

IL CATULLO DI QUASIMODO E BIROLLI FRA PAROLA E IMMAGINE ¹

1. – Nel 1945, presso una casa editrice di Milano, le Edizioni di Uomo, Salvatore Quasimodo e Renato Birolli pubblicano la raccolta dei *Catulli Veronensis Carmina*, con trentadue traduzioni dal poeta latino e quindici illustrazioni ². L'opera è emblematica del clima di entusiasmo sorto attorno

¹) Ringrazio Alessandro Quasimodo e la Direzione del «Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università degli Studi di Pavia per la disponibilità concessami di studiare alcuni inediti di Quasimodo. Preziosi consigli sono stati offerti da Giovanna Rosa, Massimo Gioseffi, Paolo Rusconi, Stefano Ghidinelli, Luca Carlo Rossi. Le illustrazioni di Birolli sono riprodotte, con l'autorizzazione di Zeno Birolli, dalla copia del volume conservata presso il Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale) dell'Università degli Studi di Milano. Le fotografie (a eccezione della Fig. 11) sono state realizzate da Valentino Albini (Dipartimento di Scienze dell'Antichità), con la collaborazione di Gaspare Luigi Marcone.

²) I carmi tradotti sono i seguenti: 1, 3, 4, 5, 8, 9, 11, 27, 30, 31, 35, 38, 46, 49, 58, 60, 65, 66, 68a, 70, 76, 82, 85, 86, 87, 93, 96, 101, 107, 108, 109, 116. I *carmina* 31 e 65 erano già stati pubblicati, con una diversa redazione, sulla rivista «Corrente» sei anni prima (Quasimodo 1939a, 1939b). I due testi erano poi stati riproposti, con variazioni di poco conto, in appendice a *Ed è subito sera* (Quasimodo 1942a), selezione d'autore della produzione poetica anteriore. I *Canti di Catullo* conoscono una nuova edizione nel 1955 nella collana «Lo Specchio» della Mondadori: molte poesie sono profondamente modificate e sono aggiunti nove componimenti (nn. 12, 13, 26, 32, 41, 43, 55, 56, 105). Alla ristampa del 1959 sono apportate variazioni di punteggiatura; l'edizione definitiva del 1965 per la collana «Salvatore Quasimodo. Tutte le Opere» presenta nuove modifiche lessicali. Sulla vicenda editoriale dei *Canti* quasimodiani mi sia consentito il rimando ad Arrigoni 2008. Le citazioni da questa raccolta, se non indicato diversamente, sono tratte dall'edizione del 1945. Le tavole di Birolli, presenti solo nell'edizione del 1945, illustrano i carmi 3, 4, 5, 8, 27, 31, 35, 60, 66 (due immagini), 68, 76, 86, 101, 108. Tre disegni sono stati esposti, ma non pubblicati nel catalogo, alla mostra presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara del 1970 (vd. Birolli 1970). Una variante dell'illustrazione per il carme 76 è stata esposta alla mostra di Milano del 1989; nel catalogo è riprodotta come *Senza titolo* e non è ricondotta al lavoro sul *Liber*

alle piccole case editrici nei mesi successivi alla fine della seconda guerra mondiale. L'orizzonte d'attesa del volume è composto dalla ristretta *élite* dei cultori di poesia: oltre all'edizione originale (che conta duemila esemplari) è prevista un'edizione di lusso con la seguente nota in terza pagina:

Di questo volume sono stati impressi 205 esemplari originali numerati dal n. 1 al n. 205 e 10 esemplari *ad personam* siglati da A a L. Tutte le copie sono firmate dal traduttore. Gli esemplari dal n. 1 al n. 15 contengono un disegno originale di Renato Birolli.

Marco Valsecchi, amico personale di Quasimodo e Birolli, ha ricordato come nacque il progetto della traduzione:

Un giorno io e Porzio portammo al «Motta» le poesie di Rimbaud nell'edizione di «UOMO», che Birolli aveva illustrato; e Quasimodo, occhi neri e capelli crespi molto alti sulla fronte, sfogliò con non celata avidità il libro. Non ricordo come si venne in discorso: ma ci si accordò per stampare una sua traduzione da Catullo, con tavole in nero dello stesso Birolli. Per molti giorni ci si scambiò le bozze e gli stamponi. Quasimodo era preciso, Birolli era impaziente.³

La «funzione espressiva»⁴ assolta dalle tavole, in stretta sinergia con i testi tradotti, non è ancora stata adeguatamente analizzata dalla critica. Alcuni testi instaurano, con le rispettive illustrazioni, un rapporto profondo che investe

catulliano (vd. Vivarelli 1989, pp. 129 e 157, disegno n. 18). Una variante dell'immagine del carme 35, rimasta in possesso di Quasimodo, è stata pubblicata nella biografia per immagini (vd. Salina Borello - Barbaro 1995, p. 187) e nel catalogo della mostra degli autografi del poeta, tenuta a Palazzo Reale a Milano nel 1999-2000 (vd. Quasimodo 1999, p. 83).

³) Valsecchi 1969, p. 8. Birolli, in un'annotazione del 2 febbraio 1945, scrive: «Mi preparo per le 12 [tavole] sulle traduzioni di Salvatore Quasimodo dei *Catulli Veronensis Carmina*» (Birolli 1960a, p. 240, *Ventitreesimo taccuino, febbraio-aprile 1945*). La composizione dei disegni è quindi avvenuta tra febbraio e aprile dell'anno conclusivo della guerra ed il numero è passato da dodici a quindici. A testimonianza dello stretto lavoro fra i due autori, Fabio Desideri ha ritrovato nella biblioteca di Birolli alcuni dattiloscritti di Quasimodo con le traduzioni dei *carmina* (Desideri 2005, p. 141). Oltre a queste carte in possesso di Birolli, presso il «Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università degli Studi di Pavia sono conservati centodiciassette fogli (manoscritti e dattiloscritti) quasimodiani con varianti d'autore sulla traduzione dei *Carmina*; il materiale è descritto in Rizzini 2002, pp. 63-84. Quando citerò dal fondo, userò due numeri preceduti da f.: il primo (in numeri romani) si riferisce alla cartella, il secondo al foglio. Presso il medesimo Centro si conserva un'antologia della letteratura latina allestita da Quasimodo negli anni della guerra e mai pubblicata, con introduzioni biografiche per ogni autore, compreso Catullo (vd. Arrigoni 2008).

⁴) Chartier 1999, p. 99: «Il formato del libro, la disposizione dell'impaginazione, i modi di segmentazione del testo, le convenzioni tipografiche sono tutti elementi investiti di una «funzione espressiva» che contribuiscono alla costruzione del significato». Anche Gérard Genette ricorda come «manifestazioni iconiche» possano assumere «valore paratestuale» (Genette 1989, p. 9).

le strutture delle due forme estetiche: metrica, sintassi ed orchestrazione fonica per le poesie, disposizione spaziale e tratto grafico per le tavole.

Nicola Dusi, riprendendo le idee di Jakobson sulla «notevole analogia tra il ruolo della grammatica in poesia e ciò che per il pittore è la composizione»⁵, ipotizza, per la traduzione intersemiotica, «un *isomorfismo strutturale* posto a livello figurale, che permette di analizzare una *equivalenza espressiva* tra linguaggi diversi per materie e sostanze dell'espressione»⁶. Tali affermazioni teoriche consuevano con la concezione quasimodiana, ricordata dallo stesso Birolli, di un'interazione fra arte e letteratura: «Quasimodo è contento. Parla dell'analogia sintattica tra pittura e poesia. Stupisce che per noi il problema sia chiaro mentre non lo è affatto per alcuni uomini di lettere»⁷.

La nostra indagine eleggerà quei componimenti in cui meglio risalta la sintonia fra le traduzioni di Quasimodo ed i disegni di Birolli, pur nella consapevolezza del limite intrinseco all'indagine intersemiotica: «bisogna [infatti] ammettere che la comparazione tra due testi presuppone la scelta di qualche tratto specifico da valutare in entrambi»⁸. L'asse di pertinenza che ne risulta è «dato dalle isotopie che l'analisi rende pertinenti sui piani del contenuto e dell'espressione»⁹. Ci si concentrerà perciò sugli elementi che illustrano esemplarmente il raccordo fra la strategia traduttoria e il corrispettivo visivo, con un parziale ed inevitabile offuscamento della complessità stilistica sottesa all'intera opera¹⁰.

2. – La traduzione del carme 8, incentrato sulla disperazione del poeta latino per l'abbandono di Lesbia, introduce nel testo elementi di tensione sintattica, grazie ad un uso drammatico dell'inarcatura nella parte iniziale

⁵) Jakobson 1985a, p. 346; Id. 1985b, p. 414.

⁶) Dusi 2003, p. 177 (corsivo dell'autore). Sulla traduzione intersemiotica vd. Basso 2000; Calabrese 2000; Dusi 2000; Fabbri 2000; Eco 2003, pp. 315-344. Sulle interferenze fra arte e letteratura vd. Crivelli 2003, prezioso anche per l'ampia bibliografia.

⁷) Birolli 1960a, p. 85, *Dodicesimo taccuino, luglio 1941*. Sugli intensi rapporti di Quasimodo con il mondo delle arti vd. Sanesi 1986; D'Episcopo 1988; Bossaglia 1994 e 1999; Lupo 1996 e 2003; Scheiwiller 1998; Ciccuto 2003; Ponti 2003.

⁸) Dusi 2003, p. 34.

⁹) *Ivi*, p. 28.

¹⁰) Il testo latino che Quasimodo seguiva (e che sarà conservato nel presente articolo) è quello dell'edizione *Il libro di Catullo veronese*, a cura di Massimo Lenchantin De Gubernatis (De Gubernatis 1938). Esso è stato identificato da Giuseppe Savoca (Savoca 1985, p. 110). Lo stesso studioso segnala che Quasimodo si era appoggiato, traendo vari suggerimenti lessicali, alla traduzione francese di Georges Lafaye (Lafaye 1932) e all'apparato di note di *Lyra*; Quasimodo ha seguito l'antologia pascoliana anche nella scelta dei carmi da accogliere (ventisette dei trentadue carmi erano stati inclusi dal poeta di *Myrica*). L'edizione originale di *Lyra* è del 1895; Quasimodo faceva probabilmente riferimento a quella edita da Giusti nel 1934, da cui citerò.

(vv. 1-9); nella tavola Birolli spezza l'immagine di Catullo, creando un effetto equivalente di scissione (*Fig. 1*).

O povero Catullo, abbandona ogni follia,
e ciò ch'è finito considera perduto.
Un tempo brillarono per te limpidi giorni,
quando tu andavi sempre là dove voleva
la fanciulla che amavi come mai nessuna
sarà amata. Che dolci cose erano fra voi,
che tu volevi allora e che la tua fanciulla
pure voleva. *Veramente brillarono*
per te limpidi giorni! Ma ora più non vuole

Miser Catulle, desinas ineptire,
et quod vides perisse perditum ducas.
Fulsere quondam candidi tibi soles,
cum ventitabas quo puella ducebat
amata nobis quantum amabitur nulla.
Ibi illa multa tum iocosa fiebant,
quae tu volebas nec puella nolebat.
Fulsere vere candidi tibi soles.
Nunc iam illa non vult ...

