

Prefazione

Conosco poche persone che nutrano per la letteratura una fiducia incondizionata come quella di cui Marco Beck dà conto nei saggi raccolti in questo volume, che è la prosecuzione ideale e la sostanziale integrazione della già ricca rassegna critica affidata nel 2015 alle pagine di *Le mani e le sere*. Anzi, no: mi correggo. Non conosco nessun altro che sappia manifestare il radicale entusiasmo di Beck, un sentimento che rischierebbe addirittura di apparire ingenuo, se a sostenerlo non intervenisse il rigore di una formazione filologica giustamente e orgogliosamente rivendicata. Non si va lontani dal vero se si afferma che per il classicista Beck la letteratura o è classica oppure non è. Ma è proprio sulla nozione di classico che occorre intendersi.

Certo, i classici sono «i contemporanei del futuro», secondo la felice formula di Italo Calvino poi ripresa da Giuseppe Pontiggia, il grande scrittore (e lettore infaticabile) al quale Beck riserva più di un omaggio nella sua collezione di *Ciottoli e conchiglie*. A ben pensarci, però, essere contemporanei del futuro significa essere contemporanei di ogni presente. I classici non sono solamente l'eco di una voce che ci spinge a guardare in avanti. Sono attuali in senso letterale, come qualcosa che è pensato e scritto oggi, e che di conseguenza agisce sul presente, illuminandolo e modificandolo.

Una concezione così profonda della letteratura non si acquisisce per via teorica. Non bastano i manuali, i trattati, gli aggior-

namenti bibliografici. È un intuito sorgivo, straordinariamente simile allo stato di contemplazione e meraviglia tipico della poesia. Lo stesso Beck lo sa bene e lo dichiara con franchezza nella nota di provvisorio congedo su cui si chiude *Ciottoli e conchiglie*: prima di essere qualsiasi altra cosa, è un poeta, e del poeta ha l'immaginazione sempre un po' intemperante. In virtù di questo sguardo anticonvenzionale, ogni libro gli si presenta come una novità, senza che quasi corra differenza tra i versi dell'amato – e da lui magistralmente tradotto – Orazio e i romanzi di Piero Lotito, un narratore al quale viene qui dedicato un medaglione accurato e partecipe. Nella sua avventura di «riscrittore», come lui stesso sagacemente si proclama, Beck ha saputo fare tesoro di esperienze diverse, sempre accomunate dall'attenzione inesausta alle risorse spirituali della parola. Della poesia si è detto e alla perizia di latinista si è già fatto cenno. Adesso vale la pena di soffermarsi su quello che, per tanti anni, è stato il mestiere quotidiano di Beck, e cioè l'impegno nell'editoria. Anche di questo lungo apprendistato (non è stato Mario Luzi a ricordarci che ciascuno di noi è sempre, in qualche misura, un estremo e forse eterno principiante?) si trovano tracce numerose negli interludi critici di *Ciottoli e conchiglie*. Un titolo, si osservi per inciso, che trattiene un'eco montaliana e intanto rimanda ai “trucioli” e alle “resine” di Camillo Sbarbaro, uno dei tanti autori censiti nel personalissimo e sempre documentato repertorio di Beck. Non esattamente una riflessione critica in forma di haiku, questa di *Ciottoli e conchiglie*, ma poco ci manca.

