *Ideas of Europe since 1914: The Legacy of the First World War*, cit., pp. 14-31.

- JAUSS, H. R., *Estetica della ricezione*, a c. di A. Giugliano, introduzione di A. Mattei, Napoli, Guida, 1988.
- KALLENBORG, C., *Virgil's Post-classical Legacy*, in FOLEY, J. M. (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, cit., pp. 574-588.
- KENNEDY, D., *Tradition and Appropriation: T. S. Eliot and Virgil's Aeneid*, «Hermathena», 158, summer 1995, pp. 73-94.
- KERÉNYI, K., *Virgilio*, a c. di L. Canfora, Palermo, Sellerio, 2007.
- KERMODE, F., *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1983<sup>2</sup>.
- KLEINERT, M., *Theodor Haecker: The Mobilization of a Total Author*, in BARTLEY STEWART, J. (ed), *Kierkaard's Influence on Literature, Criticism, and Art. The Germanophone World*, I, Burlington, Ashgate, 2013, pp. 91-114.
- KOCH, L., *Eroico, arcaico, solenne. Su qualche problema del tradurre epica*, in BUFFONI, F. (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 279-287.
- KOMAR, K. L., "The Death of Vergil": Broch's Reading of Vergil's "Aeneid", «Comparative Literature Studies», 3 (Fall 1984), pp. 255-269.
- ISTITUTO DI STUDI ROMANI, *Studi virgiliani*, Roma, Sapienza, 2 voll., 1931.
- JANNI, P. – MAZZINI, I. (a c. di), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, atti del convegno nazionale, Macerata, 20-22 aprile 1989, Macerata, 1991.
- LA PENNA, A., *Virgilio e la crisi del mondo antico*, in VIRGILIO, *Tutte le opere*, a c. di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1966.
- ID., *Concetto Marchesi. La critica letteraria come scoperta dell'uomo*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.
- ID., *Il culto della romanità nel periodo fascista*, «Italia Contemporanea», XXVI, 217, dicembre 1999, pp. 606-630.
- ID., *La rivista «Roma» e l'Istituto di Studi Romani. Sul culto della romanità nel periodo fascista*, in BEAT NÄF (hrsg.), *Antike und Altertumswissenschaft in der Zeit von Faschismus und Nationalsozialismus*, Kolloquium Universität Zürich 14-17 Oktober 1998, Mandelbachtal-Cambridge, Cicero, 2001, pp. 89-110.
- ID., *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- LA ROVERE, L., «Rifare gli Italiani»: l'esperimento di creazione dell'uomo nuovo nel regime fascista, «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», 9, 2002, pp. 51-70.
- ID. (a c. di), *Gli intellettuali tra fascismo, guerra e Repubblica. Discussione con Giovanni Belardelli e Angelo d'Orsi*, «Memoria e ricerca», 26, 2007, pp. 131-151.
- ID., *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo 1943-1948*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

- LABANCA, N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- ID., *La guerra italiana per la Libia 1911-1931*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- LACCHÈ, A., *Recensione a Virgilio, La vita e le opere*, Milano, Agnelli, 1927, «Il Giornale di politica e di letteratura», dicembre 1930, pp. 1126-1127.
- LADMIRAL, J-R., *La traduction: des textes classiques?*, in NICOSIA, S. (a c. di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, cit., pp. 9-29.
- ID., *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, a c. di Antonio Lavieri, Modena, Mucchi, 2009.
- LAGO, P., *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'Eneide*, in «Semicerchio», XLVI, 2, 2012, pp. 23-30.
- LAVEZZI, G., *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci, 2002.
- LAVIERI, A., *Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali*, in MESSORI, R. (a c. di), *Tra estetica, poetica e retorica. In memoria di Emilio Mattioli*, Modena, Mucchi, 2012, pp. 217-226.
- LAZZARINI, C., *Virgilio fra noi*, «Caffè Michelangiolo», XVI-XVII, 3-1, 2011-2012, pp. 26-28.
- LENTANO, M., - BETTINI, M., *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2013.
- LIANERI, A. – ZAJKO, V. (eds), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- LEONELLI, G., *Giorgio Caproni: storia d'una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti, 1997.
- LORENZINI, N., *Ungaretti – Petrarca – Góngora: per una rilettura*, in EAD., *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, Lecce, Piero Manni, pp. 47-63.