Quasimodo traduce i trimetri giambici ipponattei in versi lunghi, che ricordano il doppio settenario adottato da Carducci nelle *Odi barbare*, con escursione anisosillabica (calante o crescente) di una o due sillabe in uno dei due emistichi¹¹. Nella versione italiana, dopo i primi quattro versi sintattici, con una forte pausa in prossimità della conclusione del verso, fra il v. 5 e il 6 è presente una prima rottura che separa nettamente il tempo passato, in cui Lesbia ricambiava l'amore per il poeta, e quello presente e futuro, povero di speranza. Per mantenere la scansione in doppi settenari del v. 6 si deve dividere «sarà amata. Che dolci / cose erano fra voi»: il sostantivo «cose» è nettamente separato dall'aggettivo «dolci» che, legato a «sarà amata», riacutizza il doloroso contrasto fra passato e futuro. L'*enjambement* del v. 8 spezza la sintonia affettiva dei due protagonisti: il desiderio di Catullo rimane confinato al v. 7 mentre quello di Lesbia trapassa nel successivo. A cavallo fra il v. 8 ed il 9, la ripresa con *variatio* del v. 3 presenta un'inarcatura che mina la simmetria originaria; il v. 8 è l'unico che, avendo un quinario come emistichio, si allontana, in grado maggiore degli altri versi, dal modello del doppio settenario. La scelta quasimodiana della spezzatura è tanto più rilevante in quanto il testo latino presenta forti cesure in chiusura di verso¹² e rispetta rigorosamente i parallelismi: si

¹¹ Carducci rende l'esametro come un verso composto da due emistichi che conoscono le seguenti combinazioni: 7+9, 8+9, 6+9, 7+8. Il pentametro è reso come 7+7, 5+7, 5+6, 7+8 (vd. Beltrami 1991, pp. 194-195). Quasimodo coinvolge in questo schema anche versi diversi, come il trimetro giambico del carne 8. I versi riportati hanno i seguenti emistichi: 7+8, 6+7, 6+7, 7+6, 7+6, 7+7, 7+7, 5+7, 7+6.

¹² Vd. Quinn 1973, p. 116: «the lines are all end-stopped (contrary to C.'s usual practice)». Secondo Eduard Fraenkel «The hard rhythm, produced by the incision at the end of every single line, is in keeping with the hard tone of the whole poem. [...] The poet's determination appears to be adamant, and adamant is the form which he has chosen for the arrangement of this poem and of this poem alone» (Fraenkel 1961, p. 52). La scelta formale della versione italiana, sebbene opposta all'andamento sintattico dell'originale, garantisce la medesima asprezza tonale. Tale struttura ha generato valutazioni opposte da

ricordano la *Ringkomposition*, fra il v. 3 e l'8, *Fulsero quondam candidi tibi soles* / ... *Fulsero vere candidi tibi soles*; la doppia figura retorica (antitesi smentita dalla litote), nel v. 7 *quae tu volebas nec puella nolebat*, per indicare l'identità di sentimento della coppia al tempo dell'amore; infine la *figura etymologica* (*amata, amabitur*) del v. 5. Quasimodo ha eliso queste figure, drammatizzando anche i versi che descrivevano il tempo dell'amore. La sensazione di nevrosi del soggetto, che nell'originale era data dall'alternanza («illogical» e «natural»¹³ al tempo stesso secondo Fordyce) fra la seconda persona singolare (*tibi*, v. 3) e la prima plurale (*nobis*, v. 5), si trasferisce dal piano morfologico alla dimensione sintattica.

La tavola di Birolli scinde nettamente, come avviene nella traduzione, il sereno passato dal triste presente: in alto è infatti raffigurato il sole¹⁴, evidente riferimento ai *candidi* ... *soles* di un tempo, mentre in basso sono ritratte due figure umane. Catullo è spezzato in due, lacerato, con la parte superiore del corpo a sinistra e quella inferiore a destra: il primo, razionale, siede accanto al suo doppio speculare, vittima della follia amorosa¹⁵.

Lo scarto sintattico della traduzione rispetto all'originale suggerisce la «corrispondenza fra una tensione, una forza dinamica quasi lacerante, negli strati più superficiali del testo e una tensione, anch'essa dinamica e generatrice di complessità [...] negli strati semantici»¹⁶. La rappresentazione del corpo nella tavola genera un analogo effetto di senso¹⁷: il componimento, d'intesa con il codice figurativo, corrobora la lacerazione implicita nell'animo del poeta latino e il sottile e doloroso contrasto fra il presente e «quel passato felice che adesso gli sfugge perché la realtà è un'altra, perché Lesbia non

parte degli studiosi: Angelo Romanò apprezza che il carme si sviluppi in un «ritmo severo e senza fronzoli, in una essenzialità nuda e in una violenta liricità» (Romanò 1946); Filippo Maria Pontani si rammarica invece delle «sprezzature [...] prosastiche e sorde» (Pontani 1977, p. 635).

¹³) Fordyce 1973, p. 111. Vd. anche Quinn 1973, p. 114: «Poem 8 gives dramatic form to a struggle in the poet's mind».

¹⁴) La raffigurazione del corpo celeste (sfondo del gioioso tempo dell'amore) ricorda figurativamente la tavola n. 1 della *Prima Metamorfosi* dove «campeggia [...] un grande sole, la luce biblica, il principio vitale secondo le concezioni ermetico-alchemiche» (Mussini 1976, p. 256; l'interpretazione in chiave esoterica di Mussini appare però oggi un po' forzata. Sull'immagine vd. anche Bruno 1966, p. 12). *Metamorfosi* è un ciclo di disegni di Birolli del 1937 (vd. Rusconi 2005).

¹⁵) Secondo il commento pascoliano di *Lyra* nel carme 8 «l'innamorato prova uno strano sdoppiamento del suo io: l'uno ragiona, l'altro freme; e il primo vede piangendo l'altro soffrire» (Pascoli 1934, p. 58). Questa descrizione ben si adatta alla tavola di Birolli, che forse conosceva l'antologia di Pascoli.

¹⁶) Ceserani 1999, p. 194. Ceserani discute in questo passo dell'interferenza espressiva che si può generare fra gli elementi superficiali di un testo (come la metrica e la sintassi) con le valenze semantiche.

¹⁷) Vd. Nida 1964, p. 159; Dusi 2000, p. 42.

si accontenta più di lui, perché continuamente lo tradisce»¹⁸. È necessario però evitare un possibile equivoco interpretativo: sintonia espressiva non equivale sempre a felicità espressiva. Nella traduzione Quasimodo ha reso efficacemente con elementi sintattici la scissione del soggetto, ma al tempo stesso la sua versione tradisce qualche incertezza, specialmente nel lessico, che, non a caso, è stato profondamente modificato nelle redazioni successive¹⁹.

Rimanendo nell'ambito delle poesie dedicate a Lesbia, possiamo notare ulteriori equivalenze fra le letture di Quasimodo e Birolli nel celebre epicedio per il passero della donna (carme 3). Il traduttore adotta come verso il metro principe della tradizione italiana, l'endecasillabo, minato però al suo interno da numerosi elementi corrosivi; Birolli per parte sua illustra l'evento luttuoso con singolari effetti di concisione grazie alla disposizione spaziale (Fig. 2).

E voi piangete Veneri ed Amori,
e voi che più avete gentilezza,
morto è il passero della mia fanciulla,
passero, gioia della mia fanciulla

Lugete, o Veneres Cupidinesque
et quantumst hominum venustiorum.
Passer *mortuus* est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae

L'anafora «E voi», elemento estraneo all'originale latino, ha un forte valore evocativo sia grazie all'attacco della congiunzione coordinativa, che sembra implicare un "non detto" precedente, sia per l'eco petrarchesca del pronome personale in esordio. La «E» ha anche l'importante funzione di far cadere il primo accento sulla seconda sillaba, corroborando l'accentazione del v. 3²⁰. Quest'ultimo nella lettura endecasillabica deve avere una doppia sinalefe iniziale: «mòrto è il pàssero della mia fanciulla»; ma accettando questa ipotesi, si deve notare come tre accenti consecutivi nelle prime tre sillabe (accenti ribattuti) imprimano una ritmicità fortemente stravolta (1^a-2^a-3^a-8^a) alla misura regolare *a maiore* o *a minore*. Spicca in *incipit* di verso il predicato nominale «morto»: a marcarlo è non solo la scelta sintattica di anteporlo alla sua copula e al soggetto, ma anche la forma fonica, per il rilievo sonoro iniziale di una vocale cupa come la -o-. La posizione

¹⁸) Ramires 1988, p. 175.

¹⁹) Riporto solo qualche esempio: il banale «andavi» (v. 4; *ventitabas*) è sostituito da «correvi», intuizione originale che focalizza su Catullo (impaziente di recarsi dall'amata); il pleonastico «sempre» (v. 4) è eliminato; «che dolci cose» (v. 6; *iocosa*) si raffina nell'elegante «dolcezza».

²⁰) Questo tipo di partenza mi sembra compensi altri aspetti del testo di Catullo che Quasimodo trasalascia: il contrappunto tonale fra il quotidiano *quantum est* (di origine plautina) ed il raffinato *venustiorum*, che reso con «gentilezza» perde ogni riferimento con il nome della dea dell'amore (presente al v. 1) in una sorta di *figura etymologica*. Il pronome personale, anticipato dalla congiunzione, è presente anche nella traduzione di Lafaye, ma non nell'attacco: «Pleurez, ò Vénus; pleurez, Amours, et vous tous» (Lafaye 1932, p. 3).

di «morto» rende poi imperfetta la simmetria della simploche con il v. 4 (combinazione di anafora ed epifora) e annulla una possibile spia retorica di consolazione o sublimazione del dolore ²¹. La simploche è a sua volta drammatizzata dall'uso del sostantivo assoluto nel v. 4, stilema della grammatica ermetica, qui recuperato con grande forza espressiva ²². Nella tavola di Birolli la figura del passero morto e riverso è crudamente posta in primo piano, isolata nella asciuttezza di un riquadro bianco (un fazzoletto, un tavolino, o meglio un foglio), che il soggetto (probabilmente Catullo, più che Lesbia) osserva sgomento ²³.

Secondo Greimas le categorie della significazione dei testi visivi sono attive anche nel «*linguaggio poetico* (tramite le categorie prosodiche come quelle dell'intonazione frastica, la rima e il ritmo)» ²⁴. Nel carme 3 è possibile cogliere un'analogia nelle modalità di rappresentazione dell'evento luttuoso, che ben suggerisce il senso di angoscia latente nei versi latini. All'architettura verbale della traduzione, che dissolve la simmetria delle strutture metriche, retoriche e foniche, corrisponde nell'illustrazione la disposizione spaziale dei formanti figurativi: in particolare il primo piano dell'animale morto, potenziato dallo schiacciamento rispetto all'angolo prospettico ²⁵.

²¹) Anche il verso di Catullo iniziava con un accento, *Pàsser*, ma di tonalità molto più chiara e previsto dalla forma metrica utilizzata (endecasillabo falecio); il brutale *mortuus est* è incastonato subito dopo in elegante parallelo con il v. 4, dove la posizione centrale è occupata da un termine affettivo (*deliciae*). Nel v. 1 era invece in grande evidenza l'attacco cupo della -u-: *Lūgete*.