Il lavoro editoriale, dunque. Manoscritti da valutare, schede di lettura, testi da rivedere e bozze da correggere. E poi le note di copertina, e poi ancora gli apparati da destinare alla promozione. Con sorniona competenza, Beck rivela questi e altri segreti di bottega, sempre rimandando all'elemento che più di ogni altro gli sta a cuore: il fattore umano, la rete di relazioni che si instaura tra quanti contribuiscono all'opera comune di progettare e realizzare libri. Oltre al nome di Pontiggia, ricorrono tra gli altri quelli di Vittorio

Sereni e di Giovanni Raboni, del quale Beck fu collaboratore per la versione integrale della *Recherche* proustiana. Ci sono aneddoti che occhieggiano qua e là, e ci sono ritratti che, magari a partire da un singolo dettaglio, restituiscono a tutto tondo la personalità di uno scrittore. Così accade nel caso di Italo Alighiero Chiusano, la cui produzione viene riconsiderata a partire dall'attività di drammaturgo, o di Mario Pomilio, che pure dissemina di indizi *Il quinto evangelio*: Beck ne sceglie uno, che è il riferimento all'impresa monastica di Cassiodoro, e lo pone alla base di un'analisi impeccabile e coinvolgente. Fa storia a sé, per completezza e per gioiosa complicità, la ricognizione sugli inediti di Luigi Santucci, nella quale Beck porta davvero a sistema le sue doti di filologo. A proposito: il contributo su Sallustio, che in *Ciottoli e conchiglie* appare per la prima volta, è un godibilissimo *tour de force* di erudizione ed eleganza, che ci restituisce come in un romanzo il resoconto della congiura di Catilina. Nella prospettiva dei classici, del resto, anche la storia è sempre contemporanea.

Dichiarati fin dalla copertina in *Le mani e le sere*, gli «incroci tra fede e letteratura» costituiscono la trama neppure troppo nascosta della saggistica di Beck. Sono la sua cifra nel tappeto, riconoscibile sia nelle situazioni più accreditate, come nel tributo a Clemente Rebora, sia nelle circostanze più imprevedute: da segnalare, in questo senso, l'acuta interpretazione di Gianni Rodari alla luce del cristianesimo naturale, al di fuori e al di là di ogni schematismo ideologico. Molti dei capitoli di *Ciottoli e conchiglie* appartengono alla fase più recente, ma non per questo meno significativa dell'industrioso dinamismo di Beck. Che è approdato relativamente tardi alla critica giornalistica, però con modalità subito prestigiose. Le recensioni e gli elzeviri usciti negli ultimi anni sull'«Osservatore Romano» costituiscono altrettanti esempi di un «metodo critico» capace di istituire un'alleanza fra «tradizione e innovazione». Due termini che, nell'accezione di Beck, risultano pressoché incomprendibili se separati l'uno dall'altro o, peggio ancora, contrapposti in un'inane *querelle* tra antichi e moderni. Il nostro presente, come

ogni presente, vive di tradizione e si corrobora di innovazione. E questo Beck lo spiega con un trasporto tale da persuadere anche lo scettico più incallito. Figurarsi il prefatore, che a questo punto gli perdona tutto, anche il fatto di essere stato elogiato al di sopra dei propri meriti.

Alessandro Zaccuri

CIOTTOLI E CONCHIGLIE

Agli amici e alle amiche di ieri, di oggi, di sempre

Per chi suona ancora la cetra di Omero?

*Interpretazioni, integrazioni, risonanze dei poemi omerici
in opere di scrittori moderni e contemporanei*

(2014)

Foscolo, cantore italo-greco di Ettore e Ulisse

*E tu onore di pianti, Ettore, avrai
ove fia santo e lagrimato il sangue
per la patria versato, e finché il Sole
risplenderà su le sciagure umane.*

Questi quattro emozionanti endecasillabi non appartengono a nessuna traduzione dei due grandi poemi omerici. Eppure hanno un timbro, un respiro, una carica di *pathos* che risentono chiaramente di un'ispirazione omerica. Un'ispirazione resa trasparente dal vocativo «Ettore», che innalza a un'eterna sopravvivenza nella dimensione della poesia e dell'umana pietà il nobile eroe troiano, emblema di ogni coraggioso combattente caduto in difesa della patria. Tutti coloro che fanno parte della mia generazione, ed erano quindi studenti liceali negli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso, avranno percepito e riconosciuto al volo la suggestione di questa clausola, indelebilmente impressa nella loro memoria. È proprio con questi versi memorabili, infatti, che si conclude il carme *Dei Sepolcri*, capolavoro assoluto di Ugo Foscolo. Al termine della sua perorazione a favore di un culto dei defunti concretizzato nel decoro di tombe che diventino luogo di comunione spirituale tra vivi e morti e tramandino l'esempio di virtù civili e morali di grandi personaggi del passato, fonte di emulazione per il presente («A egregie cose il forte animo accendono / l'urne de' forti»), Fosco-