- LORENZINI, N., - COLANGELO, S., *Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Mondadori, 2012.
- LUZI, M., *La presenza l'attualità di Giuseppe Ungaretti*, in BO, C. et alii (a c. di), *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 307-314.
- ID., *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999.
- LUZZATTO, S., *L'immagine del duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- MAGRELLI, V., *L'abate Galiani, o la regola del «meno uno»*, in NASI, F. (a c. di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del tradurre, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, cit., pp. 45-54.
- ID., *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.
- MAIER, CH. S., *La rifondazione dell'Europa borghese. Francia, Germania e Italia nel decennio successivo alla prima guerra mondiale*, Bari, De Donato, 1979.
- MALAGUTI, A., *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni*, Genova, Il Melangolo, 2008.
- MALAPARTE, C., *La pelle*, Milano, Adelphi, 2010 [1949].

- MALOSTI, S., *Recensione a Virgilio, Eneide*, traduzione di C. Vivaldi, Parma, Guanda, 1962, «Atene e Roma», IX, 1, pp. 126-131.
- EAD., *Recensione a Virgilio, Tutte le opere*, traduzione di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1966, «Belfagor», XXII, 1 gennaio 1967, pp. 610-614.
- MAMBELLI, G., *Gli studi virgiliani nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1940.
- MANCINI, S., *Eco del mito classico nella produzione dell'ultimo Ungaretti*, «Quaderni del '900», 8, 2008, pp. 121-134.
- MANN, TH., *Scritti minori*, a c. di L. Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1958.
- MANNA, J., *Il calco in frantumi. Contributi a un'analisi di* Intorno al modo di leggere i Greci, «Il Lettore di Provincia», agosto-dicembre 1997, pp. 53-63.
- MARANGONI, I., *L'eredità dei classici nella cultura moderna e contemporanea*, Roma, Studium, 2005.
- MARAZZINI, C., *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, «Metrica», II, 1981, pp. 189-205.
- MARCHESI, C., *Virgilio*, «Pègaso», II, 8, agosto 1930, pp. 129-138.
- ID., *Storia della letteratura latina*, Messina, Principato, 1930<sup>2</sup>.
- ID., *Voci di antichi*, Roma, Leonardo, 1946.
- MARMORALE, E. V., *Recensione a Virgilio, Eneide*, testo e traduzione metrica di Cesare Vivaldi, Parma, Guanda, 1962, «Giornale italiano di Filologia», XVI, 1963, pp. 362-364.
- MARTELLINI, L., *Ungaretti e l'immagine di Ulisse*, in Id., *Nel labirinto delle scritture*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 97-112.
- ID., *Un viaggio verso le origini. L'ultimo Ungaretti*, in MEROLA, N. (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento. Atti del convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2006, pp. 277-306.
- MARTINDALE, CH. – THOMAS, R. F. (eds), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.
- MARTINDALE, CH., *Descent into Hell: Reading Ambiguity, or Virgil and the critics*, «Proceedings of the Virgil Society», XXI, 1993, pp. 111-150.
- ID. (ed.), *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ID., *Ruins of Rome: T. S. Eliot and the Presence of the Past*, «Arion», III, 2-3 (Fall 1995 – Winter 1996), pp. 102-140.
- ID. (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- MARTINI, E., *Croce e spada contro falce e martello*, Roma, Guanella, 1939.
- MARTINI, F., *Impressioni e ricordi di viaggio nell'Affrica Italiana*, Milano, Treves, 1891.

- MASETTI ZANNINI, A., *La Politica rurale fascista nel bimillenario di Virgilio. Virgilio poeta dei campi*, conferenza letta nella Sala Maggiore del Palazzo della Mercanzia il giorno 10 maggio 1930-VIII, Bologna, Mareggiani, 1931.
- MATTIOLI, E., *Recensione a Virgilio, Eneide*, traduzione di C. Vivaldi, Guanda, Parma 1962, «il verri», VII, 8, giugno 1963, p. 106.
- ID., *Introduzione al problema del tradurre*, «il verri», 19, 1965, pp. 107-128.
- ID., *Studi di poetica e di retorica*, Modena, Mucchi, 1983.
- ID., *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.
- MAUSER, W., *La morte di Virgilio di Hermann Broch ossia il mito della carità*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 9, 1956, pp. 259-271.
