

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 44, 2024 – Speciale *Dalla modernità a Gesualdo*

---

## «In cerca della verità poetica dello spettacolo»: gli Scritti sul teatro di Quasimodo

*«In search of the poetic truth of the spectacle»: Quasimodo's Writings on the Theatre*

MARIA DIMAURO

### ABSTRACT

L'articolo si propone un approfondimento degli Scritti sul teatro di Salvatore Quasimodo, facenti parte di quella produzione letteraria al di fuori dell'opera in versi e scarsamente indagati nelle diverse stagioni critiche, caratterizzati da un rapporto ambivalente con l'opera "maggiore". In questa sede viene suggerita una rilettura, alla luce degli scritti 'extrapoetici' dell'autore – e cioè le riflessioni sul cinema, sul teatro, sull'arte e sulla letteratura – raccolti complessivamente ne Il poeta e il politico e altri saggi (1960), soprattutto delle recensioni teatrali, al fuoco di una eterogeneità che non tralascia mai, nella costruzione del pensiero, una sorta di 'collateralità' con l'opera 'maggiore', quella poetica. La meditazione estetica intrinseca a questi Scritti, pubblicati nel 1961 con prefazione di Roberto Rebora - e che costituiscono una raccolta parziale delle recensioni che Quasimodo firmò su «Omnibus» (fra il '48 e il '50) e «Tempo» (dal '50 al '59) - dialoga costantemente con l'opus poetico e di questo rifrange forme, linee di tensione, significati, visioni del mondo. In tal senso, la riflessione intorno al fatto scenico non si ferma mai ad un commento meramente tecnico sullo spettacolo, ma si costruisce in una tensione costantemente 'in cerca' della verità poetica.

PAROLE CHIAVE: Quasimodo, Teatro, Scritti.

The article proposes an in-depth study of Salvatore Quasimodo's Writings on the theatre, which are part of that literary production outside of the work in verse and poorly investigated in the various critical seasons, characterized by an ambivalent relationship with the "major" work. A rereading is suggested here, in the light of the author's 'extrapoetic' writings - that is, the reflections on cinema, theatre, art and literature - collected as a whole in *The Poet and the Politician and Other Essays (1960)*, especially of theater reviews, in the focus of a heterogeneity that never neglects, in the construction of thought, a sort of 'collaterality' with the 'major' work, the poetic one. The aesthetic meditation intrinsic to these Writings, published in 1961 with a preface by Roberto Rebora - and which constitute a partial collection of the reviews that Quasimodo signed on «Omnibus» (between '48 and '50) and «Tempo» (from '50 to '59) - constantly dialogues with the poetic opus and refracts forms, lines of tension, meanings, visions of the world. In this sense, the reflection around the scenic fact never stops at a merely technical comment on the show, but is built in a tension constantly 'in search' of poetic truth.

KEYWORDS: Quasimodo, Theatre, Essays

---

## AUTORE

*Maria Dimauro è dottore di ricerca in Italianistica, già cultore dell'insegnamento di Letteratura italiana moderna e contemporanea dell'Università degli Studi di Bari, presso la quale è stata anche docente a contratto. Già redattrice delle riviste «Sinestesia» e «Sinestesiaonline», fa parte del Centro di ricerca PeNS-Poesia contemporanea e Nuove scritture dell'Università del Salento. Si è occupata prevalentemente dei temi e delle forme della modernità letteraria – al problematico crocevia tra modernismo, realismo e avanguardia (Palazzeschi, Ungaretti, Montale, Bertolucci) – e di quelle esperienze poetiche meridionali (Bodini, Quasimodo, D'Arrigo), in alcune delle quali la categoria di ermetismo è curvata da un inedito surrealismo 'autoctono'. Ha conseguito l'abilitazione scientifica nazionale nel 2021, nel settore F/2 Letteratura italiana contemporanea, e attualmente sta conseguendo un secondo dottorato nel settore L-FIL-LET 10, con una tesi dottorale sulla ricezione di Capuana nel verismo meridionale, specie pugliese (Saponaro, Curci, Bernardini). Ha curato nel 2023 l'organizzazione del Convegno internazionale verghiano presso l'Università degli studi di Bari, al quale ha anche partecipato con una relazione su Capuana e Verga. Attualmente partecipa, come componente dell'unità di ricerca barese, al Progetto di ricerca nazionale Viver (Vocabolario dell'italiano verista), sotto la responsabilità scientifica della Fondazione Verga e dell'Accademia della Crusca.*

*maria.dimauro@uniba.it*

A teatro Salvatore Quasimodo stava abbandonato all'indietro sulla poltrona, il mento nella mano, l'occhio stretto. Era un atteggiamento rilassato e concentrato insieme, in qualche modo professionale. Ma se uno sguardo amico, da un'altra poltrona, lo cercava nell'ombra della platea, durante lo spettacolo, lui se n'accorgeva subito. Allora usciva da quella sua posizione un po' ottocentesca, da *assaggiatore scrupoloso di parole teatrali*; la fissità del suo volto si rompeva in un ammicco, quando ironico, quando stupito; talvolta, quantunque raramente, di consenso; e le mani collaboravano, di solito congiungendosi, a questo commento mimico. Le uniche reazioni di Quasimodo a teatro erano di questo tipo: fatte, cioè, di gesti e di sguardi.<sup>1</sup>

A voler tracciare delle linee, pur meramente – per ragioni di economia temporale – indicative, di quella che è stata definita, spesso con certa approssimazione, una delle «attività minori» (assieme agli scritti giornalistici, e, fino a qualche decennio fa, anche a quelli critici)<sup>2</sup> all'interno dell'opera quasimodiana – e cioè quella di recensore teatrale – si constata di trovarsi in un territorio marginale, dai confini incerti, spesso male interpretato o, tutt'al più, misconosciuto.