lo immagina che Cassandra, la profetessa figlia di Priamo, prima della caduta di Troia evochi la figura di Omero, futuro pellegrino sui luoghi della guerra da lui cantata per eternare imparzialmente i vincitori, «i Prenci Argivi», e i vinti, i Troiani, rappresentati dallo sventurato Ettore:

*Un dì vedrete
mendico un cieco errar sotto le vostre
antichissime ombre, e brancolando
penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,
e interrogarle.*

Ho scelto di aprire questa panoramica sulla vitalità del retaggio omerico presso scrittori moderni e contemporanei con i versi conclusivi dei *Sepolcri* foscoliani, perché li considero come una sorta di cerniera tra l'antichità classica e la modernità neoclassica. Come un ponte gettato nel nome di Omero tra l'inesauribile patrimonio del suo duplice *epos* e la nuova concezione del mondo scaturita sia dall'Illuminismo sia dalla riscoperta dei modelli greci elevati a paradigma di suprema perfezione, nell'arte non meno che nella letteratura. Grazie all'impulso teorico-archeologico di Winckelmann e alle applicazioni pratiche di Canova nella scultura, di Goethe, Shelley, Keats e appunto Foscolo in poesia, non senza sussulti preromantici.

Com'è noto, Foscolo aveva – per così dire – assorbito lo spirito ellenico succhiando il latte materno. Era nato, infatti, il 6 febbraio 1778 nell'isola ionica di Zante (Zakynthos), non lontana da Itaca. Il padre, Andrea, era un medico greco di origini veneziane. E greca al 100% era la madre, Diamantina Spathys. In un celebre sonetto, *Né più mai toccherò le sacre sponde* («A Zacinto»), Foscolo congiunse la contemplazione nostalgica della sua isola nativa, specchiata «nell'onde del greco mar», al *nostos* del protagonista dell'*Odissea*, «per cui bello di fama e di sventura / baciò la sua petrosa Itaca Ulisse». In sostanza, il giovane Ugo era un perfetto

bilingue. E quando la lettura di una prima *tranche* dell'*Odissea* tradotta dall'amico Ippolito Pindemonte gli accese il desiderio di cimentarsi a sua volta con l'epica di Omero, non esitò a gettarsi in un'impresa che lo avrebbe accompagnato, incompiuta, fino al trasferimento in Inghilterra e alla morte, sopraggiunta a Londra il 10 settembre 1827: voltare in italiano moderno il greco arcaico dell'*Iliade*. Correva l'anno 1807, Foscolo aveva ventinove anni. La stessa idea aveva avuto, in quel periodo, un altro poeta più maturo e allora più accreditato di lui: Vincenzo Monti. Gli studiosi non hanno ancora oggi risolto il problema della priorità d'iniziativa. Chi pose mano per primo alla sua traduzione? Solo due fatti sono certi. Primo: per sua stessa ammissione, Monti non conosceva il greco, e quindi si basava su precedenti versioni, per esempio il «volgarizzamento» in prosa di Melchiorre Cesarotti; Foscolo, invece, poteva attingere direttamente al testo originale. Secondo: poiché le due traduzioni del primo canto dell'*Iliade* videro la luce in contemporanea, Foscolo lanciò una sfida inizialmente amichevole al rivale. Propose di lasciare che fosse il pubblico dei lettori colti a sancire quale traduttore avesse conseguito il risultato migliore e perciò meritasse di condurre l'impresa sino in fondo. Si sa come andarono le cose: il gusto dei letterati di allora premiò l'*Iliade* nella versione di Vincenzo Monti, assicurandole una duratura fortuna presso la posterità, mentre Foscolo si fermò alla pubblicazione, coeva a quella dei *Sepolcri*, di un *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, limitato al canto I. La sua «sconfitta» in «singolar tenzone» con Monti lo amareggiò, sino a dettargli l'infamante epiteto con cui bollò l'antagonista: «gran tradutor dei tradutor d'Omero». Com'è intuibile, la loro amicizia s'incrinò, degenerando in aspra competizione poetica. Foscolo, comunque, non si staccò mai dal testo iliadico. In una lettera del 1816 scrisse a un'amica: «Traduco Omero alle volte; ora sei versi, ora dieci, ora uno [...] friggo, rifriggo, macero, tormento in mille modi ogni verso; poi lo copio [...] vedi d'impetrarmi da Domeniddio una vita di centovent'anni, chè tanti a dir poco mi ci vorrebbero a terminare la mia