- MAZZOLI, G., *Ungaretti e Virgilio: il Recitativo di Palinuro*, «Bollettino di Studi Latini», XXVIII, 1, gennaio-giugno 1998, pp. 12-26.
- MEDUGNO, *Il «Vate» stratega della battaglia del grano*, in *Bimillenario Virgiliano*, numero unico in favore delle opere assistenziali fasciste, Como, Cavalleri, 1931, pp. 87-89.
- MITTNER, L., *Storia della letteratura tedesca*, III, Torino, Einaudi, 1971.
- MOLITERNI, A., *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e Vittorio Sereni*, Lecce, Pensa, 2002.
- MONTEFOSCHI, P., *Ungaretti: le eclissi della memoria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.
- EAD., *Prosa di un nomade*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. XI-LXIII.
- EAD., *La maschera di Ulisse. Innesti mitologici nella poesia di Ungaretti*, in GUZZETTA FAVA, L. (a cura di), *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi*. Colloquio internazionale (Lucca, 4-6 aprile 2002), Lucca, Pacini Fazzi editore, 2005, pp. 259-272.
- MONTEMAGGIORI, A., *Dizionario della dottrina fascista*, Torino, Paravia, 1934.
- MORANI, M., *Classici antichi e traduzioni filologiche. In margine ad un recente convegno*, «Orpheus», 1994, pp.
- MORTARI, C., *Rito eroico e rito silvano*, «La Stampa», 20 giugno 1930, p. 3.
- MUSIL, R., *Saggi e lettere*, a c. di B. Cetti Marignoni, I, Torino, Einaudi, 1965.
- MUSSAPI, R., *Voci dal buio. Drammi in versi*, introduzione di G. Quiriconi, Milano, Jaca Book, 1991.
- MUSSOLINI, A., *Il bosco sacro di Virgilio*, supplemento di Natale e Capodanno della «Illustrazione Italiana» 1930-1931, X, 49, 7 dicembre 1930, pp. 58-60.
- MUSSOLINI, B., *Opera omnia*, a c. di E. Susmel e D. Susmel, Firenze, La Fenice, 35 voll., 1951-1963.
- NACCI, M., *Tecnica e cultura della crisi (1914-1939)*, Torino, Loescher, 1982.
- NARDUCCI, E. – AUDANO, S. – FEZZI, L. (a c. di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*. Atti della IV giornata di studi Sestri Levante, 16 marzo 2007, Pisa, ETS, 2008.
- NASI, F. (a c. di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del tradurre, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Ravenna, Longo, 2001.

- ID., *Prima dei Translation Studies: appunti sulla traduttologia italiana del Novecento*, «Testo a fronte», 50, gennaio-giugno 2014, pp. 7-27.
- NATALE, M., *Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto*, in SANDRINI, G. – NATALE, M. (a c. di), *Gli antichi dei moderni*, cit., pp. 287-318.
- NEERGARD, S., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2007<sup>3</sup>.
- NELIS, J., *Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of Romanità*, «Classical World», C, 4, 2007, pp. 391-415.
- ID., *La romanité (romanità) fasciste. Bilan des recherches et propositions pour le futur*, «Latomus», LXVI, 4, ottobre-dicembre 2007, pp. 987-1006.
- ID., *From Ancient to Modern: the Myth of Romanità During the Ventennio Fascista. The Written Imprint of Mussolini's Cult of the Third Rome*, Bruxelles-Roma, Institut historique belge de Rome, 2011.
- ID., *Imperialismo e mito della romanità nella terza Roma mussoliniana*, «Forum Romanum Belgicum», 2012, pp. 1-11.
- NEPPI, A., *La mostra augustea della romanità*, «La Rassegna italiana politica, letteraria e artistica», XLVII, 1938, pp. 29-35.
- NERI, A., *Tra Omero e Pavese: lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti*, «Eikasmos», XVIII, 2007, pp. 429-447.
- EAD., *L'Iliade einaudiana: echi pavesiani nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti?*, in CONDELLO, F. – RODIGHIERO, A. (a c. di), «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, cit., pp. 199-213.
- NICOSIA, S. (a c. di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, atti del convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988, Napoli, D'Auria, 1991.
- NITTI, F. S., *L'Europa senza pace*, Firenze, Bemporad, 1921.