²²) Sulla grammatica ermetica vd. Mengaldo 1991a. Il v. 4 della traduzione è ipometro se si adotta la scansione della tradizione italiana con «gioia» monosillabo su imitazione del provenzale *joi* (vd. Menichetti 1993, p. 294; Beltrami 1996, p. 39); se si preferisce la lettura bisillaba «giöia» il verso ha 11 sillabe (1^a-4^a-8^a), ma nel rifacimento del 1955 è trasformato in ipometro di 2^a-5^a con l'eliminazione del sostantivo assoluto («il passero, gioia della mia fanciulla»).

²³) La tetra città che si coglie sullo sfondo, fortemente caricata nel tratto, rappresenta la strada per il Regno degli Inferi a cui il passero è destinato: «E ora va per la strada buia, laggiù, / di dove, dicono, non torna alcuno. / Ma siate maledette, o maledette / tenebre dell'Orco» (vv. 11-14). Come nell'illustrazione del carme 8 Birolli trasferisce su un'opposizione topologica (alto/basso; vd. Greimas 1991, p. 42) ciò che nella poesia era definito secondo l'antitesi prima/dopo (sia in senso cronologico che semplicemente espositivo). L'immagine spazializza ed offre ad una lettura simultanea ciò che in letteratura è fruibile temporalmente (vd. Corrain - Lancioni 1999, p. 88). Il tratto semico dell'oscurità era però già presente in forma evocativa, come abbiamo segnalato, in alcune sfumature vocaliche sia del testo originale (*Lūgete*), che della traduzione («morto»), collocate in posizioni di rilievo nel verso.

²⁴) Greimas 1991, p. 48 (corsivo dell'autore).

²⁵) Lo forza dello schiacciamento è tale che il passero sembra disegnato su un foglio (su cui cade la firma dell'autore). Una sorta quindi di rappresentazione di secondo grado della morte che non attenua però la drammaticità della scena, ma anzi l'accentua con la prevalenza di tratti spigolosi.



Fig. 1. - Carme 8.



Fig. 2. - Carme 3.



Fig. 3. - Carme 5.



Fig. 4. - Carme 66 (1^a tavola).



Fig. 5. - Carme 4.



Fig. 6. - Carme 108.



Fig. 7. - Carme 101.



Fig. 8. - Carme 86.



Fig. 9. - Carme 27.



Fig. 10. - Carme 76.

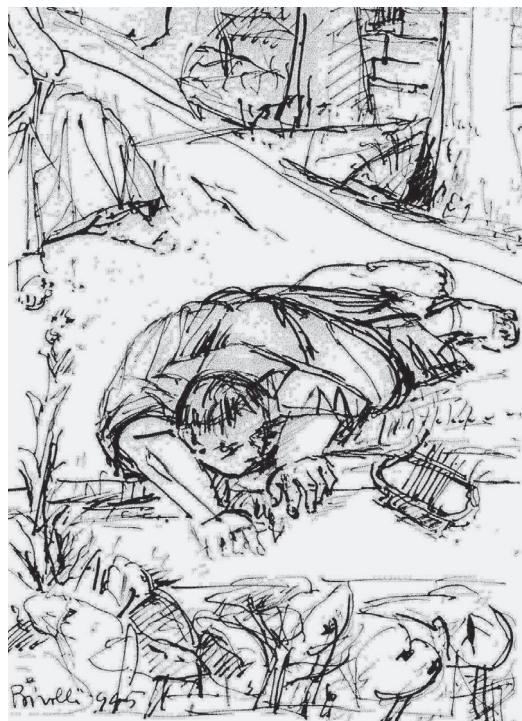


Fig. 11. - Carme 76 (variante).



Fig. 12. - Carme 60.



Fig. 13. - Carme 66 (2ª tavola).

L'aspetto doloroso della storia d'amore fra Catullo e Lesbia è accentuato dai due autori novecenteschi anche nelle rispettive versioni del carme 5. L'originale latino è strutturato in tre parti: nella prima (vv. 1-6) il poeta esorta a godere della vita e dell'amore, ignorando «ogni mormorio perfido dei vecchi», mentre nella seconda (vv. 7-11) celebra la potenza del sentimento con continui giochi fonici ed iterativi. Il componimento si conclude (vv. 12-13) con una chiusura ad anello che mostra «a re-entry of the shadow of the *senes severiores*»²⁶ (*nequis malus invidere possit*).

Nell'illustrazione di Birolli (*Fig. 3*) i due amanti, colti nell'istante del bacio, sono attorniti dalla turba (drammaticamente ammassata) dei vecchi invidiosi, resi con cupa violenza espressiva grazie alla moltiplicazione del tratto, in opposizione alla linea più morbida e alla superficie candida dei corpi di Catullo e Lesbia, posti in primo piano.

L'attenzione dei recensori quasimodiani si è appuntata sulla parte centrale della traduzione (vv. 4-6):

Il sole può tramontare e risorgere:
quando la nostra breve luce è spenta
una notte infinita dormiremo.

Soles occidere et redire possunt:
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.

Virginio Cremona ha notato con finezza come

l'anticipazione del sostantivo «luce» ha dato un nuovo volto al verso, che sembra disciogliersi nell'ombra come un lento dileguare («è spenta»), preparando già l'atmosfera oscura della notte senza fine [...]. Il tema in evidenza qui non è più la gioia luminosa del vivere bensì il cupo mistero della notte. È un altro sentire la vita, un'altra esperienza, più dolente e più afflitta.²⁷

Nel testo latino l'accento alla brevità della vita costituiva il punto di partenza per sviluppare una gioiosa esaltazione dell'amore²⁸; nella traduzione italiana e nella tavola che l'accompagna, il triste destino a cui andranno incontro i due protagonisti viene enfatizzato, con uno spostamento del baricentro poetico da una celebrazione del sentimento a «una meditazione sulla morte incombente»²⁹, che tiene conto più dello sviluppo successivo della vicenda sentimentale che dell'effettivo contesto del carme.

²⁶ Thomson 1997, pp. 218-219 (corsivo dell'autore).

²⁷ Cremona 1948, p. 806. Nel testo latino lo stesso Cremona commenta la clausola di *lux* come «una fiammata di vita che brilla agli occhi di chi s'appressa a dormire la notte eterna». Thomson sottolinea «the effect of *occidit brevis lux*, with a decreasing number of syllables in each successive word and the chopped-off monosyllable at the end of the line» (Thomson 1997, p. 219).

²⁸ Catullo rielaborava un motivo tradizionale. Vd. Quinn 1973, p. 108: «the shortness of life is a cliché, as is the light of the sun as a symbol of human life».

²⁹ Albonico 2004, p. 106. Nella redazione del 1955 («Il giorno può morire e poi risorgere, / ma quando muore il nostro breve giorno») Quasimodo rende esplicito il riferimento

Nelle tre poesie prese in esame la sintonia espressiva fra Quasimodo e Birolli offre una chiave di lettura apertamente tragica della relazione fra il poeta latino e l'amata³⁰. Tale interpretazione è corroborata dall'autoesegesi di Quasimodo a pochi mesi dall'uscita della raccolta:

Quello che interessava a noi era il Catullo delle elegie [...] là dove la sua pena d'uomo raggiunge il suo accento più eterno, là dove non più Callimaco lo tocca ma la sua natura di latino, la sua umana disperazione di giovane già destinato alla morte.³¹

Anche in una nota biografica su Catullo, scritta per un'antologia latina mai pubblicata, l'autore siciliano ribadisce la preferenza per le liriche del dolore:

La vera voce di Catullo va ricercata nei *carmina* strettamente lirici dove canta la tristezza e la sua disperazione di uomo innamorato di una donna, nota per i facili costumi [...] dove il riflesso di una vita consumata nei piaceri contrasta con la perenne, grigia malinconia. [...] Questa patrizia dissoluta [Lesbia] che ispira Catullo nei suoi versi più dolci e più intensi, fu la vera "ombra di morte" per il poeta.³²

Nei tre testi sin qui considerati la fedeltà rispetto all'originale latino ha assunto gradi diversi. Nel carme 8 il traduttore e il pittore hanno colto quello che, a detta di tutti i filologi, è il nucleo centrale, il motivo unificante del componimento, cioè la lacerazione interiore di Catullo per il distacco della donna. Nel carme 3 Quasimodo e Birolli hanno adottato l'esegesi di una parte (oggi minoritaria) della critica che vede nell'epicedio la rielaborazione sincera di un genere ellenistico di maniera³³. Nel carme 5, infine, hanno

alla morte, ricavandolo dal valore secondario e figurato del verbo *occidere*. Vd. Pascoli 1934, p. 48: «*Occidere*: "tramontare" con l'idea quasi di "morire"»; Lafaye 1932, p. 5: «*Les feux du soleil peuvent mourir et renaître; nous, quand une fois est morte la brève lumière de notre vie*».

³⁰) Secondo Cremona nella raccolta quasimodiana «la bruciante passione del poeta veronese è diventata nel poeta moderno soltanto una sofferenza» (Cremona 1948, p. 807). Luciano Anceschi, mitigando il proprio severo giudizio sulle traduzioni, apprezza che il Catullo più vero lo si ritrovi proprio «in certe composizioni [...] più legate al diario di una vita presente e quasi sempre minata dal sentimento della morte» (Anceschi 1945). Per Gilberto Finzi Quasimodo ha raggiunto i risultati migliori nelle liriche della pena «individuate [...] dall'amarezza che tocca l'esperienza dell'uomo» (Finzi 1980, p. 1217). Francesco Della Corte nota come Quasimodo «cerca [...] l'universale, cerca quel momento poetico eterno e immortale che è il dramma di un uomo che contempla la sua vita passata, ne riconosce il fallimento, e chiede non la felicità, ma l'oblio» (Della Corte 1989, p. 265).

³¹) Quasimodo 1945a, p. 111.

³²) F. XIX.319-320.

³³) La lettura in chiave drammatica da parte di Quasimodo è avvalorata dalla presentazione al carme scritta per l'antologia della letteratura latina: «EPICEDIO IN MORTE

posto in secondo piano il tema della gioia amorosa, l'aspetto della poesia che più si era impresso nella tradizione, a favore di una lettura in chiave di dolente e cruccioso patimento.

La sinergia interpretativa fra lo scrittore siciliano e Birolli non si limita alle poesie del ciclo di Lesbia ma si estende anche a componimenti di diverso argomento. Nelle rispettive versioni del carme 4, in cui Catullo elogia il battello che lo ha riportato a casa dall'Asia Minore, i due interpreti novecenteschi enfatizzano gli elementi dinamici del testo per rendere un effetto di turbolenza con uno «*spostamento traduttivo* da un livello narrativo del testo di partenza» (dove è descritta una tempesta ai vv. 19-21) «ad uno discorsivo del testo di arrivo»³⁴.