traduzione». Traduzione, almeno a giudicare da quello *specimen*, tutt'altro che ignobile. Meno fluida, probabilmente, di quella montiana. Più aulica. Più ricercata sul piano lessicale. Insomma, più da artista che da grecista. Ma non intendo entrare qui nel merito delle traduzioni omeriche da Foscolo e Monti in avanti, instaurando opinabili confronti. Quanto osservato finora basta e avanza a trarre una conclusione: la "grecità", l'"omericità" del "cigno" di Zacinto, attestata anche da echi iliadici sparsi nello squisito tessuto del poema *Le Grazie*, è fuori discussione.

Schegge omeriche in Kavafis e in altri poeti greci del Novecento

Un altro eccelso poeta di stirpe greca ma vissuto, come Foscolo, fuori dalla Grecia, fu Konstantinos Kavafis. Nato nel 1863 ad Alessandria d'Egitto da genitori originari di Costantinopoli, fu educato in Inghilterra ma risiedette quasi ininterrottamente ad Alessandria fino al 1933, anno della sua morte. Autore di sole 153 poesie, pubblicate per la maggior parte postume, impresse un'orma decisiva sulla letteratura neoellenica. Seppe, in particolare, fondere temi e suggestioni di illustre tradizione mitico-epica con il clima decadente della comunità multietnica insediata allora in Egitto. La raffinatezza del suo stile è rimasta sostanzialmente insuperata nell'evolversi della poesia neogreca. Le reminiscenze omeriche affiorano frequenti nella sua produzione. A tutti noi, credo, torna familiare alla memoria il tema odissiacco di *Itaca* (*Ithaki*), dove il viaggio verso l'isola di Ulisse assurge a metafora dell'arricchimento interiore al quale ciascuno di noi deve saper mirare senza mai perdere di vista la meta della propria esistenza. E senza permettere ai Lestrigoni, ai Ciclopi, a Posidone incollerito di scuotere con vani fantasmi la saldezza del nostro cuore. Fino all'approdo sull'«isoletta», che augurabilmente deve avvenire tardi, nella vecchiaia, dopo aver accumulato un bottino fatto solo di saggezza ed esperienza. «Itaca t'ha donato il bel viaggio.

/ Senza di lei non ti mettevi in via. / Nulla ha da darti più» (trad. di F.M. Pontani). Analoga metafora esistenziale è quella sottesa alla poesia *Troiani*: noi uomini c'illudiamo di poter facilmente realizzare le nostre speranze, ma poi «spunta Achille di fronte a noi sul fossato» e, impauriti, ci rendiamo conto che «sono, gli sforzi nostri, gli sforzi dei Troiani». Lottiamo vanamente. Come Ettore, siamo costretti a cercare scampo nella fuga, correndo tutt'intorno alle mura del nostro fragile mondo. «La nostra fine è certa. [...] Pianto amaro di Priamo e d'Ecuba su noi».