- NOVELLO, E., *La bonifica in Italia. Legislazione, credito e lotta alla malaria dall'Unità al fascismo*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- OMERO, *Iliade*, traduzione di ROSA CALZECCHI ONESTI, a c. di CESARE PAVESE, Torino, Einaudi, 1950.
- ORSI, D. P., «*Storia romana in scuola fascista*» di Palmiro Togliatti, «Quaderni di Storia», 3, 1976, pp. 183-195.
- OSIMO, B., *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Milano, Hoepli, 2002.
- OSSOLA, C., «*Materia guarita*»: *il corpo della prosa*, in BO, C. et alii (a c. di), *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 397-460.
- ID., *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982.
- ID., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988.

- PACCAGNELLA, I. – GREGORI, E. (a c. di), *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, atti del XXXVII Convegno Interuniversitario, Bressanone-Innsbruck, 13-16 luglio 2009, Padova, Esedra, 2011.
- PADUANO, G., *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, Milano, BUR, 2008.
- PAGLIA, L., *Il grido e l'ultragrido. Lettura di Ungaretti (dal Sentimento del Tempo al Taccuino del Vecchio)*, Firenze, Le Monnier, 2009.
- PAGNANELLI, R., *Giovanna Bemporad. Poesia e traduzione*, «Otto/Novecento», XII, 1, gennaio-febbraio 1988, pp. 211-218.
- PAPINI, M. C., *Lettura del Recitativo di Palinuro di Giuseppe Ungaretti*, in «La modernità letteraria», 1, 2008, pp. 109-119.
- EAD., *Ungaretti e Virgilio. I «Cori descrittivi di stati d'animo di Didone»*, in DOLFI, A. (a c. di), *Il commento: riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 171-186.
- PARATORE, E., *Ettore Romagnoli*, «Dioniso», XXII, 1959, pp. 23-39.
- PASINI, F., *Le conclusioni dell'«Eneide»*, Commemorazione virgiliana tenuta in Trento l'11 maggio 1930 a. VIII per ordine del Capo del Governo e per cura della Reale Accademia d'Italia, Trento, Stabilimento d'Arti Grafiche A. Scotoni, 1930.
- PASOLINI, P. P., *Il portico della morte*, a c. di C. Segre, Roma, Associazione Fondo P. P. Pasolini, 1988.
- ID., *Saggi sulla politica e la società*, a c. di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2001.
- ID., *Tutte le poesie*, 2 voll., a c. di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2003.
- PASQUALI, G., *Traduzioni, classici e antichi*, in *Filologia e storia*, con una premessa di A. Ronconi, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 31-38.
- PASTORE, S., *Il sonetto nel secondo Novecento: presenza e problematiche*, «Studi Novecenteschi», XXIII, 51, giugno 1996, pp. 117-155.
- PATRIARCA, S., *Italianità: la costruzione del carattere nazionale*, traduzione di S. Liberatore, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- PAVESE, C., *Lettere 1945-1950*, a c. di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966.
- PAZZAGLIA, L., *La formazione dell'uomo nuovo nella strategia pedagogica del fascismo*, in ID. (a c. di), *Chiesa, cultura e educazione in Italia tra le due guerre*, Brescia, La Scuola, 2003, pp. 105-146.
- PERELLI, L., *Sul culto fascista della romanità*, «Quaderni di Storia», III, 5, 1977, pp. 197-224.
- PERROTTA, G., *Ettore Romagnoli*, «Maia», I, 1948, pp. 85-103.
- PERUTELLI, A., *Genesi e significato della Virgils epische Technik di Richard Heinze*, «Maia», 25, 1973, pp. 293-316.

- PETRELLI, M., *Il fascismo e l'immagine dell'Italia all'estero*, «Contemporanea», XI, 2, aprile 2008, pp. 221-241.
- PETRUCCIANI, M., *La discesa nella memoria, il pilota innocente. Ungaretti e Virgilio*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 597-638.
- ID., *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.
- ID., s.v. *Ungaretti, Giuseppe*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., V, pp. 391-394.
- ID., *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- PETTINATO, C., *La questione del latino*, «La Stampa», 5 aprile 1930, p. 3.
- PICCIONI, L., *Vita di Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1979.
- ID., *Ungarettiana. Lettura della poesia aneddoti epistolari inediti*, Firenze, Vallecchi, 1980.
- ID., *Le origini della Terra Promessa*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 1305-1341.