Molti endecasillabi della versione quasimodiana, per rientrare nella misura canonica, sono sottoposti a una lettura fonicamente stravolta da continue sinalefi alternate ad improvvise e ravvicinate dialefi³⁵. Quattro versi hanno un'accentazione non tradizionale: l'irregolarità è incrementata nelle redazioni successive ad otto versi su ventinove, più di un quarto dell'intero testo³⁶. Le irregolarità ritmiche sono temperate da alcune componenti musicali: nel testo sono intercalate diciotto parole sdrucchiole, di cui sei

DEL PASSERO DI LESBIA. Il passero amato da Lesbia è morto, e Catullo invita al pianto gli Dei dell'amore e gli uomini di animo gentile. Il passero conosceva così bene la fanciulla, e non si staccava mai dal suo grembo, ed ora va per una strada buia verso il luogo da dove nessuno può più ritornare. «Maledette tenebre dell'Orco, per voi gli occhi della mia Lesbia sono rossi e gonfi di pianto» (f. XIX.322). Tale interpretazione è anche in De Gubernatis (De Gubernatis 1938, p. 6; vd. inoltre Fordyce 1973, p. 92). Molti filologi classici leggono invece nel carme 3 una parodia del linguaggio solenne della lamentazione funebre: vd. Kroll 1929, p. 5; Quinn 1973, p. 96; Thomson 1997, p. 207. Ben attestata, a partire dall'antichità, la linea che vi scorge allusioni sessuali (vd. Marziale 11.6.14-16: *Da nunc basia, sed Catulliana: / quae si tot fuerint, quot ille dixit, / donabo tibi Passerem Catulli*; Thomson 1997, pp. 202-203).

³⁴) Dusi 2003, pp. 41-42 (corsivo dell'autore). Il valore mimetico del significante è stato analizzato anche nel testo latino: parte della critica apprezza come l'andamento dei trimetri giambici latini riproduca il movimento della nave, ma si divide fra chi vi vede un indice di rapidità (vd. Thomson 1997, p. 214) o, al contrario, di lentezza (vd. De Gubernatis 1938, p. 9; Cremona 1948, p. 807).

³⁵) Vd. v. 3 «o'ospiti,^e che, volando^a remi^o^a vela»; vv. 28-29 «e^a te s'affida, Castore gemello, / e ^a te pure, gemello di Castore».

³⁶) Vd. Erlich 1966, p. 232: «Un'assenza di accento tonico su ciò che dal punto di vista metrico è una posizione "forte", genera una tensione». Nella versione del 1945 del carme 4 sono irregolari: «vinse l'impeto di qualunque nave» (v. 4, 1^a-3^a-8^a); «la famosa Rodi^e l'orrida Tracia» (v. 7, 3^a-5^a-7^a); «di bossi, la piccola nave dice» (v. 14, 2^a-5^a-8^a); «e che mai invocò gli dei delle rive» (v. 23, 3^a-5^a-7^a). In forza di queste sfasature, Maria Cristina Albonico, sottovalutando le deformazioni operate sull'endecasillabo nel corso del Novecento, descrive la poesia come componimento in «versi liberi» (Albonico 2004, p. 125).

poste in clausola³⁷; sono inoltre presenti lunghe catene di vocali toniche, in particolare della -o- (nelle varianti aperta e chiusa): «la famósa Ròdi e l'òrrida Tràcia / Propòntide e il pauróso Pònto» (vv. 7-8); «sui giòghi del Citòrio / sibilò con la vóce delle frónde» (vv. 11-12)³⁸.

L'illustrazione di Birolli (*Fig. 5*), che accompagna la poesia, raffigura il violento turbine di vento che, scuotendo i flutti marini, travolge la barca di Catullo. La tavola ricerca uno specifico «ritmo visivo»³⁹ nell'antitesi fra la concentricità del vortice e la rigida verticalità del tronco a sinistra, che richiama il più piccolo albero della nave (leggermente in diagonale)⁴⁰. Nel carme 4 le strategie adottate da Quasimodo e Birolli generano un effetto di equivalenza grazie alla torsione ritmica dei versi tradizionali e alla rappresentazione dello sconvolgimento naturale.

Un'affinità di lettura fra i due autori è attiva anche nell'unico dei *carmina docta* selezionato dal *Liber*, la *Chioma di Berenice*. Catullo, poeta di primo e secondo grado come Quasimodo, aveva tradotto il testo da un frammento di Callimaco⁴¹.

Il rapporto fra le due interpretazioni si instaura su due piani. Il primo è più estrinseco e consiste nella resa, da parte di Quasimodo e Birolli, dell'elevatezza stilistica della *Chioma* con la ripresa di modelli letterari e pittorici consolidati. Il testo originale era infatti caratterizzato da un tasso di aulicità, che coinvolgeva l'impianto mitologico, una lingua raffinata e la forte impronta alessandrina nel gusto marcato per l'erudizione. Per rendere tale solennità Quasimodo opta per una traduzione alta, che si irradia su tutti i livelli del testo: egli adotta un particolare verso lungo in cui si intercalano diversi movimenti⁴²; arricchisce il testo di *enjambements* e figure retoriche;

³⁷) Nella tradizione poetica italiana il trimetro giambico è stato spesso reso con endecasillabi sdruccioli (vd. Beltrami 1991, p. 195).

³⁸) Quest'ultimo passo, che descrive fonosimolicamente il rumore del vento, ha suggestionato vari critici: Cremona parla di «un verso bellissimo» (Cremona 1948, p. 807), mentre Pontani vi vede una delle «intuizioni migliori» della raccolta (Pontani 1977, p. 635). Sulle serie di apici culminativi in Quasimodo vd. Musarra 1986 e 1989; Lavezzi 2003.

³⁹) Vd. Metz 1977, pp. 224-229; Jacquemet 1999, pp. 133-134. La teoria di Metz sullo «schema ritmico», incentrata sull'immagine dinamica del cinema, è stata estesa all'immagine statica della pittura. Infatti per Metz una figurazione priva di durata temporale può avere solo uno schema, non un vero schema ritmico: «Nell'ordine puramente statico dell'immagine fissa e unica si trovano solo equivalenze o trasposizioni più o meno approssimative del "ritmo". [...] Il "ritmo pittorico" è un ritmo trasposto» (Metz 1977, p. 226).

⁴⁰) L'albero è stabile in quanto elemento della costa (opposta al mare sconvolto), ma rappresenta anche il passato del legno della barca, in contrasto con il turbolento presente: «un tempo fu albero di selva / prima che divenisse navicella» (vv. 9-10). Come nel carme 8 e nel carme 3 l'opposizione temporale è trasferita su categorie topologiche.

⁴¹) Frammento 110 Pfeiffer; sulla traduzione di Catullo vd. Marinone 1997.

⁴²) Nei novantanove versi del componimento sembra plausibile ipotizzare uno schema versuale imperniato su quattro o cinque accenti (molto raramente tre o sei). Inoltre ad una

infine, predilige un lessico ricercato⁴³. Birolli raffigura l'apparizione della Chioma nel cielo come nuova costellazione (Fig. 4), animando l'immagine di un fremito panico che ricorda la *Notte stellata* di Van Gogh, tela continuamente citata e ammirata nei *Taccuini* degli anni Quaranta⁴⁴.

Quest'ultima annotazione ci permette di passare al secondo piano, più idiosincratico ma anche più profondo. L'illustratore descrive il cielo stellato come una «ripasata vertigine»⁴⁵, ricca di «furore panteistico e dolore»⁴⁶, in cui l'uomo può trovare «naufragio [o] salvezza»⁴⁷. Nell'opera di Quasimodo,

scansione in versi doppi uno dei due emistichi si rivela spesso essere un settenario, come avveniva nel distico elegiaco di Carducci. Ad arricchire la struttura interviene il metro principe della raccolta, l'endecasillabo, che lascia qualche traccia anche in questa poesia con sei versi (più molti ipermetri ed alcuni a cavallo). Va aggiunto, a corroborare la raffinata perizia traduttoria, che i vari movimenti si compenetrano e completano a vicenda; infatti negli autori colti come Quasimodo possono agire «sistemi di riferimenti a più realtà metriche contemporaneamente» (Giovannetti 2005, p. 113, corsivo dell'autore; vd. anche Mengaldo 1991b, p. 42). Sulla nozione di verso lungo accentuale novecentesco vd. Fortini 1987, p. 816; Giovannetti 2005, p. 121.

⁴³) Una breve campionatura dai primi quindici versi conferma il livello aulico della lingua. I complementi oggetto «il sorgere e il tramonto» (v. 2) sono dislocati prima del verbo («scoprì») e del genitivo a loro riferito («delle stelle»); «s'oscuri» è posto davanti al soggetto, che descrive un'immagine ardita («lo splendore di fuoco»). Numerosi sono gli *enjambements*, le figure retoriche (ripetizioni, *figurae etymologicae*) e le allitterazioni. Si possono segnalare anche, come nel carne 4, alcune catene di apici culminativi incentrate sulla -o-: «lo splendore di fuoco / del sóle veloce» (vv. 3-4); «con il dolce ricordo delle lotte» (v. 14). «Tenero / amore sotto le rupi del Latmo» (vv. 5-6), già di per sé significativo per il forte *contre-rejet*, è poi nettamente marcato dal sostantivo assoluto (importante eco della produzione quasimodiana anteriore) a scopo di indeterminatazza poetica. I termini ricercati sono vari e non estranei al lessico originale quasimodiano: «splendore» (v. 3), «astri» (v. 5), «rupi» (v. 6), «aereo» (v. 7), «luce celeste» (v. 8), «lucente» (v. 10), «soavi» (v. 11) ed il raffinato «scorse» (v. 8) per tradurre il comune *vidit*. Uno spoglio completo del lessico delle poesie originali di Quasimodo è in Savoca 1984.

⁴⁴) Un passo dei *Taccuini* del 1944 narra della contemplazione di un cielo stellato che, da certi precisi dettagli descrittivi, sembrerebbe aver ispirato Birolli nella composizione della tavola: «Povero Van Gogh, ha tentato l'arcano cielo notturno: fanali e stelle filanti, ma che strana luminaria di notte. Ogni stella vuol dire se stessa e si fa involgere dal suo cielo. È accaduto anche a me di sorprendere un cielo così, proprio ieri, con una misteriosa foschia che slargava l'alone di ogni stella, facendole più svanite ma paurose come una fiaccolata fermatasi per l'eternità su un fondo latteo-cupo» (Birolli 1960a, pp. 237-238, *Ventiduesimo taccuino*, maggio-dicembre 1994; vd. anche p. 89, *Tredicesimo taccuino*, ottobre 1941, e p. 109, *Quindicesimo taccuino*, 23 gennaio-aprile 1942). Lo stesso Quasimodo aveva indicato Van Gogh come autore decisivo nello sviluppo della pittura di Birolli (vd. Quasimodo 1945b, p. 23). Sulle consonanze stilistiche fra i *Taccuini* e l'*Epistolario* di Van Gogh con il fratello Theo vd. Lamberti 2000. In particolare, per la conoscenza birolliana del pittore olandese, è stata fondamentale la monografia del 1936 di Luzzatto, che traduce diversi passi dell'*Epistolario*.

⁴⁵) Birolli 1960a, p. 238, *Ventiduesimo taccuino*.

⁴⁶) *Ivi*, p. 317, *Note e appunti di varie date, 1946-1959*.