Com'è naturale, un po' tutta la poesia neogreca ama riesumare spunti omerici per filtrarli e talora aggiornarli secondo una sensibilità influenzata dalle correnti e dai movimenti attivi nelle coeve letterature europee. Sfolgiando le quasi 2000 pagine dell'antologia *Poeti greci del Novecento* (a cura di Nicola Crocetti e Filippomaria Pontani, "Meridiani", Mondadori, 2010), ci si accorge che soprattutto due personaggi femminili dell'epopea omerica, sostanzialmente antitetici, stimolano la fantasia degli aedi del XX secolo: Elena e Penelope. Da un lato, l'incarnazione di una bellezza irresistibile, di una fatale infedeltà coniugale, fonte di infinite tribolazioni e sventure tanto per gli Achei quanto per i Dardani. Dall'altro, l'archetipo dell'infedeltà alla famiglia, fondata sull'amore sponsale e sull'affetto materno, e premiata nella sua perseveranza dal ritorno dell'esule. Questi, perlomeno, i caratteri fissati dal codice omerico. Ma i poeti neogreci, non troppo sorprendentemente, tendono a manipolarli in chiave psicanalitica. Ghiorgos Seferis (1900-1971) scatena la sua immaginazione sulla scorta della tragedia di Euripide, accogliendo anch'egli la variante mitica secondo la quale la vera Elena sarebbe stata segretamente ospitata in Egitto dal re Proteo, mentre a Troia sarebbe andato, con Paride, un simulacro vivente, una sorta di fantasma d'identico aspetto. Takis Sinòpulos (1917-1981), autore anche di una rivisitazione del destino di Elpenore, lo sventurato compagno di Odisseo (cfr. *Odissea*, libri X-XII), dedica a Elena un poemetto visionario, pregno di *eros* idealizzante, cantandola come simbolo di quello che

Goethe definì, nel *Faust*, «eterno femminile». Sull'ambiguità si fondano le interpretazioni del ricongiungimento di Penelope con il marito concepite, rispettivamente, da Ghiannis Ritsos (1909-1990) e dal cipriota Kyriakos Charalambidis, nato nel 1940. In *La disperazione di Penelope* Ritsos dipinge una regina d'Itaca che, dopo l'agnizione, rimane prima delusa e poi rassegnata, poiché si trova di fronte un «miserabile lordo di sangue e dalla barba bianca». Charalambidis, a sua volta, accentua, in Penelope che riconosce Odisseo, l'elemento del sospetto, della cauta diffidenza, pur di fronte alla «divina virilità» del reduce e alle rampogne di Telemaco.

La «polla perenne omerica» nei *Poemi conviviali* di Pascoli

Nelle vene non aveva sangue greco ma romagnolo. Eppure, per formazione culturale, sensibilità, *humanitas*, culto dei valori etici ed estetici tramandati dall'antichità, Giovanni Pascoli (1855-1912) era un classicista *intus et in cute*, capace di far rivivere lo spirito della letteratura greca e di quella latina in forme poetiche al tempo stesso “antiche e sempre nuove” (formula riecheggiante il titolo, *Antico sempre nuovo*, di un'antologia di suoi scritti curata *post mortem* dalla sorella Maria). Più latinista che grecista, lo si può considerare un eccellente epigono di Virgilio e di Orazio. Che io sappia, non tentò mai di imitare antichi poeti greci, di riprodurre le cifre espressive per trattare argomenti magari moderni, sperimentandosi in un esercizio praticato da diversi filologi ottoneviceschi (Ignazio Cazzaniga, mio insigne maestro di filologia classica alla Statale di Milano, amava comporre epilli alla maniera ellenistica di Callimaco ed Euforione). In compenso, la sua formidabile, “fisiologica” poeticità partorì, in parallelo alla produzione in lingua italiana, tanto copiosa quanto innovatrice (dalle *Myricae* ai *Primi e Nuovi poemetti*, dai *Canti di Castelvecchio* a *Odi e Inni*), un filone di componimenti in purissima lingua e perfetta metrica latine: la raccolta postuma dei *Carmina*, nota solo agli specialisti, testimonia l'ineguagliata grandezza di Pascoli come poeta neolati-

no, vincitore di ben 13 medaglie d'oro al Certamen Hoeufftianum di Amsterdam.