- PIERI, P. (a c. di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna dall'Ottocento al contemporaneo*, I: Dall'Unità alla Grande Guerra, Bologna, CLUEB, 2010.
- PINCHERA, A., *La metrica*, Milano, Mondadori, 1999.
- PIOVENE, G., *Recensione a L'Eneide, a cura di Spartaco Asciamprener, con a fronte le traduzioni di A. Caro, L. Guidiccioni, C. Bondi, F. Duca, G. Albin, Ceschina, 1937*, «Corriere della sera», 18 gennaio 1938.
- POLI, D. – MELOSI, L. – BIANCHI A. (a c. di), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita. Atti del Convegno di Studi*, Macerata 16-17 giugno 2007, Macerata, Università di Macerata, 2009.
- PÖSCHL, V., *Enea e altri eroi nella letteratura prima e dopo di lui*, in ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA (a c. di), *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio*, cit., pp. 38-46.
- PRENDERGAST, C., *The Classic: Sainte-Beuve and the Nineteenth-Century Culture Wars*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- PRETI, D., *La politica agraria del fascismo. Note introduttive*, «Studi Storici», IV, 14, ottobre-dicembre 1973, pp. 802-869.
- QUATTROCCHI, L., s.v. *Broch, Hermann*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., I, pp. 536-537.
- QUESTA, C., *Due traduzioni italiane di Virgilio*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», XCVI, gennaio 1968, pp. 242-250.
- RABATÉ, J-M., *Joyce and Broch: Or, Who Was the Crocodile?*, «Comparative Literature Studies», 19 (Summer 1982), pp. 121- 133.
- RABONI, G., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a c. di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.
- RAIMONDI, E., *Un europeo di provincia: Renato Serra*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- ID., *Curtius, l'Europa e l'utopia*, «Intersezioni», XVII, 1, aprile 1997, pp. 5-18.

- REMIGI, G., *Il tema del viaggio nella poesia di Giorgio Caproni*, «Italice», LXXXVI, 2, 2009, pp. 239-253.
- RICCI, M. (a c. di), *Pasolini e «Il Setaccio»*, Bologna, Cappelli, 1977.
- RICCIARDI BOSI, M., *Sulle grandi orme. Poema eroico*, Milano, Mondadori, 1931.
- RIPOSATI, B., s.v. *Funaioli, Gino*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., II, pp. 608-609.
- ROMAGNOLI, E., *Virgilio*, Discorso per bimillenario pronunciato in Campidoglio il 15 ottobre 1930-VIII, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1931.
- RONCONI, A., *Traduzione e interpretazione*, in *Interpretazioni grammaticali*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971<sup>2</sup>, pp. 107-135.
- ID., *Virgilio e i suoi traduttori moderni*, in ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA (a c. di), *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio*, cit., pp. 184-194.
- ROSCETTI, F. (a c. di), *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, atti del Convegno, 18-20 ottobre 2000, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 2000.
- ROSSI, T., *Gente di corsa*, Milano, Garzanti, 2000.
- ROSTAGNI, A., *Recensione a Tommaso Fiore, La poesia di Virgilio*, Bari, Laterza, 1930, «Rivista di filologia e di istruzione classica», n.s., 58, 1 gennaio 1930, pp. 358-363.
- ID., *La poesia e lo spirito di Virgilio*, «Nuova Antologia», VII, 274, novembre-dicembre 1930, pp. 3-17.
- ROTA, M. (a c. di), *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, introduzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014.
- RUGGERO, R., *Virgilio: poeta dei campi e dell'impero*, conferenza tenuta nel Teatro comunale di Siracusa nel febbraio 1930, Siracusa, Società Tipografica, 1930.
- SACCONE, A., *Giuseppe Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- ID., *Ungaretti e le immagini del deserto*, AA.VV., *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, II, Caltanissetta, Editori del Sole, 2004, pp. 105-111.
- SAINTE-BEUVE, C. A., *Conversazioni del lunedì*, traduzione di M. Colesanti, Firenze, Le Lettere, 1991.
- SALVADORI, P. S., *Fascismo e romanità*, «Studi Storici», LV, 1, 2014, pp. 227-239.
- SANGUINETI, E., *Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988.
- ID., *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- SANSONI, F. M., *Petrarca e Ungaretti. Il recupero e l'invenzione di una tradizione*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 94, 1990, pp. 231-241.