Fra i non molti interventi su questo “secondo mestiere”, o, per altri, “terza attività” quasimodiana,<sup>3</sup> comunque considerata in subordine a quelle del poeta e del traduttore e perlopiù accostata a quella del giornalista, lo studio di G. Amoroso, ad esempio, nonostante un'appassionata lettura degli scritti per il teatro, tesa a rilevare, nell'autore, una ferma volontà di «tenere lontano il realismo apparente di tanto teatro sicuramente esiliato dalla vita»<sup>4</sup> in direzione del «vivo dei sentimenti»,<sup>5</sup> tratteggia un Quasimodo “lettore” di teatro che «spesso non si mostra in grado di valutare lo spessore esatto di un testo dal momento che si lascia prendere dal momentaneo frammento»,<sup>6</sup> e nel quale, in ogni caso, «il poeta fervido intona la

---

<sup>1</sup> R. DE MONTICELLI, *Introduzione*, in S. QUASIMODO, *Il poeta a teatro*, a cura di A. Quasimodo e con una premessa dell'autore, Spirali Edizioni, Milano 1984, p. 7.

<sup>2</sup> R. REBORA, *Nota introduttiva*, in S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, Mondadori, Milano 1961, p. 9; più estensivamente di Rebora, che limita e insieme avvalorava, riferendola ad un'esperienza squisitamente umana, la definizione al campo teatrale, Gilberto Finzi include gli scritti per le scene all'interno di un più generico “esercizio in prosa”, «attività o scrittura secondaria di chi opera prevalentemente col verso [...], autonoma, se non opposta al verso [...] e attività minore spesso legata all'occasione»: G. FINZI, *Introduzione*, in S. QUASIMODO, *“A colpo omicida” e altri scritti*, Mondadori, Milano 1977, pp. 7-8.

<sup>3</sup> Cfr. E. CANDELA, *Premessa*, in S. QUASIMODO, *Il falso e vero verde. «Le Ore» 1960-1964*, a cura di C. Mauro, prefazione di G. Rando, Biblioteca di Sinestesie, Avellino 2015, pp. IX-XII e il saggio, nello stesso volume, di C. MAURO, *La «siepe» di Quasimodo e i “Colloqui” su Tempo*, pp. XLV-LXVII.

<sup>4</sup> G. AMOROSO, *Quasimodo critico di teatro*, in Atti del Convegno nazionale di Studi, Messina, 10-12 aprile 1985, poi in *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di G. Finzi, Laterza 1986, p. 128.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

propria attività maggiore di scrittore [...] e si ritaglia un proprio angolo segreto, visitato dalla poesia e che privilegia quasi una cattedra dalla quale sancisce le distanze e combatte le sue battaglie estetiche». <sup>7</sup>

De Monticelli, a sua volta, autore di una introduzione (a *Il poeta a teatro*) che ha il merito di soffermarsi su alcuni efficaci aneddoti della biografia dell'autore – avendo conosciuto Quasimodo personalmente e nella veste di “spettatore” di teatro – e del quale abbiamo riportato, in esergo, un breve lacerto testimoniale, individua una giusta «disponibilità dello scrittore alla realtà», <sup>8</sup> ma in un certo modo ne riduce la portata di novità e globalmente conoscitiva affermando, nelle conclusioni alla raccolta di recensioni, che il poeta «non anticipa [...] e non rischia ipotesi sul futuro, svolgendosi, il suo discorso, all'interno d'una tematica tipica di quel periodo [...]: quella, cioè, della difesa delle ragioni del testo anche contro quelle dello spettacolo». <sup>9</sup>

Pure Finzi, fra i maggiori esegeti e rivalutatori, negli ultimi decenni, dell'opera quasimodiana, nonché autore di un esaustivo itinerario del poeta all'interno del Meridiano del 1971 con prefazione di Carlo Bo, relega alle ultime pagine delle sue molteplici indagini gli scritti extrapoetici, comprendendo, in un più che generico *Le altre opere*, i saggi critici (fra i quali il riepilogativo ed eterogeneo *Il poeta e il politico e altri saggi*, 1960), le traduzioni e, in un'ultima quasi sottosezione, gli *Scritti vari* comprendenti le recensioni teatrali e la critica d'arte.

Il pregiudizio su questa peculiare prosa quasimodiana, specialistica e settoriale, ha serpeggiato lungo le diverse stagioni critiche, impedendone, il più delle volte, un inquadramento, se non filologicamente corretto, almeno equilibrato da un punto di vista interpretativo e che altresì tenesse conto delle diverse istanze che l'hanno caratterizzata, recintandola invece, come sopra accennato, come una propaggine dell'*opus* lirica, o un'attività svolta senza molta convinzione e con «una sorta di distacco», <sup>10</sup> o quasi per caso, peraltro “deformata” da una scrittura «ellittica, allusiva, talvolta oscura» <sup>11</sup> e da una accentuata «vena analogica/metaforica» <sup>12</sup> a scapito della «categoria della *visualità* dello spettacolo [...] che, seguendo questi assunti, risulta praticamente “assente”» <sup>13</sup> nei ‘resoconti dalle scene’ quasimodiani.

<sup>7</sup> Ivi, p. 129.