In questa sede, però, è il suo versante di grecista, e più specificamente di omerista, a richiedere una sia pur sommaria messa a fuoco. Entra quindi in gioco la più dotta delle sue sillogi poetiche: i *Poemi conviviali*, pubblicati tra il 1904 e il 1905. A Pascoli l'*epos* omerico, la «polla perenne omerica» secondo una sua definizione, offre ispirazione in virtù dell'esperienza acquisita nel corso degli studi universitari a Bologna (laurea in lettere con una tesi su Alceo, nel 1882) e del successivo insegnamento di latino e greco nei licei di Matera, Massa, Livorno, fino al raggiungimento della cattedra di grammatica greca e latina a Bologna nel 1895, seguita da quelle di letteratura latina a Messina (1897) e di grammatica greca e latina a Pisa (1903), penultimo gradino prima del ritorno a Bologna come ordinario di letteratura italiana e successore di Carducci (1905). La dimestichezza di Pascoli con Omero è attestata, in particolare, dai numerosi e cospicui brani dell'*Iliade* e dell'*Odissea* da lui stesso scelti, tradotti e commentati all'interno dell'antologia *Sul limitare*, data alle stampe nel 1899.

Nella mappa dei *Conviviali* s'inscrivono non meno di cinque poemi omerizzanti, quasi equamente distribuiti fra territorio iliadico e territorio odissiaco. Benché mai nominato, è lo stesso Omero il protagonista di un testo per così dire “proemiale”. Il titolo, del resto, è quanto mai allusivo: *Il cieco di Chio*. La straordinaria capacità pascoliana di arrivare ad esprimere l'inesprimibile – un dono riservato solo ai sommi poeti, Omero compreso – tocca l'apice nella narrazione dell'inconsapevole sfida canora che oppone l'aedo mortale a una Musa, una dea la cui cetra ha corde «sottili e lunghe come strie di pioggia / tessuta in cielo; iridescenti al sole». Il sacrilegio si traduce da un lato in un male, la cecità; dall'altro, in un bene, la sublimità del canto. «Sarai felice di veder tu solo» – gli predice la dea – «non ciò che il volgo viola con gli occhi, / ma delle cose l'ombra lunga, immensa, / nel tuo segreto pallido tramonto». E non è questa seconda, più penetrante vista – in grado di scrutare

le realtà invisibili, immateriali, imperiture – lo statuto stesso della poesia, della vera poesia?

La cetra d'Achille rivela in modo esemplare la tecnica del Pascoli cesellatore di episodi “apocriefi”, vale a dire costruiti sulla base di spunti tematici originali nell'intento di colmare lacune o creare dei “falsi”, amplificando il deposito della tradizione greco-latina. Qui s'immagina che Achille, in un incontro notturno ricalcato sul colloquio con Priamo del XXIV canto dell'*Iliade*, restituisca la cetra consolatrice all'aedo cui l'aveva sottratta distruggendo Tebe prima di assediare Troia. E sarà proprio quell'aedo a cantare la morte verso la quale all'alba si avvierà l'eroe di Ftia.