⁴⁷) *Ivi*, p. 238, *Ventiduesimo taccuino*.

a detta di vari studiosi, l'Io lirico esprime in certi componimenti, spesso contrassegnati dal lessico delle sfere celesti, il desiderio estremo di «superarsi e dissolversi [...] per stabilire contatti diretti con le forze del cosmo»⁴⁸. Il carme 66 è l'occasione, da parte dei due autori, di esprimere questo anelito all'assoluto che affiora nella loro opera precedente: in Quasimodo in alcuni testi di *Ed è subito sera*⁴⁹; per Birolli nelle «tematiche cosmiche»⁵⁰ delle *Metamorfosi* e nel *Caos* del biennio 1936-1937.

I carmi selezionati dalla raccolta per l'analisi sono quelli in cui la dialettica fra parola e immagine coinvolge le strutture formali e rinforza l'interpretazione dei testi catulliani. La lettura incrociata dà così origine a un valore aggiunto, una sovradeterminazione del segno che genera un *surplus* di senso. Il lettore ideale postulato dall'opera, considerata nella sua globalità di intersezione fra originale latino, traduzione italiana e trasposizione visiva, deve mantenere questa molteplice prospettiva e ricomporre, in seconda istanza, una sintesi fra i vari stimoli offerti dai diversi mezzi estetici⁵¹.

Non sempre, d'altra parte, nel resto del volume la ricerca ritmica e iconica si traduce in sintonia. Il legame può infatti limitarsi alla semplice trasposizione di forme del contenuto⁵². Nel carme 108 Quasimodo traduce la descrizione della degradazione morale di un avversario di Catullo, Comino, grazie a una resa fedele del violento lessico originale e con il ricorso ad una catena di apici culminativi della vocale più lugubre, la -u-, «impura per i luridi costumi» (v. 2), che trasforma abilmente l'asprezza della vibrante nel passo latino: *spurcata impuris moribus*. Birolli traspone nella sua illustrazione (Fig. 6) i «personaggi» della poesia: Comino è posto al centro, ritratto come un vecchio avvizzito fisicamente (forse per suggerire anche una degradazione morale). Egli è attorniato nei quattro estremi dell'immagine dagli animali destinati a dilaniarlo, rispettando, in senso orario a partire dall'angolo alto di sinistra, l'ordine di entrata nella poesia: «avvoltoi», «corvi», «cani», «lupi». Il rapporto fra la traduzione e la

⁴⁸) De Rosa 1954, p. 190. Mauro Bignamini parla, per il soggetto lirico quasimodiano, di «fusione panica nel paesaggio [...] volontà di annullamento e rifiuto del limite» (Bignamini 2004, p. 357). Vd. anche Pietropaoli 1983.

⁴⁹) Vd. *Specchio*, da *Acque e terre*, vv. 7-10, p. 27: «E tutto mi sa di miracolo; / e sono quell'acqua di nube / che oggi rispecchia nei fossi / più azzurro il suo pezzo di cielo»; *Vicolo*, da *Acque e terre*, vv. 2-3, p. 29: «e non so che cieli ed acque / mi si svegliano dentro»; *Nascita del canto*, da *Oboe sommerso*, v. 6, p. 42: «E mi travolge il tuo grembo celeste»; *Dammi il mio giorno*, da *Oboe sommerso*, vv. 7-9, p. 62: «Ti cammino sul cuore, / ed è un trovarsi d'astri / in arcipelaghi insonni». Le citazioni sono tratte dall'edizione Quasimodo 1996.

⁵⁰) Vivarelli 1989, p. 143, scheda a *Metamorfosi*.

⁵¹) Un'affinità di interpretazione è ravvisabile anche nella traduzione e nella tavola ispirate dal carme 31, analizzate in Arrigoni 2008.

⁵²) Vd. Hjelmslev 1981.

tavola è limitato principalmente a un'equivalenza degli «esistenti», secondo la definizione di Chatman ⁵³.

In altri casi sono approfonditi aspetti differenti dell'originale antico. Nel carme 101, dedicato alla morte del fratello dell'autore latino, il traduttore arricchisce la sua versione di scelte linguistiche di tipo sentimentale e di una struttura sintattica semplificata e fluida. Quasimodo coglie così lo scarto del poeta veronese rispetto alla tradizione precedente: gli epigrammi greci erano spesso «highly stylized and developed with ingenious fancy»; Catullo invece «has turned a recognized literary form into something more intimate and personal» ⁵⁴. L'aspetto funebre nella tavola di Birolli è invece penalizzato (Fig. 7): la gran parte dell'immagine è occupata dalla rappresentazione dei paesi superati dal poeta, ricordati nel v. 1 *Multas per gentes et multa per aequora vectus* ⁵⁵. È reso con efficacia il senso dell'enorme distanza, il sentimento da *Wanderer* che avvolge Catullo durante il viaggio nella Troade, persino il senso della fatica e dell'unicità dell'esperienza nell'andamento tortuoso delle linee compositive. Tuttavia nel disegno la morte del fratello rimane criptica: l'oggetto in alto al centro dovrebbe essere il sepolcro, avvolto da una certa luminescenza, ma nulla rimane del tragico sgomento dell'originale catulliano.

Il carme 86 mostra invece come il testo latino possa stimolare una disparità di interesse nei due autori. Quasimodo lo tratta come un componimento di maniera e ne offre una versione abbastanza letterale, impacciata nel ritmo e nella scansione: l'intero componimento, lento e prosastico, svaluta il fascino dei versi latini dove «the charm is attributable largely to their rhythmical variety» ⁵⁶. Al contrario, Birolli ne indaga il senso profondo e vi rinviene profonde affinità con alcune idee estetiche della propria opera.

L'originale latino è costruito su un parallelo fra Quinzia e Lesbia: la prima ragazza è giudicata «bella» da «molti», ma Catullo non può far altro che mettere in risalto le sue imperfezioni, tanto più che il termine di paragone è la donna amata, «bellissima tutta» perché «ha tolto per sé ogni grazia a tutta le fanciulle». L'illustrazione (Fig. 8), ad una prima lettura, sembra operare una semplice trasposizione di personaggi: Quinzia sarebbe presentata secondo la focalizzazione del poeta, identificabile nell'uomo di destra, con uno sguardo sorpreso: *candida, longa / rectast*, «bianca, alta, / diritta» ⁵⁷. La figura rimarrebbe priva di «grazia» e di «sale», un po' insi-

⁵³) Vd. Chatman 2003, pp. 18-23.

⁵⁴) Fordyce 1973, p. 388.

⁵⁵) Sull'ispirazione omerica dell'*incipit* catulliano vd. Conte 1985, pp. 6-7.

⁵⁶) Thomson 1997, p. 516.

⁵⁷) I tre aggettivi della traduzione quasimodiana «bianca», «alta», «dritta» sono ricavati dalle note di De Gubernatis (De Gubernatis 1938, p. 245).

pida, ingrossata nelle natiche e nelle gambe. Ma questa non è l'ottica più adeguata. La raffigurazione del corpo allungato rispetto all'ideale classico rientra a pieno titolo nella produzione del pittore: Birolli ha rappresentato costantemente il nudo femminile, a partire dai primi anni Trenta sino alla produzione post-cubista della fine degli anni Quaranta, con forti deformazioni anatomiche, pur nella diversità di declinazioni stilistiche⁵⁸. Nella figura femminile dell'illustrazione si dovrebbe quindi vedere la «bella» Lesbia più che la grossolana Quinzia.

Ad avvalorare tale ipotesi interviene la conoscenza profonda che Birolli aveva del componimento, l'unico citato nei suoi scritti. In una lettera del 1936 all'amico Giuseppe Marchiori, il pittore utilizza il passo antico per polemizzare con alcune correnti artistiche contemporanee:

2000 anni fa, Catullo sfiorava un bel problema estetico, in una poesia d'amore. E qui mi piace descriverle due proposizioni distinte, lasciandole la libertà di dedurne strane cose: «Quinzia è formosa per molti, per me leggiadra, diritta, alta. A uno a uno ammetto questi singoli pregi. Nego tutto: il "formosa": poiché nessuna vaghezza, niuna mica di sale è in un corpo sì grande. Lesbia sì è formosa, che insieme è bellissima tutta, e ad ogni fanciulla, sola, ogni grazia rapì». L'Ecclesiaste sarà letto nelle piazze tra lo stupore dei più. E le Quinzie avranno minor sicurezza di sé.⁵⁹

Il problema artistico del carme 86 di cui parla Birolli consuona con le osservazioni metodologiche avanzate da Alessandro Grilli quando sottolinea «una contrapposizione fra approccio olistico e analitico che afferma la natura globalmente intuitiva del giudizio estetico. [...] Il fascino di Lesbia non si basa su una composizione artificiale, su una somma di parti, ma procede direttamente dall'idea e incarna l'archetipo della bellezza»⁶⁰. L'immagine di Lesbia nell'illustrazione per l'edizione del 1945 riassume una poetica che

⁵⁸) Vd. i quadri *Nudo disteso* (1932; 62); *Nudo* (1933; 74); *Figura di donna* (1934; 81); *Il nudo con il velo nero* (1941; 216); *Gineceo* (1943; 268); *Nudo* (1947; 345, 346); gli esempi si potrebbero moltiplicare. In parentesi ho riportato gli anni di composizione e la numerazione del catalogo *Birolli* 1978. Sul quadro del 1932 Mussini sottolinea la «figura [di donna] estremamente appiattita» (Mussini 1976, p. 245). Franco Russoli, commentando un *Gineceo* del 1941, nota come «le forme [femminili] si abbandonano lente, quasi gravate ed oppresse da una pesante fatalità» (Russoli 1958, p. 152); Quasimodo, in riferimento alle opere di Birolli della seconda metà degli anni Quaranta parla di «"nudi" sensuali, pesanti» sintomo «dell'esperienza cubista maturata in Francia» (Quasimodo 1949). Birolli, parlando di una rappresentazione della moglie, afferma: «Penso che vi sia una doppia misura di sincerità verso la donna: quella del vero e quella della fantasia. [...] Io non esaltavo la "sua" femminilità. Non dipingevo nudi edonistici» (Birolli 1943, p. 87).

⁵⁹) Lettera a Marchiori del 7 giugno 1936, riportata in Lanza Pietromarchi 1996, p. 117. In una lettera di due giorni prima (*ivi*, p. 116) Marchiori, presente alla Biennale di Venezia, si lamentava della «rete di menzogne che avvolge l'ambiente delle arti».

⁶⁰) Grilli 1997, p. 381.

Birolli aveva a lungo maturato: il valore dell'opera d'arte, qui metonimicamente ristretta alla figura femminile, non risiede nella semplice addizione dei dettagli bensì nella loro sintesi ⁶¹.