<sup>8</sup> R. DE MONTICELLI, *Introduzione*, in S. QUASIMODO, *Il poeta a teatro* cit., p. 9.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> G. FINZI, *Introduzione*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, prefazione di C. Bo, I Meridiani Mondadori, Milano 1971, p. xxxvii.

<sup>13</sup> R. DE MONTICELLI, *Introduzione*, in S. QUASIMODO, *Il poeta a teatro* cit., p. 12.

La natura perlopiù “occasionale” della eterogenea congerie di scritti del Quasimodo giornalista e prosatore, fatta eccezione per l’autore dei *Discorsi* (perché funzionale a puntellarne e sostenerne la poetica nel corso del tempo e delle sue stagioni disarmoniche) e considerando maggiormente, in questa sede, il critico teatrale, è stata avallata da studi fortemente sbilanciati sul poeta e sul poeta-traduttore, svalutando la contiguità temporale, ma anche di reciproche suggestioni – piuttosto che di primazia o sudditanza – fra i diversi campi creativi, e, soprattutto, la non eccezionalità o episodicità della suddetta attività “minore”.

Un sostanziale contributo ad un decisivo “cambio di rotta” in direzione di un ampliamento della visuale critica su questi (ad ampio raggio) scritti “periferici”, per i quali già Roberto Rebora, nella *Nota introduttiva* alla silloge di *Scritti sul teatro* quasimodiano del 1961 invocava un’individuazione dei «limiti»<sup>14</sup> di questa marginalità, e insieme proponeva di interrogarsi sulle ragioni di questi scritti e sull’eventuale (aggiungeremmo noi: modalità di) rapporto con la produzione maggiore, ci arriva, nell’ultimo decennio, dall’edizione integrale degli interventi giornalistici di Quasimodo a cura di Carlangelo Mauro e con illuminanti contributi di Rando (2012 e 2015):<sup>15</sup> e cioè i *Colloqui* sul «Tempo», tenuti settimanalmente dal 1964 al 1968, e la collaborazione, dal febbraio 1960 al gennaio 1964, al settimanale «Le Ore», intitolata, come la raccolta omonima del 1956, *Il falso e vero verde*.

Entrambi gli studiosi avvertono del grande eclettismo di questi scritti, assai indicativi della psicologia, della cultura, dell’ideologia politica, della società contemporanea (Mauro), nonché dell’inesausta tensione morale e della connessa, innovativa poetica dell’autore, a conferma della rilevanza che anche questa tipologia di interventi può assumere, da un punto di vista documentario e conoscitivo (Rando), per l’esatta esegesi della poetica autoriale, in direzione insomma non della “frammentarietà” o dell’irrelatezza, ma dell’organicità di questa modalità di scrittura (in sé e rispetto al Quasimodo “maggiore”); a conferma della quale si può agevolmente richiamare una cronologia che, pure esaminata nelle sue tappe salienti, contempla la stretta contiguità dei tavoli da lavoro (a partire dal 1938 Quasimodo comincia a svolgere mansioni editoriali grazie all’intervento di Cesare Zavattini, che lo introdurrà, l’anno dopo, nella redazione di «Tempo», alla sezione letteratura; nel 1936 era uscito, con la prefazione di Sergio Solmi, *Erato e Apollion*; nel 1938, il volume antologico delle *Poesie* con uno studio di Macrì; nel 1940, per le edizioni di «Corrente», la traduzione dei *Lirici greci* con prefazione di Anceschi).

---

<sup>14</sup> R. REBORA, *Nota introduttiva*, in S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro* cit., p. 9.

<sup>15</sup> Ci riferiamo alle raccolte di scritti quasimodiani S. QUASIMODO, *Colloqui. «Tempo» 1964-1968*, a cura e con saggio di C. Mauro, introduzione di G. Rando, L’arca e l’arco Edizioni, Napoli 2012 e S. QUASIMODO, *Il falso e vero verde. «Le Ore» 1960-1964*, a cura di C. Mauro, prefazione di G. Rando, Biblioteca di Sinestesie, Avellino 2015.

Dal 1939 al 1968, anno della morte, Quasimodo si dedicherà senza soluzioni di continuità alle diverse declinazioni di una scrittura (e di un “linguaggio”, quello della prosa, squadrato nella varietà delle diverse destinazioni editoriali: parola a lui assai cara e dotata di un peculiare, e soprattutto trasversale, sostrato teorico), che, a nostro avviso, non conosce drastiche partizioni – stilistiche o sostanziali – e forse abbisogna di chiarificazioni ulteriori nella direzione di un’autonomia di genere che non è pedissequamente ancillare ai versi e però certamente, d’altro canto, «non sfiora la poesia senza toccarla».<sup>16</sup>

Da queste stesse sedi recenti, appena richiamate, si sostiene in definitiva un quadro di evidente omogeneità, stilistica e tematica, di tutta la prosa quasimodiana, a partire da quella dei *Colloqui* e del *Falso e vero verde* (1960-1968) e via via risalendo fino agli scritti redatti nel ventennio 1939-59, raccolti dallo stesso Quasimodo nel volume mondadoriano *Il poeta e il politico e altri saggi* del 1967.

L’attività di critico teatrale, che si avvale anch’essa delle coordinate descritte sinora, praticata dapprima su «Omnibus», dal 1948 al 1950, poi nuovamente su «Tempo», dal 1950 al 1959, non ha goduto sinora di molte indagini (Ruocco 1999 e 2001, Romani 2002, Ajello 2002, Gioviale 2001),<sup>17</sup> sebbene le recensioni siano state pubblicate dapprima parzialmente, nel 1961, nel volume a cura di Roberto Rebora, poi finalmente, in edizione integrale, nel 1984, a cura di Alessandro Quasimodo e con introduzione di De Monticelli.