Chi di noi non ricorda la scena, carica di *suspense*, in cui, nella notte che risulterà letale per Troia, Elena si aggira intorno al gigantesco cavallo di legno dove si nascondono i guerrieri achei, chiamandoli per nome e imitando le voci delle loro spose lontane? In presenza della stessa Elena, nella reggia di Sparta, è Menelao (*Odissea* IV 277 sgg.) a rievocare per Telemaco la tentazione in cui incorsero lui e altri suoi compagni: uscire dal nascondiglio, illusi da quel diabolico inganno, e causare il fallimento dello stratagemma. Il suo ideatore, Odisseo, a stento riuscì a frenarli, usando la forza nei confronti di uno di loro: Anticlo. Pascoli, nell'omonimo poemetto, si spinge oltre, molto oltre. Dopo aver seminato strage fra i Troiani, Anticlo giace morente al suolo. Il suo ultimo desiderio è di riascoltare la voce della sposa imitata da Elena. Ma quando la donna fatale, china sul moribondo, sta per aprire bocca, Anticlo, folgorato dalla sua bellezza, cambia parere: «“No” disse: “voglio ricordar te sola”».

Comprensibilmente, però, è Odisseo il personaggio omerico che maggiormente affascina e ispira Pascoli, al pari di molti altri poeti da Dante ai nostri contemporanei. *Il sonno di Odisseo* si limita a tornire, con dovizia di dettagli scaturiti da una fantasia accessamente visionaria, un tassello estratto dal grande mosaico dell'*Odissea*: il drammatico episodio del libro X, là dove la nave dell'Itacense è

finalmente giunta in vista della sua isola, e il ritorno sembra ormai compiersi dopo nove giorni di veglia ininterrotta da parte dell'eroe; ma proprio allora il sonno lo vince e, mentre dorme, i compagni hanno l'infelice idea di aprire l'otre in cui Eolo aveva rinchiuso i venti ostili, sicché si scatena una tempesta che trascina la nave di nuovo inesorabilmente lontana da Itaca.

Ben maggiore sviluppo conosce invece il tema della profezia di Tiresia interrogato da Odisseo all'imboccatura dell'Ade (*Od.* XI 100 sgg.), nucleo generatore di una vera e propria deuter-*Odissea*, o meglio post-*Odissea*, non a caso articolata in 24 "canti", mediamente non superiori ai 50/60 endecasillabi sciolti. Il titolo di questo "epillio", *L'ultimo viaggio*, è eloquente: Pascoli stesso segnala in un'autochiosa di aver voluto calcare le orme di Dante (il «folle volo» del XXVI canto dell'*Inferno*) e di Alfred Tennyson (del quale aveva tradotto, in *Sul limitare*, l'inquietante *Ulysses*). Dopo aver a lungo viaggiato in terraferma, Odisseo ha visto adempiersi la prima parte del vaticinio di Tiresia: l'incontro, in una terra i cui abitanti ignorano il mare, con un viandante indotto a scambiare per un ventilabro il remo da lui portato sulla spalla. Dedicato un sacrificio propiziatorio a Posidone, potrebbe riposarsi e godere di una serena vecchiaia nella sua patria. Ma in lui si ridesta l'istinto del navigatore, dell'insaziabile esploratore. Con un equipaggio di coetanei salpa su una nave per rivisitare le principali tappe della sua tormentata peregrinazione e per acquisire nuove conoscenze. Senonché i mitici luoghi e i fantastici personaggi del suo antico *nostos* rivelano un aspetto ben diverso, non più terrificante ma "normale", oppure sono scomparsi. Circe, il suo fiabesco palazzo, il suo mostruoso bestiario non esistono più: l'isola è deserta. L'antra di Polifemo è ora occupato da una pacifica, innocua famiglia di pastori. Niente più Lestrigoni e Lotofagi. Neppure le Sirene ricompaiono a intonare il loro canto ammaliatore: al loro posto, solo due scogli contro cui va a infrangersi la nave. Odisseo, ancora una volta naufrago, viene trascinato dalle correnti sull'isola di Calypso. La dea, la