3. – Ad avvalorare l'affinità espressiva fra le interpretazioni dei carmi date da Quasimodo e Birolli intervengono considerazioni di carattere macrotestuale. I due autori, nel 1945, oltre ai *Canti* dovevano pubblicare insieme un libro che raccogliesse le rispettive opere dedicate all'esperienza della seconda guerra mondiale ⁶². Le poesie e i disegni, che conobbero in seguito *iter* editoriali separati (le prime raccolte nel 1946 sotto il titolo *Con il piede straniero sopra il cuore* e confluirono in *Giorno dopo giorno* del 1947; le illustrazioni presentate nel 1952 nel ciclo *Italia 1944* ⁶³), mostrano vari elementi di contatto con le traduzioni e le immagini su Catullo. I due autori novecenteschi hanno sentito un'affinità etica profonda fra il dramma umano e personale del poeta latino e quello collettivo e civile della guerra. Birolli, in una nota del 1956, esprime efficacemente la stretta connessione compositiva fra le tavole catulliane e *Italia 1944*, rapporto che si può estendere alle traduzioni di Quasimodo e *Giorno dopo giorno*:

Nel 1944 ho illustrato [...] *Catulli Veronensis Carmina* [...]. Nello stesso anno ho raccontato, in ottantasei disegni, la vita e la morte nella Resistenza. Le esperienze compiute, parrebbero due: l'una sulle opere letterarie e l'altra sull'esistenza reale. [E invece] metterei [...] insieme [le illustrazioni] della lirica e della vita. Oggi ritengo di poter dire, che i testi di poesia e le offerte del mondo reale, mi dettero un eguale margine di libertà e di larghezza interpretativa. ⁶⁴

⁶¹) La lettura birolliana si dimostra più approfondita anche nei confronti del carme 27. Nell'illustrazione (*Fig. 9*) l'artista trasforma la festa in una scena drammatica in cui i volti dei commensali, caricati nel tratto, ingaggiano una selvaggia e nevrotica lotta, totalmente sovrastati dall'ebbrezza. La poesia originale celebrava quello che per gli antichi era un eccesso: essi erano infatti soliti diluire il vino con acqua o miele. Birolli ha accentuato la trasgressione implicita nel testo latino e ha caricato la figura degli aspetti dionisiaci più degradanti, a differenza del traduttore che ha offerto una resa non sempre espressivamente efficace.

⁶²) Vd. Valsecchi 1969, p. 9: «Un giorno Birolli tirò fuori da una cartellina alcuni fogli di carta lucida su cui, con un inchiostro di color bruciato, aveva disegnato alcune scene atroci viste nella campagna di Cologno vicino a Melegnano. [...] Fu in quell'occasione che sorse tra il poeta e il pittore l'idea di un libro che testimoniassero i disastri della guerra. [...] Quasimodo sceglieva i disegni e metteva da parte quelli che dovevano far parte della raccolta. Qualche volta ci lesse alcune di quelle poesie ancora segrete, e Birolli se ne eccitava. Il nostro progetto non giunse in porto per diverse ragioni: Birolli non aveva ancora finito di disegnare le tavole, e poi, venuta la Liberazione, fummo presi ciascuno in diverse situazioni». Sulla rappresentazione della violenza bellica vd. Scurati 2006, pp. 177-179.

⁶³) Su *Italia 1944* vd. Carluccio 1965; Bruno 1970; De Micheli 1977; Fagone 1978, pp. 81-82; Battolini 1979.

⁶⁴) Birolli 1956, p. 118. È significativo notare come ognuno dei due autori percepisse, negli anni della guerra, l'evoluzione espressiva della propria opera e di quella del compagno

Per cantare le pene intime dell'antico poeta, Quasimodo ha sperimentato stilemi, forme metriche ed iterative che forniranno spunti decisivi per narrare le vicende di un'intera comunità tormentata dalla guerra. In *Giorno dopo giorno* l'autore siciliano, dopo aver rinunciato al verso breve molecolare di ispirazione ungerettiana e limitato gli schemi della grammatica ermetica, adotta strutture metriche tese ad aprire un dialogo proficuo con gli uomini (endecasillabo e verso lungo): su di esse innesta modulazioni linguistiche limpide e distese, adatte a scandire la nuova poesia «di natura corale [che] scorre per larghi ritmi [e] parla del mondo reale con parole comuni»⁶⁵. Per Quasimodo «la ricerca d'un nuovo linguaggio coincide [...] con una ricerca impetuosa dell'uomo: in sostanza, la ricostruzione dell'uomo frodato dalla guerra»⁶⁶. Catullo rappresentava un possibile modello per tale rinnovamento formale: lo scrittore latino offriva «il saggio di un'arte che ordina e salva il connaturato lirismo [...] nelle forme organizzate di un compiuto argomentare»⁶⁷. Le nuove tensioni dialogiche sono declinate in versi che riflettono le lacerazioni lasciate dall'evento bellico: l'endecasillabo di *Giorno dopo giorno*, come quello dei *Canti*, presenta numerose dissonanze metriche, che suggeriscono lo sgomento di cantare quella «vita» che «non è più / che un gioco del sangue dove la morte / è in fiore»⁶⁸.

Dai disegni sulla Resistenza Birolli riprende per Catullo alcune soluzioni compositive, figurative e simboliche⁶⁹. L'illustrazione dedicata al passero di Lesbia ricorda, per i tratti spigolosi e la disposizione spaziale, alcune tavole di *Italia 1944* dove si assiste ad

negli stessi termini di un avvicinamento all'uomo. Vd. Quasimodo 1942b, p. 21: «Non è senza significato che la pittura di Renato Birolli precisi ora i suoi moti più sorprendenti davanti alla presenza dell'uomo. [...] Aboliti i simboli, Birolli s'è avvicinato all'umano»; Birolli 1960a, pp. 246-247, *Ventitreesimo taccuino*: «Quasimodo mi ha detto di avere scritto che ho ritrovato l'uomo e – in esso – la mia misura d'artista. [...] La constatazione fatta da Quasimodo, mi pare importante anche per lui in quanto poeta. Ciò che dice di me deve essere posto come sua stessa condizione. Ne sono certo».

⁶⁵) Quasimodo 1953, p. 293.

⁶⁶) *Ivi*, p. 287.

⁶⁷) Del Corno 1981.

⁶⁸) *Lettera*, da *Giorno dopo giorno*, vv. 8 e 10-12, p. 126. Sull'endecasillabo di *Giorno dopo giorno* vd. Lavezzi 2003 (la studiosa sottovaluta però l'importanza delle irregolarità d'accentazione). La sintassi della raccolta postbellica, più articolata e distesa sull'esempio della traduzione di Catullo, è spezzata da numerosi *enjambements*, mentre il periodare si apre ad ipotetiche e interrogative che scandiscono il nuovo regime di interrogazione del soggetto lirico (vd. Bo 1947, pp. 156-161; Sanesi 1958, p. 232; Ferri 1986, p. 68). Dai *Canti* Quasimodo riprende anche l'uso di figure iterative con funzione drammatizzante (vd. Tondo 1976, pp. 74-76; Tedesco 1977, p. 62).

⁶⁹) Per alcune delle tavole sulla guerra Birolli ricorda però una datazione successiva: «Nel '46, disegnai l'opera della Resistenza, ma potrei dire che scrissi gli 86 disegni sulle calamità della guerra in Lombardia» (Birolli 1954b, p. 110). Questo non intacca l'importanza delle affinità con i disegni su Catullo.

una contrazione del segno, che diventa acuminato come volesse paragonarsi al filo spinato; e le immagini si stagliano in primi piani ossessivi, certo per imporsi con la loro crudele imminenza dentro la mente, come un marchio che tenga desto l'orrore.⁷⁰

Per rappresentare il tormento interiore di Catullo per i tradimenti di Lesbia l'artista spezza il corpo del poeta nell'immagine del carme 8, mentre nel carme 76 (Fig. 10) sottopone la figura umana ad una forte torsione espressionista: tali violenze stilistiche richiamano da vicino i corpi lacerati delle vittime della tragedia bellica⁷¹. I carnefici, invece, sono dipinti secondo fattezze bestiali: nel disegno *I mostri* i soldati nazisti appaiono come feroci minotauri intenti a perpetrare abusi contro donne e bambini⁷²; nell'illustrazione per il carme catulliano 60 (Fig. 12), Lesbia, donna *furens* che causa morte e disperazione all'uomo che la ama, è ritratta come una leonessa⁷³. Il toro-minotauro de *I mostri*, simbolo supremo della violenza, è suggerito a Birolli (come anche all'amico Renato Guttuso nel coevo ciclo *Gott mit Uns*) dal modello picassiano:

È [...] del toro di Picasso che ho memoria [...]. In *Guernica* là esso è il simbolo dell'ottusità immobile, incomprensibile e feroce: il muso è quasi faccia di uomo e pertanto vale per tutta l'ottusità spagnola e universale.⁷⁴

Tale valore semantico del toro torna anche in una delle illustrazioni per i *Canti di Catullo*, la seconda dedicata al carme 66 (Fig. 13). Essa è ripartita in tre sezioni: in basso è raffigurato l'animale immolato da Berenice, men-

⁷⁰) Valsecchi 1966, p. XX.

⁷¹) Il Catullo di destra del carme 8 è plasticamente affine, in particolare nel trattamento degli arti, al corpo spezzato da un ordigno bellico di *Bombardamento strategico* (collocato nella parte sinistra inferiore della tavola). L'illustrazione per il carme 76 (poesia che mostra notevoli affinità tematiche con il carme 8; vd. Fordyce 1973, p. 365) è stata preferita ad una variante (Fig. 11; vd. nt. 2) con "un'inquadratura" più larga e meno schiacciata, in cui si nota chiaramente che i piedi nell'angolo alto di sinistra appartengono ad una seconda persona. Nella soluzione finale (dove si perde il particolare della lira gettata davanti al poeta ad indicare l'impossibilità del canto nel momento del dolore) la deformazione è tale che i piedi sembrano separati dal busto di Catullo. Il dettaglio, ispirato dal Picasso di *Guernica*, era già in *Fosse, Costrette ad assistere, Luglio 1944: Villa Pompeiana*.

⁷²) Vd. Birolli 1960a, p. 230, *Ventiduesimo taccuino (maggio-dicembre 1944)*, corsivo dell'autore: «C'è chi pensa, in questo momento, che l'umanità abbia perduto il suo volto. Ma noi ricorremo a un volto d'animale, pur di non rinunciare all'uomo».

⁷³) Nel testo latino Lesbia era paragonata alla Leonessa di Nemea: *leaena montibus Libyssinis* (vd. Ellis 1889, pp. 207-208; Grilli 1997, p. 209). Birolli ha trasferito l'immagine dal piano metaforico a quello figurativo. La grande ferocia del disegno è enfatizzata dal presagio di morte del teschio in basso a destra, elemento presente anche in *I tre chiodi*, da *Italia 1944* (vd. anche le tavole *Le messi, È loro compagna*).

⁷⁴) Birolli 1960b, p. 120. Su *Guernica* vd. anche Birolli 1954a; Marchiori 1963, pp. 34-35 (dove è riportata una lettera di Birolli a Marchiori del 2 giugno 1944); Birolli 1978, p. 139; Rusconi 2001.

tre in cielo si verifica un fenomeno cosmico, l'apparizione della Chioma, che getta nel massimo sconcerto l'uomo al centro⁷⁵. Esiste una sorta di rapporto causa-effetto a spirale: il rito che coinvolge l'animale favorisce indirettamente il catasterismo della treccia, che a sua volta sconvolge la figura umana. Il toro, massiccio e poderoso tale da occupare metà dell'immagine, non costituisce solo la "traduzione", sul livello della forma del contenuto, dell'animale protagonista del sacrificio. Esso condensa un'isotopia semantica del testo originale⁷⁶, quella della violenza, che passata in secondo piano nelle varie esegesi, nel 1945 era sentita come determinante.