Gli studi aggiornati all’ultimo decennio tuttavia hanno avuto il merito di allungare ulteriormente il tempo della scrittura per il teatro che già Quasimodo peraltro rivendicava nella sua “durata” (contraddicendo palesemente le definizioni di “occasionalità” anzidette: «La mia esperienza in questo campo viene da dodici anni di critica teatrale [...]»),<sup>18</sup> ma solo come indicazione di una collaborazione che continua oltre l’impegno per «Omnibus» e «Tempo» (e quindi oltre gli anni dal ’48 al ’59), con i numerosi articoli e recensioni, come riporta Rando,<sup>19</sup> redatti da Quasimodo per *Il falso e il vero verde*, che arrivano almeno al 1963 (*L’opera scritta e*

<sup>16</sup> G. FINZI, *Introduzione*, in S. QUASIMODO, “*A colpo omicida*” e altri scritti cit., p. 9.

<sup>17</sup> L’attività di critico per il teatro di Quasimodo, sebbene si sia inarcata per quasi quindici anni, non ha ricevuto, negli anni, la necessaria attenzione critica. Fra le poche indagini in merito, oltre ai già citati Rebora e Monticelli, si segnalano gli interventi di D. DOLCI, in *Quasimodo*, Catalogo della Mostra a cura di A. Quasimodo (Milano, Palazzo Reale 1999-2000), Mazzotta, Milano 1999, pp. 169-195; di A. R. ROMANI, *Intorno al «linguaggio universale»: teorie e critiche teatrali di Salvatore Quasimodo*, e di E. AJELLO, *Un poeta a teatro. Quasimodo spettatore di Goldoni*, entrambi in *Nell’antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, a cura di G. Baroni, Atti del Convegno presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 18-19 febbraio 2002, poi in «Rivista di letteratura italiana», XXI, nn. 1-2, 2003.

<sup>18</sup> S. QUASIMODO, *Teatro, specchio di problemi*, in ID., *Il poeta a teatro* cit., p. 15.

<sup>19</sup> G. RANDO, *Quasimodo tra letteratura e giornalismo: «Non c’è poesia pura»*, in S. QUASIMODO, *Il falso e vero verde. «Le Ore» 1960-1964* cit., pp. xxxiv-xxxv.

rappresentata, Brecht proibito 1961; Eduardo De Filippo e “Le voci di dentro”, Sorte de “La Mandragola”, Otello non era geloso, 1962; Un dramma di Dürrenmatt, Il “Galileo di Brecht”, 1963) che mostrano, ancora sul settimanale «Le Ore», una fedeltà quasi ventennale alla scena, e sollecitano dunque una riedizione del *Poeta a teatro* con nuove e fondamentali aggiunte.

Un “secondo mestiere” che attraversa dunque quasi tutta la vita della poesia, e che ci spinge ad interrogarci sulla reale portata di quest’attività per nulla “occasionale”, o “minore”, almeno quanto a durata, rispetto a quella poetica, giornalistica, traduttiva, e con, d’altra parte, indubbi debiti e filiazioni dall’una all’altra non abbastanza rilevati, forse a causa di alcune affermazioni del poeta che hanno prestato il fianco ad interpretazioni a nostro avviso troppo sbilanciate sul metro valoriale della “letterarietà”, come quelle contenute nella *Premessa al Poeta a teatro*:

La mia è sempre stata una critica del testo, cioè della validità letteraria, al di là di ogni concezione teatralmente meccanica affidata all’attore e al regista. Traducendo qualsiasi opera di teatro, dai tragici greci a Shakespeare, ho tentato di essere fedele al linguaggio dei poeti per i quali dovevo trovare un’altra misura linguistica. Il linguaggio dei primi o del drammaturgo inglese è intimamente teatrale: altri traduttori hanno commesso un falso in atto pubblico riducendo “letterari” i versi di Sofocle o di Shakespeare. È chiaro che il teatro esiste come opera che si possa leggere senza le ragioni della scena e della macchina registica. Il teatro è certo un genere letterario e quindi presuppone un valore assoluto e non approssimativo. [...] L’abilità degli attori va vista proprio nella loro capacità di leggere un testo, senza distorcerlo con la sovrapposizione di strutture declamatorie [...].<sup>20</sup>

Ma di quale centralità poetica si parla, in questa breve ma significativa e in qualche modo frantesa *Premessa*? In quale punto della biografia esistenziale di Quasimodo ci troviamo, quando parliamo di principio della scrittura di teatro? E che senso ha, come si chiede Finzi, nella coerenza di strettissima osservanza poetica quasimodiana, scrivere settimanalmente, assiduamente di teatro?

Se guardiamo, pur brevemente, alle date di composizione delle opere di Quasimodo, ci accorgiamo della stretta contiguità temporale, sin dal principio, fra le traduzioni teatrali, gli interventi di poetica e le recensioni per la scena: l’*Edipo re*, ad esempio, è del ’46, *Romeo e Giulietta* del ’48; del ’49 sono *Le Coefore* da Eschilo e *Billy Budd* (da Melville) il primo dei tre libretti per musica. Inoltre, nel 1952 e nel 1956 escono, rispettivamente per Einaudi e Mondadori, le traduzioni dal *Macbeth* e dalla *Tempesta* di Shakespeare. Al ’48 appartengono anche le prime recensioni teatrali:

<sup>20</sup> *Ibidem*.