- SANTINI, C., *Strategie e tecniche per "tradurre" l'Eneide: Annibal Caro e la vicenda di Didone*, in POLI, D. – MELOSI, L. – BIANCHI A. (a c. di), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, cit., pp. 201-217.

- SARRABEZOLLES, M., *Hermann Broch, «Der Tod des Vergil» ou «L'Ènéide» en Autriche à l'époque de l'Anschluss*, in CHEVALLIER, C. (éd.), *Présence de Virgil. Actes du colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976*, cit., pp. 443-455.
- SASSO, G., *Tramonto di un mito. L'idea di "progresso" tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- SAVIANE, R., *Hermann Broch e "La morte di Virgilio"*, in *Il romanzo tedesco del Novecento: dai Buddenbrock alle nuove forme sperimentali*, a c. di G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases, C. Magris, Torino, Einaudi, 1973, pp. 415-428.
- SAVOCA, G., *Ungaretti «girovago» tra deserto e terra promessa*, in ID., *L'infinito e il punto. Letture di poesia tra Ungaretti e Cattafi*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 29-41.
- SCAFOGLIO, G., *Carducci interprete dell'idea virgiliana di Italia*, in CERASUOLO, S. et al., *La tradizione classica e l'unità d'Italia. Atti del seminario di Napoli-Santa Maria Capua Vetere, 2-4 ottobre 2013*, II, Napoli, Satura, 2014, pp. 423-430.
- SCARPA, R., *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Roma, Carocci, 2012.
- SCAZZOSO, P., *Recensione a Virgilio, Eneide*, edizione critica e traduzione di R. Calzecchi Onesti, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1962, 2 voll., «Paideia», XIX, 1, gennaio-febbraio 1964, pp. 63-65.
- SCHIAVO, P., *"Il passaggio d'Enea" di Giorgio Caproni. La seduzione del titolo*, in SANDRINI, G. (a c. di), *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, Verona, Fiorini, 2008, pp. 369-388.
- EAD., *Tra memoria e pietas: l'Enea di Caproni e Ungaretti*, in SANDRINI, G. (a c. di), *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, Verona, Fiorini, 2010, pp. 237-254.
- SCHMIDT, E. A., *The German Rediscovery of Vergil in the early 20<sup>th</sup> Century (1900-1938)*, «Vergilius», 54 (2008), pp. 124-149.
- SCONOCCHIA, S., *Ungaretti e i classici latini: Lucrezio e Virgilio*, in BRUSCIA (a cura di), *Ungaretti e i classici*, cit., pp. 59-90.
- SCORZA, C., *Brevi note sul Fascismo, sui capi, sui gregari*, Firenze, Bemporad, 1930.
- SCOTTI, M., s.v. *Croce, Benedetto*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., I, pp. 937-939.
- SCRIBA, F., *Il mito di Roma, l'estetica e gli intellettuali negli anni del consenso: la Mostra Augustea della Romanità*, «Quaderni di Storia», XXI, 41, gennaio-giugno 1995, pp. 67-84.
- SELVAGGINI, L., *La traduzione del testo poetico. Modelli di analisi comparata (spagnolo-italiano)*, Roma, Nuova Cultura, 2010.
- SENNA, P. (a c. di), *Amici miei, poeti. Carteggio San Marco dei Giustiniani 1976-1991*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2006.
- SERIANNI, L., *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009.
- SERPA, F., *Il punto su Virgilio*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- SERPIERI, A., *Fra politica ed economia rurale*, Firenze, Barbera, 1934.

- SERRA, R., *Intorno al modo di leggere i Greci*, a c. di M. Valgimigli, «La Critica», 22, 1924, pp. 177-188 e 237-246.
- SPACKMAN, B., *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2008.
- SPAGNOLETTI, G. (a c. di), *Il mondo degli eroi*, antologia epica per la seconda e terza classe della scuola media unificata, Milano, Mondadori, 1962.
- SPENGLER, O., *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, S. Zecchi, traduzione di J. Evola, Milano, Longanesi, 2008.
- SPIERING, M. – WINTLE, M. (ed. by), *Ideas of Europe since 1914: The Legacy of the First World War*, London, Palgrave Macmillan, 2002.
- STAHL, H-P., *Aeneas: an "unheroic" hero?*, «Arethusa», XIV, 1 (Spring 1981), pp. 157-187.