La raccolta catulliana di Quasimodo e Birolli risente di questi molteplici influssi, divisa fra aderenza al testo latino, legame intersemiotico, sperimentazioni formali ed inquietudini legate all'irruzione della storia. I due «chiusi in ascolto dell'antica voce» hanno cercato nel testo del passato «un segno che superi la vita, / l'oscuro sortilegio della terra / dove anche fra le tombe di macerie / l'erba maligna solleva il suo fiore»⁷⁷.

LUIGI ERNESTO ARRIGONI
gigi.arri@fastwebnet.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|---------------|---|
| Albonico 2004 | M.C. Albonico, <i>Catullo e Quasimodo</i> , «Rivista di letteratura italiana» 1 (2004), pp. 103-133. L'articolo, con titolo <i>Il Catullo di Quasimodo</i> , era stato anticipato, in forma ridotta, in Baroni 2003, pp. 269-273. |
| Anceschi 1945 | L. Anceschi, <i>Catullo tradotto da Quasimodo</i> , «Avanti!», 17 ottobre 1945. |
| Arrigoni 2008 | L.E. Arrigoni, <i>Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di "Vento a Tindari"</i> , in M. Gioseffi (a cura di), |

⁷⁵) Dato che la figura dell'uomo è assente nel testo di Catullo, forse Birolli ha operato una *contaminatio* con un passo del *De Rerum Natura* di Lucrezio (5.973-74, 979-981: *Nec plangore diem magno solemque per agros / quaerebant pavidi palantes noctis in umbris ... non erat ut fieri posset mirarier umquam / nec diffidere ne terras aeterna teneret / nox in perpetuum detracto lumine solis*), autore che ricorre nella bibliografia critica su *Metamorfosi* e citato dallo stesso Birolli nei *Taccuini* del 1945 (vd. Birolli 1960a, p. 247, *Ventitreesimo taccuino*).

⁷⁶) Nella *Chioma* ricorrono, quasi come un *leit-motiv*, manifestazioni di violenza di ogni genere. Numerosi sono i riferimenti storici (vv. 12-13, 21, 39) e mitologici (v. 51) alla guerra; ai vv. 29-31 è ricordata l'uccisione, da parte di Berenice, di un pretendente che osteggiava l'Evergete (vd. Grilli 1997, p. 300); l'intera poesia è poi contrassegnata dal rito sanguinario (vv. 36-38, 96-97). Inoltre Quasimodo, nella traduzione dei vv. 14-15, intensifica l'immagine della *defloratio* della vergine («lotte notturne / vinte forzando la purezza della vergine»; *vestigia rixae, / quam de virgineis gesserat exuviis*).

⁷⁷) 19 gennaio 1944, da *Giorno dopo giorno*, vv. 15-19, p. 127.

- Uso, riuso ed abuso dei classici*, Milano, LED, 2008 (in corso di stampa).
- Baroni 2003 G. Baroni (a cura di), *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, numero monografico della «Rivista di letteratura italiana» 1-2 (2003).
- Basso 2000 P. Basso, *Fenomenologia della traduzione intersemiotica*, «VS» 85-86-87 (2000), pp. 199-216.
- Battolini 1979 F. Battolini, «Italia '44»: *polveriera di segni*, in Renato Birolli. *Le Cinqueterre, i disegni della Resistenza*, catalogo della mostra (Genova, 1979), La Spezia, Litografia Europa, 1979, pp. 18-24.
- Beltrami 1991 P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Beltrami 1996 P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia: guida alla metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Bignamini 2004 M. Bignamini, *Momenti del linguaggio poetico di Salvatore Quasimodo*, in Id. - A. De Alberti (a cura di), *Fra le carte di Quasimodo: poesie, traduzioni, saggi, lettere*, Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Pavia, Università degli Studi di Pavia, 2004, pp. 345-395.
- Birolli 1943 R. Birolli, lettera riportata in «Corriere della Sera», 30 giugno 1943, poi in *Birolli* 1976, pp. 87-88.
- Birolli 1954a R. Birolli, *Il realismo e la pittura: perché non ci siamo intesi*, 1954, poi in «Quaderni milanesi» 1 (1960).
- Birolli 1954b R. Birolli, nota in *Pittura d'oggi: testi e riproduzioni di Felice Casorati, Renato Birolli, Mino Maccari, Domenico Purificato, Virgilio Guidi, Massimo Campigli, Mario Mafai*, Firenze, Vallecchi, 1954, poi in *Birolli* 1976, pp. 106-115.
- Birolli 1956 R. Birolli, nota in A. Lùcia, *I tre Ditirambi*, Milano, Stirpe, 1956, pp. 50-52, poi con titolo *Prove per la poesia di Lùcia*, in *Birolli* 1976, pp. 118-119.
- Birolli 1960a R. Birolli, *Taccuini 1936-1959*, a cura di E. Emanuelli, Torino, Einaudi, 1960.
- Birolli 1960b R. Birolli, *Lettera impossibile dalla Spagna*, «Petronio» 3 (1960; l'articolo è però datato 20 maggio 1956), poi in *Birolli* 1976, pp. 119-122.
- Birolli* 1970 Renato Birolli, catalogo della mostra (Ferrara, 1970), Ferrara, Siaca Arti Grafiche, 1970.
- Birolli* 1976 Renato Birolli, catalogo della mostra (Parma, 1976), Modena, Grafiche STIG, 1976.

- Birolli* 1978 *Renato Birolli*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Bo 1947 C. Bo, *Introduzione* a S. Quasimodo, *Giorno dopo giorno*, Milano, Mondadori, 1947, poi in Finzi 1975, pp. 150-168.
- Bossaglia 1994 R. Bossaglia, *Il gioco di un giorno*, «Art & Dossier» 93 (1994), pp. 36-38.
- Bossaglia 1999 R. Bossaglia, *Dialogo tra Quasimodo e l'arte figurativa*, in Quasimodo 1999, pp. 49-52.
- Bruno 1966 G. Bruno, articolo senza titolo in *Due stagioni di Renato Birolli*, catalogo della mostra (Venezia, 1966), Milano, Grafic Olimpia, 1966, pp. 7-17.
- Bruno 1970 G. Bruno, *Percorso di Birolli*, in *Birolli* 1970.
- Bruno - Soldini 2005 G. Bruno - S. Soldini (a cura di), *Renato Birolli: sentire la natura*, catalogo della mostra (Mendrisio, 2005), Mendrisio, Museo d'Arte, 2005.
- Calabrese 2000 O. Calabrese, *Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta (modeste osservazioni sulla traduzione intersemiotica)*, «VS» 85-86-87 (2000), pp. 101-120.
- Carluccio 1965 L. Carluccio, *Introduzione a Renato Birolli. "Italia 1944". 86 disegni della Resistenza*, catalogo della mostra (Torino, 1965), Torino, Galleria Narciso, 1965.
- Ceserani 1999 R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma, Laterza, 1999.
- Ciccuto 2003 M. Ciccuto, *Percorsi di cultura figurativa nella prosa di Salvatore Quasimodo*, in Baroni 2003, pp. 366-374.
- Chartier 1999 R. Chartier, *Testi, forme, interpretazioni*, in D.F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999, pp. 98-107 (ed. orig. *Textes, formes, interprétations*, in D.F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1991).
- Chatman 2000 S. Chatman, *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Net, 2003 (ed. orig. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978).
- Conte 1985 G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1985².
- Corrain 1999 L. Corrain (a cura di), *Leggere l'opera d'arte II. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1999.
- Corrain - Lancioni 1999 L. Corrain - T. Lancioni, *Problemi di traduzione intersemiotica. Un'analisi di "Ricordo di Hölderlin" di Ennio Morlotti*, in Corrain 1999, pp. 73-94.

- Cremona 1948 V. Cremona, *Il Catullo di Salvatore Quasimodo*, «Humanitas» (agosto 1948), pp. 803-808.
- Crivelli 2003 R.S. Crivelli, *Lo sguardo narrato: letteratura e arti visive*, Roma, Carocci, 2003.
- Della Corte 1989 F. Della Corte, *Tre poeti traducono Catullo*, «Aufidus, Rivista di scienza e Didattica della Cultura Classica» 7 (1989), pp. 159-167, poi in Id., *Opuscola XII*, Genova, Università di Genova, Facoltà di Lettere, 1990, pp. 257-265.
- De Gubernatis 1938 M. Lenchantin De Gubernatis (a cura di), *Il libro di Catullo veronese*, Torino, Chiantore, 1938³.
- De Micheli 1977 M. De Micheli, *Introduzione a Birolli: i disegni della Resistenza "Italia 1944"*, catalogo della mostra (Milano, 1977), Milano, Festival provinciale dell'Unità, 1977.
- Del Corno 1981 D. Del Corno, *In piena guerra Quasimodo incontra Catullo*, «Corriere della Sera», 30 agosto 1981, poi rielaborato con titolo *Quasimodo incontra Catullo*, «Nuova Antologia» (gennaio-marzo 1982), pp. 174-178.
- D'Episcopo 1988 F. D'Episcopo, *Le metamorfosi della memoria: Salvatore Quasimodo critico d'arte*, in A. Franceschetti (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto - Hamilton - Montreal, 6-10 maggio 1985), III, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988, pp. 1065-1078.
- De Rosa 1954 L. De Rosa, *Quasimodo e la difficile strada del sentimento*, «L'esperienza poetica» 1 (gennaio-marzo 1954), poi in Finzi 1975, pp. 188-197.
- Desideri 2005 F. Desideri, *Il Fondo Renato e Rosa Birolli*, in Bruno - Soldini 2005, pp. 133-146.
- Dusi 2000 N. Dusi, *Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*, «VS» 85-86-87 (2000), pp. 3-54.
- Dusi 2003 N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003.
- Eco 2003 U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Ellis 1889 R. Ellis (ed.), *A Commentary on Catullus*, Oxford, Clarendon Press, 1889.
- Erich 1966 V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966 (ed. orig. *Russian Formalism*, The Hague, Mouton, 1954).