*Don Giovanni* di Molière e *Erano tutti miei figli* di Arthur Miller, seguite dopo pochi mesi da quelle a *Non ti pago* di De Filippo e alla prima delle ben cinque recensioni a opere shakespeariane fra il '48 e il '49, quella al *Riccardo II*. Fra il '51 e il '52 Quasimodo recensirà, invece, l'*Enrico IV*, sempre di Shakespeare, e la messinscena, per la Compagnia Solari-Riva, del pirandelliano *O di uno o di nessuno*.

Sostanzialmente, le intersezioni temporali e tematiche fra il critico teatrale e il traduttore sono pressoché costanti e ininterrotte, come parti di uno stesso processo osmotico, e nella traduzione per il teatro giungevano a fondersi l'esperienza del traduttore di classici e quella del recensore teatrale, così come l'esperienza del poeta e quella del prosatore dei "discorsi sulla poesia" affioravano sia negli interventi sull'arte (fra gli altri, Manzù, Sassu, Birolli, De Chirico), sia nella limpida e acuta prosa delle critiche teatrali.

In questo processo creativo, inarcatosi lungo tutti gli anni Quaranta e Cinquanta, convergevano il lascito della teatralità antica, quella natura arcaica dell'evento teatrale nella quale il linguaggio era dotato di una espressività radicale e irriducibile ad altre modalità,<sup>21</sup> e la temperie postbellica con le sue istanze, anche per la poesia quasimodiana, di umanità, coralità, dialogicità.

Le traduzioni da Saffo, Alceo, Anacreonte, Alcmane avevano creato in Quasimodo un'implicita premessa concettuale e di poetica: la consapevolezza della "dimensionalità" e "corposità" della parola («Parlo della vera quantità d'ogni parola – nella piega della voce che la pronuncia – del suo valore, non di tono, ma di "durata"»),<sup>22</sup> una resa di "voce poetica", non "arida", ma tanto più "verisimile" all'originale perché non freddamente imitativa, ma "ricreata" secondo una libertà interpretativa che «prepara alla scelta di quella parola [...] che rientri nella situazione di canto del poeta che si traduce»:<sup>23</sup>

Tradurre significa leggere un testo di altra lingua col proprio linguaggio, diciamo stile, non potendo determinarsi nella traduzione l'obiettività inerte intesa come fedeltà. [...] Io ho dato a Saffo ad Alceo a Ibico a Erinna il mio linguaggio, come Pindemonte e Monti avevano dato il loro ad Omero.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> F. GIOVIALE, *Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro*, in *Quasimodo e gli altri*, Atti del Convegno Internazionale (Lovanio, 27-28 aprile 2001), a cura di F. Musarra, B. Van Den Bossche, S. Vanvolsem, Cesati Editore, Firenze 2003, pp. 60-61.

<sup>22</sup> S. QUASIMODO, *Chiarimento alle traduzioni*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 298.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> S. QUASIMODO, *Del tradurre*, in «Le Ore», x, giugno 1962, ora in ID., *Il falso e vero verde. «Le Ore» 1960-1964* cit., p. 238.

Nello *stile*, “voce unica d’ogni poeta”, la traduzione tenta «l’approssimazione più specifica d’un testo: quella poetica»,<sup>25</sup> e in questa peculiare nozione di “centralità” si scioglie anche il nodo iniziale premesso al nostro discorso, nel quale il valore assoluto e “non approssimativo” del teatro inteso, aristotelicamente, come “genere letterario”, che aveva fatto dichiarare a Quasimodo nell’*Opera scritta e l’opera rappresentata*:

Un giudizio sulla validità dell’opera scritta [...] al di fuori dei problemi [...] di resa visiva e parlata lo ha già dato Aristotele quando, a proposito della tragedia greca, precisa che l’apparato scenico è estraneo all’arte e non ha nulla a che vedere con la poesia, perché «il dramma esiste anche senza scenario e senza attori».<sup>26</sup>

Dispiega la sua forza – nella piena assimilabilità dell’espressione drammatica a quella assolutezza della parola ch’è propria della poesia –<sup>27</sup> nella corposità, dimensionalità, espressività dialogica del testo drammatico, “militante” in sé perché attraversato, motivato, sostanziato dalla parola-corpo, parola-gesto, parola-dialogo drammatica.

All’interno di quella stretta contiguità di temi, generi, forme anzidetta, non è un caso che la traduzione dell’*Edipo re* risalga al 1946, quella di *Romeo e Giulietta* al ’48, come le prime recensioni per il teatro, e che al ’46 appartenga anche il primo di quelli che saranno raccolti come *Discorsi sulla poesia*, e cioè *Poesia contemporanea* («“Parola”, per me, ha sempre avuto significato anche di epica, di drammatica [...]»)<sup>28</sup>.

Non a torto Roberto Rebora, nella breve ma illuminante *Nota introduttiva* ai primi *Scritti sul teatro* del 1961, parla di

un’evidenza, in lui [in Quasimodo], di un’adesione allo spettacolo come possibilità e come funzione. Possibilità espressiva e funzione di dialogo necessario fra palcoscenico e platea, cioè fra luogo della poesia e oggetto della poesia.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> S. QUASIMODO, *Chiarimento alle traduzioni*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 297.

<sup>26</sup> Cfr. S. QUASIMODO, *L’opera scritta e l’opera rappresentata*, in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, Mondadori, Milano 1967. Nonostante l’apparente dispersione e asistematicità degli scritti “giornalistici” quasimodiani, questi – e soprattutto quelli pubblicati su «Le Ore» – si rivelano, di fatto, al lettore sulla stessa linea degli scritti redatti negli anni 1939-1959 e raccolti da Quasimodo stesso nel noto volume mondadoriano *Il poeta e il politico e altri saggi* del 1967.