«Nasconditrice solitaria», lo rinviene davanti all'ingresso della sua grotta. Il mare lo ha riportato a lei, unica superstite di quella favolosa stirpe di divinità e di mostri. Ma lo ha riportato morto, in un modo che rispecchia la profezia di Tiresia: «Giaceva in terra, fuori / del mare». *Fuori del mare* corrisponde perfettamente a *ex halòs* di *Od.* XI 134: «La morte verrà per te fuori (o lontano) dal mare». Cade così il velo luminoso del mito tessuto dall'immaginazione degli antichi, oggetto del rimpianto leopardiano nel canto *Alla primavera, o delle favole antiche*. Ma qui – come ha osservato Cesare Garboli nel doppio “Meridiano” dedicato a Pascoli, *Poesie e prose scelte* (Mondadori, 2002, t. II, p. 1060) – «l'autunno delle favole antiche si compie senza tragicità, senza Leopardi». E, comunque, quella Calypso che alla fine raccoglie pietosa tra le sue braccia la salma dell'amato Odisseo sembra essere una metafora della poesia: ancora oggi capace, come al tempo di Omero, di eternare gli archetipi dei supremi ideali e valori umani.

L'Omero soporifero di Carducci e il magnanimo Ulisse di d'Annunzio

In un'epoca come quella a cavallo tra Otto e Novecento, in un'Italia solo di recente unificata e nel cui sistema scolastico imperava un'impostazione prettamente classicistica, sia pure riservata all'*élite* dei ceti dominanti, non può stupire che la produzione poetica vibrasse di frequenti echi omerici. Anche in forma, per così dire, incidentale. Anche dove, cioè, il tema centrale non abbracciava, in realtà, personaggi o episodi di matrice iliadica o odissiacca. Un esempio sedimentato nella memoria di molti tra noi ex-studenti educati nel culto delle due triadi parnassiane, Carducci-Pascoli-d'Annunzio e Ungaretti-Quasimodo-Montale, è quello dell'incipit di *Sogno d'estate* (1880), un'"ode barbara" carducciana pervasa di nostalgia familiare, nel ricordo onirico della madre e del fratello scomparsi:

*Tra le battaglie, Omero, nel carne tuo sempre sonanti
la calda ora mi vinse: chinommi il capo tra 'l sonno
in riva di Scamandro, ma il cor mi fuggì su 'l Tirreno.*

Poteva un poeta estetizzante, immaginifico e superomistico come Gabriele d'Annunzio (1863-1938) eludere il confronto con il mitico modello dell'eroe indomabile nella sua lotta contro le forze avverse del fato e degli dèi, inesauribile nella sua ricerca di una verità situata oltre i confini del mondo conosciuto? Ecco dunque, in *Maia*, Libro primo delle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* (1903), l'immaginario incontro con Ulisse al timone della sua «nave incavata», nel contesto autobiografico di un viaggio in Grecia. Il ritratto del Laerziade scolpito da d'Annunzio con retorica eloquenza differisce abissalmente dalla scabra, dolente raffigurazione che ce ne offre il Pascoli dell'*Ultimo viaggio*, e stride con la nostra sensibilità di lettori del XXI secolo: l'Eroe mette in mostra «il ginocchio / ferreo», «l'occhio aguzzo». Non basta: «e vigile in ogni / muscolo era l'infaticata / possa del magnanimo cuore». Impegnato a proseguire «il suo necessario travaglio / contra l'implacabile Mare», Ulisse disdegna la richiesta del poeta di poter essere accolto a bordo della sua nave. Né gli consente di provare, come dimostrazione della propria idoneità, a tendere «l'arco *suo* grande». Ma lo sguardo folgorante dell'ostinato navigatore, ferendolo «per mezzo alla fronte», trasmette al suo ammiratore, prima di allontanarsi per sempre, una carica di energia sovrumana:

*E in me solo credetti.
Uomo, io non credetti ad altra
virtù se non a quella
inesorabile d'un cuore
possente.*