- STONE, M., *A Flexible Rome: Fascism and the cult of Romanità*, in EDWARDS, C. (a c. di), *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture 1789-1945*, cit., pp. 205-220.
- STRELKA, J., *Hermann Broch: Comparatist and Humanist*, «Comparative Literature Studies», 12 (March 1975), pp. 67-79.
- SUERBAUM, W., *Riflessioni in margine alla moderna critica dell'Eneide*, Trieste, Deganutti, 1985.
- SURDICH, L., *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di A. Tabucchi, Genova, Costa&Nolan, 1990.
- SUTTINA, L. – USSANI, V. (a c. di), *Virgilio*, supplemento di Natale e Capodanno della «Illustrazione Italiana» 1930-1931, X, 49, 7 dicembre 1930.
- TERNES, CH-M., *Le dialogue entre le prince et le poète dans «Der Tod des Vergil» de Hermann Broch*, in CHEVALLIER, C. (éd.), *Présence de Virgil. Actes du colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976*, cit., pp. 457-468.
- TERRACINI, B., *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza, 1957.
- ID., *Il problema della traduzione*, a c. di B. Mortara Garavelli, Milano, Serra e Riva Editori, 1983.
- TERZAGHI, N., *Virgilio ed Enea*, Palermo, Sandron, 1928.
- TESCARI, O., *Recensione a Nicola Terzaghi, Virgilio ed Enea*, Palermo, Sandron, 1928, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», n.s., 58, 1 gennaio 1930, pp. 87-91.
- THILL, A., *L'image de Virgile chez Curtius*, in BEM, J. – GUYAUX, A. (éd.), *Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe*, cit., pp. 47-56.
- THOMAS, R. F., *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- TODINI, U. (a c. di), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli, ESI, 1995.
- ID., *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno*, in DE MAURO, T. – FERRI, F. (a c. di), *Lezioni su Pasolini*, Ripatransone (AP), Sestante, 1997, pp. 49-65.

- TOGLIATTI, P., *Storia romana in scuola fascista*, appunto inedito presentato da Ranuccio Bianchi Bandinelli, «Il Contemporaneo», agosto 1965, pp. 17-18.
- TONELLI, N., *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000.
- TRAINA, A., s.v. *Pietas*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., IV, pp. 93-101.
- ID., s.v. *Albini, Giuseppe*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., I, pp. 83-84.
- ID., *La traduzione e il tempo. Tre versioni del proemio dell'Eneide (1-7)*, in *Poeti latini e neolatini. Note e saggi filologici*, III, Bologna, Patron, 1989, pp. 115-131.
- ID., *Giuseppe Albini latinista*, «Eikasmos», 2, 1991, pp. 321-343.
- ID., *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino, Loescher, 2004.
- TREVES, P., s.v. *Marchesi, Concetto*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., II, pp. 370-371.
- TURATI, A., *Ragioni ideali di vita fascista*, Roma, Berlutti, 1926.
- TURI, G., *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- ID., *Lo Stato educatore. Politica e intellettuali nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- UGOLINI, G., *Il padre Enea (I profughi). Dall'«Eneide» di P. Virgilio Marone*, Brescia, La Scuola Editrice, 1930.
- UHLIG, C., *Tradition in Curtius and Eliot*, «Comparative Literature», XLII, 3 (Summer 1990), pp. 193-207.
- UNGARETTI, G., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di M. Diacono e L. Rebay, prefazione di C. Bo, Milano, Mondadori, 1974.
- ID., *Filosofia fantastica. Prose di meditazione e d'intervento (1926-1929)*, a c. di C. Ossola, Torino, UTET, 1997.
- ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a c. di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000.
- ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009.
- URBANAZ, G., *Romanità e Italianità nell'opera di Virgilio*. Discorso commemorativo tenuto in ricorrenza del bimillenario della nascita di Virgilio, nell'inaugurazione dell'anno scolastico 1930-1931, 1 ottobre 1930, Chieri, Tipografia Ghirardi, 1930.
- URSO, G. (a c. di), *Patria diversis gentibus una? Unità politiche e identità etniche nell'Italia antica*, Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 20-22 settembre 2007, Pisa, Edizioni ETS, 2008.
- USSANI, V., *La celebrazione bimillenaria di Virgilio*, «Nuova Antologia», settima serie, CCLXX, 1392, 16 marzo 1930, pp. 263-269.