<sup>27</sup> F. GIOVIALE, *Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro*, in *Quasimodo e gli altri* cit., p. 60.

<sup>28</sup> S. QUASIMODO, *Poesia contemporanea*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 264.

<sup>29</sup> R. REBORA, *Nota introduttiva*, in S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro* cit., p. 10.

Un teatro inter-dialogico, dunque, che rispecchia una parola “comunicata” e una poesia in certo modo “drammatica”. Nella più che nota definizione di Macrì delle due fasi della produzione quasimodiana come passaggio da una (già solmiana) “poetica della parola” alle “parole della vita”, cioè in quel neumanesimo<sup>30</sup> nel quale «la poesia si trasforma in etica, proprio per la sua resa di bellezza, [...] e modifica il mondo»<sup>31</sup> ritroviamo infatti quella che per Quasimodo è la «poesia della nuova generazione»: <sup>32</sup>

Siamo alla fioritura di una poesia sociale, [...] non sociologica. [...] Petrarca, Foscolo, Leopardi, hanno scritto poesie sociali, poesie necessarie in un dato momento della civiltà. Ma la poesia della nuova generazione, che chiameremo sociale [...], aspira al dialogo più che al monologo, ed è già una domanda di poesia drammatica, una “elementare” forma di teatro.<sup>33</sup>

L’esatto “valore” del testo messo in scena è nella parola poetica “in azione”, nella quale il linguaggio/stile del poeta è metafora non «delle ultime chimere dei possedimenti dell’assenza»,<sup>34</sup> non di «una modulazione astratta del sentimento»,<sup>35</sup> ma del poeta che è tale «in una data terra, in un tempo esatto, definito politicamente, [...] verità di quel tempo [...]».<sup>36</sup>

<sup>30</sup> Si deve a Oreste Macrì la nota definizione che divide in due fasi la produzione letteraria quasimodiana, bipartita appunto dal passaggio da una «poetica della parola» alle «parole della vita»: O. MACRÌ, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*, Sellerio, Palermo 1986, p. 19. Il critico rileva in Quasimodo «una specie di neumanesimo, ove il mito si origina – non mai preordinato, non mai come un “dato” – all’ingresso del mondo che si ritrova (poesia è qui ritrovare un mondo perduto), in modo “umano” ancora una volta» (ivi, p. 283). Il concetto di una perdita umanità dell’individuo viene ripreso in modo ancora più cogente da Gualtiero Amici il quale, commentando un passo del *Discorso sulla poesia* del 1953, afferma: «La posizione del poeta non può essere passiva nella società: egli “modifica” il mondo. [...] La poesia si trasforma in etica, proprio per la sua resa di bellezza: la sua responsabilità è in diretto rapporto con la sua perfezione. Scrivere versi significa subire un giudizio: quello estetico comprende implicitamente le reazioni sociali che suscita una poesia. [...] Ma un poeta è tale quando non rinuncia alla sua presenza in una data terra, in un tempo esatto, definito politicamente. E poesia è libertà di quel tempo e non modulazioni astratte del sentimento»: S. QUASIMODO, *Discorso sulla poesia*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 291). Amici, a tal riguardo, parla, per questo passo e più in generale per l’opera quasimodiana, di una sorta di «neumanesimo integrale» (G. AMICI, *Teoria e spazio del Novecento e altri saggi*, Laboratorio delle arti, Milano 1971, p. 77). A tal proposito, si veda anche D. BOMBARA, *Salvatore Quasimodo neumanista, dagli scritti teorici a “L’amore di Galatea”*, in «Revista de la Sociedad Española de Italianistas, 14, 2020, pp. 137-149.

<sup>31</sup> S. QUASIMODO, *Discorso sulla poesia* (1953), in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 287.

<sup>32</sup> Ivi, p. 285.

<sup>33</sup> Ivi, p. 286.

<sup>34</sup> Ivi, p. 288.

<sup>35</sup> Ivi, p. 291.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

Lungo questa direzione interpretativa, le recensioni teatrali, nelle svelte misure dell'articolo di giornale o, talvolta, in quelle di brevi saggi critici, si costituiscono sempre come analisi di temi etici, di costume, di psicologie e ambienti e poi, certo, secondariamente ma non assenti, di resa scenica e recitazione attoriale, in un micro-mondo nel quale s'accampa, al centro delle molteplici coordinate del testo-spettacolo, il "linguaggio del reale", come Quasimodo definiva la «durevole forza del "semplice stile" dantesco»,<sup>37</sup> purificato ("dall'Arcadia [...] stilnovistica [...], secondo la provincia dell'autonomia formale")<sup>38</sup> al fuoco «dei contenuti umani e reali».<sup>39</sup>

Equidistante dalla "poesia pura" – da ogni "alessandrinismo e parnassianesimo", da ogni "decadentismo o simbolismo" o da chiusure negli "idilli o oroscopi lirici" dell'ermetismo («perché i poeti sono legati al proprio tempo») – così come da ogni sterile contenutismo («Si può dire che non esiste poesia che non sia civile. [...] Io non sono un contenutista»),<sup>40</sup> la poesia "civile" non è più mera "poetica della parola" bastante a sé stessa, ma "corpo" della sua «concretezza, della rappresentazione visiva»,<sup>41</sup> non eredità del decadentismo, ma «funzione del suo linguaggio diretto e concreto»,<sup>42</sup> il linguaggio, in definitiva, come «possibile verità nel rappresentare il mondo».<sup>43</sup>