- Fabbri 2000 P. Fabbri, *Due parole sul trasporre (intervista a cura di Nicola Dusi)*, «VS» 85-86-87 (2000), pp. 271-284.
- Fagone 1978 V. Fagone, *Entro e oltre "Corrente" gli anni dal 1938 al 1959*, in Birolli 1978, pp. 76-102.
- Ferri 1986 T. Ferri, *La poesia di Salvatore Quasimodo dalla sinestesia all'ossimoro, ovvero dal mito all'armonia della dissonanza*, in Finzi 1986, pp. 61-78.
- Finzi 1975 G. Finzi (a cura di), *Quasimodo e la critica*, Milano, Mondadori, 1975².
- Finzi 1980 G. Finzi, *Introduzione a S. Quasimodo, Il fiore delle Georgiche; Canti di Catullo; Dalle Metamorfosi di Ovidio*, Milano, Mondadori, 1980, poi rielaborata con titolo *Quasimodo traduttore di classici*, in Quasimodo 1996, pp. 1191-1219.
- Finzi 1986 G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, Atti del convegno nazionale di studi su Salvatore Quasimodo (Messina, 10-12 aprile 1985), Roma, Laterza, 1986.
- Fordyce 1973 C.J. Fordyce (ed.), *Catullus*, Oxford, Clarendon Press, 1973.
- Fortini 1987 F. Fortini, *Sulla metrica e la traduzione*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 781-844.
- Fraenkel 1961 E. Fraenkel, *Two Poems of Catullus*, «The Journal of Roman Studies» 51 (1961), pp. 46-53.
- Genette 1989 G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di C.M. Cedererna, Torino, Einaudi, 1989 (ed. orig. *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987).
- Giovannetti 2005 P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005.
- Greimas 1991 A.J. Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in L. Corrain - M. Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 33-51 (ed. orig. *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes Sémiotiques. Documents» 60, 1984).
- Grilli 1997 A. Grilli (a cura di), *Gaio Valerio Catullo. Le poesie*, Torino, Einaudi, 1997.
- Hjelmslev 1981 L. Hjelmslev, *La stratificazione del linguaggio*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 35-72 (ed. orig. *La stratification du langage*, «Word» 2-3, 1954, pp. 163-188).

- Jacquemet 1999 M. Jacquemet, s.v. *Ritmo*, in P. Basso (a cura di), *Per un lessico di semiotica visiva*, appendice a Corrain 1999, pp. 97-162. Tale appendice traduce e commenta alcune voci di A.J. Greimas - J. Courtés (éds), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, II, Paris, Hachette.
- Jakobson 1985 R. Jakobson, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985.
- Jakobson 1985a R. Jakobson, *Poesia della grammatica e grammatica della poesia*, in Jakobson 1985, pp. 339-352 (ed. orig. *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, «Lingua» 21, 1968).
- Jakobson 1985b R. Jakobson, *Sull'arte verbale di William Blake e di altri poeti pittori*, in Jakobson 1985, pp. 408-432 (ed. orig. *On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters*, «Linguistic Inquiry» 1, 1970, pp. 3-23).
- Kroll 1929 W. Kroll (Hrsg.), *C. Valerius Catullus. Carmina*, Leipzig, Teubner, 1929².
- Lafaye 1932 G. Lafaye (éd.), *Catulle. Poésies*, Paris, Les Belles Lettres, 1932².
- Lamberti 2000 M.M. Lamberti, *Renato Birilli e Vincent Van Gogh. Glosse di lettura*, in M.G. Balzarini - R. Cassanelli (a cura di), *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 244-255.
- Lanza Pietromarchi 1996 F. Lanza Pietromarchi (a cura di), *Renato Birilli 1935*, catalogo della mostra (Verona, 1996), Verona, Grafiche Aurora, 1996.
- Lavezzi 2003 G. Lavezzi, *Il metro che si cala nella storia: l'endecasillabo di "Giorno dopo Giorno"*, in Baroni 2003, pp. 417-422.
- Lupo 1996 G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.
- Lupo 2003 G. Lupo, *Quasimodo a colori*, in Baroni 2003, pp. 295-301.
- Luzzatto 1936 G.L. Luzzatto, *Van Gogh*, Modena, Guanda, 1936.
- Marchiori 1963 G. Marchiori, *Renato Birilli*, Milano, Edizioni di comunità, 1963.
- Marinone 1997 N. Marinone (a cura di), *Berenice da Callimaco a Catullo*, Bologna, Pàtron, 1997.
- Mengaldo 1991 P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- Mengaldo 1991a P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Mengaldo 1991, pp. 131-157.

- Mengaldo 1991b P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Mengaldo 1991, pp. 27-74.
- Menichetti 1993 A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Metz 1977 Ch. Metz, *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977 (ed. orig. *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971).
- Musarra 1986 F. Musarra, *Strutture foniche e semantiche nella poesia di Salvatore Quasimodo*, in Finzi 1986, pp. 105-118.
- Musarra 1989 F. Musarra, *Rinnovamento ritmico nel Quasimodo post-ermetico*, in *Quasimodo e il post-ermetismo*, Atti del 2° incontro di studio (Modica, 14-16 maggio 1988), Modica, Centro nazionale di studi su Salvatore Quasimodo, 1989, pp. 105-119. In Internet: www.salvatore-quasimodo.it/postermetismo8.htm.
- Mussini 1976 M. Mussini, schede per il *Catalogo critico*, in Birolli 1976.
- Nida 1964 E.A. Nida, *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964.
- Pascoli 1934 G. Pascoli, *Lyra*, Livorno, Giusti, 1934¹⁰.
- Pietropaoli 1983 A. Pietropaoli, *Un'ipotesi di narcisismo retorico in Quasimodo*, in Id., *Le strutture della poesia: saggi su Campana, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Quasimodo, Gatto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983, pp. 105-113.
- Pontani 1977 F.M. Pontani, *Un secolo di traduzioni da Catullo*, «Rivista di cultura classica e medievale» 25 (1977), pp. 625-644.
- Ponti 2003 P. Ponti, *Quasimodo illustrato. Versi e immagini nel "Falso e vero verde" del 1954*, in Baroni 2003, pp. 423-437.
- Quasimodo 1999 A. Quasimodo (a cura di), *Quasimodo*, catalogo della mostra (Milano, 1999-2000), Milano, Mazzotta, 1999.
- Quasimodo 1939a S. Quasimodo, *A Sirmio* (trad. del carne 31), «Corrente» 17, 30 settembre 1939.
- Quasimodo 1939b S. Quasimodo, *A Quinto Ortensio Ortalo* (trad. del carne 65), «Corrente» 20, 15 novembre 1939.
- Quasimodo 1942a S. Quasimodo, *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1942.
- Quasimodo 1942b S. Quasimodo, *Introduzione a 20 pitture di Birolli*, catalogo della mostra (Milano, 1942), Milano, Galleria della Spiga, 1942, poi in Quasimodo 1969, pp. 21-22.

- Quasimodo 1945a S. Quasimodo, *Traduzioni dai classici*, 1945, poi in Id., *Il poeta, il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 107-112.
- Quasimodo 1945b S. Quasimodo, *Introduzione a Renato Birolli*, catalogo della mostra (Milano, 1945), Milano, Galleria Santa Radegonda, 1945, poi in Quasimodo 1969, pp. 23-27.
- Quasimodo 1949 S. Quasimodo, *Introduzione a Renato Birolli: mostra personale*, catalogo della mostra (Milano, 1949), Milano, Galleria Annunciata, 1949, poi in Quasimodo 1969, p. 29.
- Quasimodo 1953 S. Quasimodo, *Discorso sulla poesia, Appendice a Id., Il falso e vero verde*, Milano, Schwarz, 1953, poi in Id. 1996, pp. 283-293.
- Quasimodo 1969 S. Quasimodo, *Visti da Salvatore Quasimodo: Birolli, X. Bueno, Cantatore, De Chirico, Esa D'Albisola, Fab-bri, Manzù, Marino, C. Mastroianni, Migneco, Rossello, Rossi, Sassu, Sotilis, Usellini, Tamburi*, Milano, Edizioni Trentadue, 1969.
- Quasimodo 1996 S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1996¹⁰.
- Quinn 1973 K. Quinn (ed.), *Catullus. The Poems*, Houndmills, MacMillan Education, 1973².
- Ramires 1988 G. Ramires, *Fulsero quondam / Fulsero vere: tempo del mito e tempo della realtà nel carne 8 di Catullo*, «Atti Accademia Peloritana dei Pericolanti» 64 (1988), pp. 161-176.
- Rizzini 2002 I. Rizzini (a cura di), *Salvatore Quasimodo e gli autori classici. Catalogo delle traduzioni di scrittori greci e latini conservate nel Fondo manoscritti*, Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Pavia, Università degli Studi di Pavia, 2002.
- Romanò 1946 A. Romanò, *Catullo (Errante - Quasimodo)*, «Il Ragguaglio librario» (maggio 1946), p. 7.
- Rusconi 2001 P. Rusconi, «Avrò sensi e proporzioni degni delle ore». *Appunti su Giuseppe Marchiori e il suo corrispondente Renato Birolli negli anni di guerra*, in *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp: Giuseppe Marchiori critico d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, 2001-2002), Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa - Regione del Veneto, 2001, pp. 69-76.
- Rusconi 2005 P. Rusconi, *Introduzione a «Metamorfosi»*, in Bruno - Soldini 2005, pp. 115-131.
- Russoli 1958 F. Russoli, articolo in *Sedici opere di Renato Birolli pubblicate in occasione della mostra di alcuni recen-*

- ti dipinti dell'artista alla Galleria Montenapoleone di Milano*, catalogo della mostra (Milano, 1958), Milano, Edizioni della Conchiglia, 1958, poi in *Birolli* 1976, pp. 152-153.
- Salina Borello - Barbaro 1995 R. Salina Borello - P. Barbaro, *Salvatore Quasimodo. Biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 1995.
- Sanesi 1958 R. Sanesi, *La poesia di Quasimodo*, conferenza tenuta al Seminar of American Studies di Salisburgo (estate 1958), poi in Finzi 1975, pp. 211-239.
- Sanesi 1986 R. Sanesi, *Quasimodo e le arti figurative*, in Finzi 1986, pp. 245-250.
- Savoca 1985 G. Savoca, *Per Quasimodo traduttore di Catullo: il carne LXXV*, in Id., *Tra testo e fantasma*, Roma 1985, pp. 67-87, poi in *Quasimodo e l'ermetismo*, Atti del 1° incontro di studio (Modica, 15-16 febbraio 1984), Modica, Centro nazionale di studi su Salvatore Quasimodo, 1986, pp. 103-123. In internet: www.salvatore-quasimodo.it/ermetismo6.htm.
- Savoca 1994 G. Savoca, *Concordanza delle poesie di Salvatore Quasimodo. Testo, concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1994.
- Scheiwiller 1998 V. Scheiwiller, "L'isola dei poeti" 1936-1948, in V. Fagone - D. Galante (a cura di), *Arte e Letteratura: dal futurismo a oggi*, Bergamo, Lubrina, 1998, pp. 73-95.
- Scurati 2006 A. Scurati, *Bibliografia ragionata*, in S. Rosso (a cura di), *Un fascino osceno: guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Verona, Ombre corte, 2006, pp. 167-182.
- Tedesco 1977 N. Tedesco, *L'isola impareggiabile: significati e forme del mito di Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Thomson 1997 D.F.S. Thomson (ed.), *Catullus*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 1997.
- Tondo 1976 M. Tondo, *Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1976³.
- Valsecchi 1966 M. Valsecchi, *Renato Birolli*, Milano, Edizioni del milione, 1966.
- Valsecchi 1969 M. Valsecchi, *Quasimodo, 1944*, in *Quasimodo 1969*, pp. 7-11.
- Vivarelli 1989 P. Vivarelli (a cura di), *Renato Birolli*, catalogo della mostra (Milano, 1989; Roma, 1989-1990; Verona, 1990), Milano, Mazzotta, 1989.