- ID., *Scritti di filologia e umanità*, Napoli, Ricciardi, 1942.
- USSANI, V. JR., *Enea traditore*, «Studi italiani di filologia classica», XXII, 1947, pp. 109-123.
- VALÉRY, P., *Opere scelte*, a c. di M. T. Giaveri, Milano, Mondadori, 2014.
- VALGIMIGLI, M., *Del tradurre e altri scritti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

- ID., *Poeti e filosofi di Grecia*, Firenze, Sansoni, II, 1964.
- VALGIMIGLI, M. – PANCAZZI, P., *Storia di un'amicizia: scelta dal carteggio inedito*, a c. di M. V. Ghezzi, Milano, Lampi di stampa, 2003.
- VAN DEN BOSSCHE, *Riscrivere la storia: appunti su mito e modernità*, in BARTOLI, F. – DOLMONTE, R. – DONATI, C., *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del Primo Novecento*, Trento, Università di Trento, 1996, pp. 35-51.
- ID., *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Firenze, Cesati, 2007.
- VANHESTE, J., *Guardians of the humanist legacy. The Classicism of T. S. Eliot's Criterion Network and Its Relevance to Our Postmodern World*, Leida, Brill, 2007.
- ID., *The idea of Europe*, in HARDING, J. (ed.), *T. S. Eliot in context*, cit., pp. 52-59.
- VASSALLI, S., *Un infinito numero. Virgilio e Mecenate nel paese dei Rasna*, Torino, Einaudi, 1999.
- VATTIMO, G. (a c. di), *Romanticismo, Esistenzialismo, Ontologia della libertà*, Milano, Mursia, 1979.
- VENTURINI, G., *Il destino imperiale di Roma, ovvero l'aquila e la croce. Roma due volte dominatrice del mondo*, Cassino, Tipografia Fratelli Malatesta, 1935.
- VERRENGIA, F., *Il sentimento nazionale di Virgilio attraverso le «Georgiche» e l'«Eneide»*, conferenza letta nel ginnasio pareggiato Bellini-Pastore in Castiglione delle Stiviere per le onoranze virgiliane, Aversa, Tipografia Fratelli Noviello, 1930.
- VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di MARIO RAMOUS, introduzione di GIAN BIAGIO CONTE, commento di GIANLUIGI BALDO, Venezia, Marsilio, 1998.
- VISSER, R., *Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità*, in «Journal of Contemporary History», XXVII, 1, January 1992, pp. 5-22.
- VOLPICELLI, L., *Antologia epica. Episodi scelti dai poemi Iliade, Odissea, Eneide*, traduzione di G. Bembo, Catanzaro, Guido Mauro, 1942.
- ZAGARI, L., *Hermann Broch e l'antimito di Virgilio*, in GIGANTE, M. (a c. di), *La fortuna di Virgilio*, cit., pp. 315-390.
- ZANZOTTO, A., *La ragazza d'osteria. Imitazione della Copa dell'Appendix Vergiliana*, con un'acquaforte di G. Guerreschi, Milano, Scheiwiller, 1982.
- ID., *Le Poesie e le Prose scelte*, a c. di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999.
- ID., *Scritti sulla letteratura, I: Fantasie di avvicinamento*, a c. di G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001.
- ZATTI, S., *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- ZINGONE, A., *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1996.
- ZIOLKOWSKI, T., *Broch's Image of Vergil and its Context*, «Modern Austrian Literature», 13 (1980), 3, pp. 1-30.
- ID., *Virgil and the moderns*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

- ID., *The Fragmented Text: the Classics and Postwar European Literature*, «International Journal of the Classical Tradition», VI, 4 (Spring 2000), pp. 549-562.
- ID., *The Paradox of Rudolf Borchardt: Antimodern Modernist, Anticlassical Classicist*, «International Journal of the Classical Tradition», XIV, 1-2 (Summer 2007), pp. 227-232.
- ZOBOLI, P., *Sulle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960): traduttori e traduzioni*, «Aevum», LXXIV, 3, settembre-dicembre 2000, pp. 833-874.
- ID., *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004.
- ID., *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- ZUNINO, P. G., *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- ID., *La Repubblica e il suo passato*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- WYKE, M. – BIDISS, M. (eds), *The uses and abuses of antiquity*, Bern, Peter Lang, 1999.