La dimensione, dunque, della realtà teatrale quasimodiana va cercata e individuata, anche cronologicamente, nell'intimo sommovimento in direzione delle istanze della realtà, della verità, della rappresentazione, della visualità che impregnano di sé tutti i territori del laboratorio creativo del poeta già dall'immediato dopoguerra: paradigmatici, a tal riguardo, le poesie di *Giorno dopo giorno*, del 1947 e il proposito di «Rifare l'uomo e rifare la poesia»<sup>44</sup> di *Poesia contemporanea* del 1946, la cui virata corrisponde, per Frattini, alla parallela attività traduttiva:

Non è un caso se ai primi incontri con i lirici greci e con gli elegiaci latini abbiano fatto seguito richiami verso poeti dell'*epos* e del dramma, da Omero a Sofocle, da Virgilio a Shakespeare.<sup>45</sup>

<sup>37</sup> Ivi, p. 289.

<sup>38</sup> Ivi, p. 282.

<sup>39</sup> Ivi, p. 289.

<sup>40</sup> S. QUASIMODO, *Linguaggio della poesia*, in «Le Ore», x, 6 settembre 1962, ora in ID., *Il falso e vero verde. «Le Ore» 1960-1964 cit.*, p. 260.

<sup>41</sup> ID., *Una poetica*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia cit.*, p. 278.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 278-279.

<sup>43</sup> Ivi, p. 279.

<sup>44</sup> ID., *Poesia contemporanea*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia cit.*, pp. 271-272.

<sup>45</sup> A. FRATTINI, *Sul linguaggio poetico di Quasimodo*, in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1969, p. 237.

Il teatro può così essere un genere aristotelicamente “assoluto”, nella sua pronuncia di una parola piena, carica, evocativa, arcaicamente irriducibile; ed essere anche una “forma” attraversata nella sua intima dialogicità anche dai modi dell’epico e del lirico, così come le traduzioni trattengono in sé il duplice aspetto della teatralità e della poeticità (spesso in simbiosi intellettuale, segnatamente shakespeariana, ad esempio con registi come Strehler: *La tempesta* ’47-’48 e Gassmann, *Otello* 1956).

Così, sfogliando le oltre quattrocento pagine delle recensioni contenute nel *Poeta a teatro* e tentando di ritrovarvi un tratto riconoscibile, una strategia interpretativa determinata, un nugolo di autori o temi d’elezione che ci permetta di intravedere una volontà autoriale di là dalle occasioni predeterminate, troviamo gli amati tragici greci, moltissimo Shakespeare, la “commedia” di Molière, Goldoni, Beaumarchais (le preferenze quasimodiane sono rivolte solo all’“alto comico”, o al prodotto “popolare”); i drammaturghi americani contemporanei come Arthur Miller, Wilder e Tennessee Williams; Anouilh, Claudel e Marivaux; e poi la grande letteratura scenica italiana, con Pirandello, Betti, Fabbri, De Filippo, Savinio, Trissino, Alvaro, Giacosa, Machiavelli; e ancora, fra gli altri, Beckett, Garcia Lorca, Rostand.

Ma cosa restituisce, Quasimodo, delle opere rappresentate e fruite? In cerca della «verità poetica dello spettacolo»,<sup>46</sup> il “poeta” non si ferma al «puro atto di studio [...] o di riflessione solamente ‘tecnica’»,<sup>47</sup> ma nemmeno ne nega il linguaggio scenico; contro la «riesumazione di romantici furori»,<sup>48</sup> contro la «falsità [...] della cartapesta bagnata di lacrime»<sup>49</sup> della mera “spettacolarizzazione”, egli sostanzialmente tende a ritrovare, sulla scena, una coerente e articolata verifica di «evidenze umane precise»: <sup>50</sup> una “verità” lontana dalle «chincaglierie liriche»<sup>51</sup> e dai «fiori del bello stile». <sup>52</sup>

Con Pirandello, ad esempio, pur considerando il suo teatro antesignano della modernità, Quasimodo non è clemente: la verità dei suoi personaggi, infatti, rappresentati in una «realità esterna raffigurata con l’arte di un naturalista dell’800»,<sup>53</sup> è distrutta alle basi, nella sua validità, da «una negazione della personalità umana»<sup>54</sup> e da una nozione di verità curvata da un relativismo così

<sup>46</sup> G. AMOROSO, *Quasimodo critico di teatro*, in Atti del Convegno nazionale di Studi, Messina, 10-12 aprile 1985, poi in *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre* cit., p. 124.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>53</sup> S. QUASIMODO, *Così è (se vi pare) di Luigi Pirandello*, in *Id.*, *Il poeta a teatro* cit., p. 180.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

parossistico da renderla «assente»,<sup>55</sup> Pirandello, ai suoi occhi, «ghiaccia l'azione in un'enfasi dell'intelligenza»;<sup>56</sup> e a simili conclusioni giunge dopo la visione de *La fuggitiva* di Ugo Betti, rappresentata alla Fenice nel 1953, guastata dall'incapacità di «rivelare la verità della vita psichica e fisica dei personaggi»<sup>57</sup> causata da un eccesso di «decorativismo [...], senza cioè quelle prove umane che giustifichino una sostanza poetica». <sup>58</sup> E ancora rimprovera Gassmann, bloccato nella recitazione “monodica” dell'*Amleto* (anche se altre volte capace di creare una «continua allitterazione tra il recitante e l'uomo»).<sup>59</sup>

L'avversione per una resa scenica artificiosa e puramente decorativa gli fa amare ad esempio poco il Don Giovanni del Cutrufelli, che «ragiona più che agire, [e che quindi] è un “discorso” più che un personaggio»,<sup>60</sup> nella cui rappresentazione la «realtà sfugge [...] per assumere forme di saggio moralistico»;<sup>61</sup> così come, pur essendo Strehler uno dei suoi registi dell'anima, non esita a definire la sua *Vedova scaltra*, rappresentata nel 1953 al Piccolo di Milano, un tentativo poco riuscito in direzione della “vita”, la cui «sintassi registica essendo arrivata, per eccesso di stilizzazione, “solo”, gelidamente, al contenuto». <sup>62</sup>

Sull'altro versante, non è quindi un caso che la sua empatia critica vada allo spettacolo allestito da Visconti al Teatro Nuovo del milleriano *Uno sguardo dal ponte* (1958), la cui «eccellente architettura scenica [...] non sfiora mai la retorica – anzi la allontana dal testo – tramite un'intellettuale spontaneità che ci fa così vedere un Paolo Stoppa impegnato in una totale corrispondenza col protagonista». <sup>63</sup>

Lo stesso Strehler compie una «effettiva resa di lettura critica [...] quando mette un autore nel suo preciso momento storico, e permette un giudizio su un'opera»<sup>64</sup> allestendo i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1953) tentando di liberare «almeno il Pirandello maggiore dai fumanti agitatori di anime». <sup>65</sup> Così come le frequenti incursioni nel teatro eduardiano – inserito, per il suo «realismo quotidiano ed epica popolare [...] nelle più fluide correnti di pensiero europeo» – <sup>66</sup> e in quello brechtiano, tramite la mediazione strehleriana, nel quale il poeta coglie un

---

<sup>55</sup> *Ibidem*

<sup>56</sup> ID., *Lazzaro di Luigi Pirandello*, ivi, p. 174.

<sup>57</sup> ID., *La fuggitiva di Ugo Betti*, ivi, p. 224.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> ID., *Amleto di William Shakespeare*, ivi, p. 238.

<sup>60</sup> ID., *Il convitato di pietra di Molière*, ivi, p. 222.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> ID., *La vedova scaltra di Carlo Goldoni*, ivi, p. 224.

<sup>63</sup> ID., *Uno sguardo dal ponte di Arthur Miller*, ivi, pp. 379-380.

<sup>64</sup> ID., *Come tu mi vuoi e Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello*, ivi, p. 212.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> ID., *Teatro, specchio di problemi*, ivi, p. 15.

messaggio universale «che va ben oltre l'ideologia marxista»,<sup>67</sup> («C'è, in Brecht, una poetica che fa "sentire" la miseria e l'ingiustizia che spettano all'uomo sulla terra») –<sup>68</sup> ci restituiscono infine una nozione di "spettacolo" in cui v'è il più pieno riconoscimento sia del vitalismo scenico che di una «drammaturgia della testimonianza e della verità».<sup>69</sup>

Ben di più e ben oltre le affermazioni sull'assolutezza meramente testuale della *Premessa al Poeta a teatro*, o meglio ben più a fondo, cercando fra le sue parole, i suoi registi, i suoi personaggi, nel territorio ibrido della rappresentazione, fra parola scagliata dal testo alla scena come un macigno, fulgida e irrelata nella sua pienezza, e «tessuto irregolare della vita, come riflessione e azione»<sup>70</sup> della poetica dell'amato Shakespeare, gli *Scritti sul teatro* ci schiudono un "mestiere" non episodico né visitato per "frammenti", ma abitato dalla "vita" e da personaggi che portano tutto «il peso della fisica provvisorietà»<sup>71</sup> (*La locandiera* di Goldoni per la regia di Luchino Visconti, 1953), in una serrata indagine su una messinscena di «ragioni umane e soprattutto poetiche [...], dove un dramma ci indica che una zona profonda della nostra natura umana ha trovato in quell'opera la sua corrispondenza oggettiva» (*La morte di Danton* di Georg Büchner, regia di Strehler, 1950).<sup>72</sup>

L'avventura verso il teatro di Quasimodo, che è anche «verifica del proprio viaggio verso la socialità»<sup>73</sup> mutua dalla poesia "nuova" «l'allontanamento dai nudi valori formali per cercare, attraverso l'uomo, l'interpretazione del mondo».<sup>74</sup>

<sup>67</sup> F. GIOVIALE, *Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro*, in *Quasimodo e gli altri* cit., p. 68.

<sup>68</sup> S. QUASIMODO, *L'anima buona di Sezuan di Bertolt Brecht*, in ID., *Il poeta a teatro* cit., pp. 376.

<sup>69</sup> F. GIOVIALE, *Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro*, in *Quasimodo e gli altri* cit., p. 68.

<sup>70</sup> S. QUASIMODO, *William Shakespeare*, in ID., *"A colpo omicida" e altri scritti* cit., p. 197.

<sup>71</sup> ID., *La locandiera di Carlo Goldoni*, in ID., *Il poeta a teatro* cit., p. 209.

<sup>72</sup> ID., *La morte di Danton di Georg Büchner*, ivi, 118.

<sup>73</sup> G. AMOROSO, *Quasimodo critico di teatro*, in Atti del Convegno nazionale di Studi, Messina, 10-12 aprile 1985, poi in *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre* cit., p. 129.

<sup>74</sup> S. QUASIMODO, *Una poetica*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 278.