

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

Quasimodo: l'aquila e il poeta. Dalle violenze della storia alla giustizia pacificatrice

Quasimodo: the eagle and the poet. From the violence of history to peacemaking justice

ALBERTO GRANESE

ABSTRACT

Si pone in rilievo l'importanza decisiva nella produzione letteraria di Salvatore Quasimodo della sua realistica visione del processo storico come ininterrotto dominio della violenza, dai riti cruenti dei tempi arcaici ai moderni strumenti dell'apocalisse atomica, alla base di una resa espressiva ritmicamente dissonante e di un'intensa attività traduttiva non solo di poesia lirica, ma anche e soprattutto di opere tragiche, che diventano cifra semantica e linguistica della sua ispirazione civile, nel duplice aspetto di ritorno alla terra dei padri, il profondo Sud mediterraneo, evocato simbolicamente dal mito dell'aquila e il poeta, e utopicamente riscattato dall'uomo giusto, tale che possa operare per la pace, mettendo fine agli insensati orrori della guerra.

PAROLE CHIAVE: Quasimodo, dissonanza, storia, violenza, giustizia

The decisive importance in the literary production of Salvatore Quasimodo is highlighted of his realistic vision of the historical process as an uninterrupted dominion of violence, from the bloody rites of archaic times to the modern instruments of the atomic apocalypse, at the basis of a rhythmically dissonant expressive rendering and of an intense translation activity not only of lyric poetry, but also and above all of tragic works, which become the semantic and linguistic cipher of his civil inspiration, in the dual aspect of return to the land of the fathers, the deep Mediterranean South, symbolically evoked by the myth of the eagle and the poet, and utopically redeemed by the just man, such that he can work for peace, putting an end to the senseless horrors of war.

KEYWORDS: Quasimodo, dissonance, history, violence, justice

AUTORE

Alberto Granese, professore ordinario "storico" di Letteratura italiana nell'Università degli Studi di Salerno, è saggista e critico letterario. Dei suoi numerosi lavori, oltre alle pubblicazioni in riviste italiane e straniere, in Atti di Convegni e in volumi miscellanei, vanno menzionate soprattutto le monografie, almeno quelle degli ultimi anni: *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico*; *Con pura passione. Dall'«itale glorie» di Foscolo all'«umile*

Italia» di Pasolini; Il metodo umano. Gramsci e Debenedetti: politica nazionale e cultura europea; Orizzonti di lontani destini. Dai canti dell'Empireo di Dante alle inchieste civili di Sciascia; La coscienza metaletteraria di Dante: le rifrazioni strutturali della «Comedia»; Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere; Render Dante "voce" a "voce". Studi sulla «Commedia» a confronto.

algranese@unisa.it

I. Nei nuclei ispirativi ossimorici il continuum tragico della storia umana

Il drammatico gioco delle parti, insieme con lo scambio, a volte sorprendentemente paradossale, tra la sostanza e l'apparenza, la realtà e la finzione, ha sempre attratto l'immaginario quasimodiano, sensibile allo scorrimento dialettico di tipo eracliteo tra essere e non-essere, *thanatos-athanatos*, visibile-invisibile, vero-falso¹. La situazione tipica, in cui è possibile avvenga questo inatteso e repentino ribaltamento, è quella rappresentata nei versi finali di *Quasi un madrigale*:

E l'uomo che in silenzio s'avvicina
non nasconde un coltello fra le mani
ma un fiore di geranio².

Lì dove si credeva fosse uno strumento di morte, si scopre invece un simbolo di vita: «un fiore di geranio»; così come è possibile – per un «oscuro sortilegio della terra» – che

anche fra le tombe di macerie
l'erba maligna solleva il suo fiore.
(19 gennaio 1944)³

Se non si tiene presente questa ispirazione di natura essenzialmente ossimorica, allora si dovrà ammettere che, nella *Terra impareggiabile*, «dizioni gnomiche», noti-

¹ *Thànatos Athànatos* è il titolo di una lirica di *La vita non è sogno* (1946-1948): S. QUASIMODO, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. Finzi, Mondadori, Milano 1983⁶ (1971¹), p. 158: questo volume sarà citato, nel testo e nelle note, con la sigla: Q., seguita dal numero della pagina, anche se ne è uscita un'edizione riveduta e ampliata, sempre a cura di Finzi (ivi, 1996). Oltre a queste due edizioni, vanno segnalati: un Oscar Mondadori del 1995 e soprattutto il Baobab, S. QUASIMODO, *Tutte le poesie*. Nuova Edizione, a cura di C. Mauro, Introduzione di G. Finzi, Mondadori, Milano 2020 (con Apparati e un ampio saggio del curatore, *Attraversare la poesia di Salvatore Quasimodo: percorsi di lettura*, pp. 503-568; Carlangelo Mauro è anche curatore di due volumi di scritti quasimodiani: S. QUASIMODO, *Colloqui. «Tempo» 1964-1968*, Introduzione di G. Rando, L'arca e l'arco edizioni, Nola 2012; ID., *Il falso e vero verde. «Le Ore» 1960-1964*, Prefazione di G. Rando, con un intervento di Alessandro Quasimodo, Sinestesie, Avellino 2015). *Visibile, invisibile* è il titolo della prima poesia e della prima sezione di *La terra impareggiabile* (1955-1958): Q., pp. 196-197; *Il falso e vero verde* è il titolo della terza lirica, della prima sezione e di tutta la raccolta di poesie del 1949-1955: Q., pp. 161-162, 168. Già la critica aveva rilevato queste «coppie di opposizioni tipiche del suo mondo interiore», definendole, appunto, «antinomie della vita, nessi dialettici» (G. FINZI, *Itinerario di Salvatore Quasimodo*: Q., XXXII).

² Da *La vita non è sogno* (Q., 155). Vd. G. SAVOCA, *Concordanza delle poesie di Salvatore Quasimodo: testo, concordanza, liste di frequenza, indici*, Lettera-presentazione di Oreste Macrì, Olschki, Firenze 1994.

³ Da *Giorno dopo giorno* del 1947 (Q., 129).

zia di cronaca, mito, «vicenda esemplare» non riescono a fondersi in maniera persuasiva e che, soprattutto nella sezione “Dalla Grecia”, «la memoria erudita occupa troppo spazio [...] l'immagine resta decorazione [...] il fatto antico che Quasimodo cerca di resuscitare a nuova ammonizione resta troppo spesso arido schema, rievocazione archeologica»⁴. Al contrario, la notizia che «un generale ha innalzato a Eleusi / una torre di cemento e piombo», data nei primi due versi di *Eleusi*, non è un fatto di cronaca recente, esibito solo per rendere meno erudita la memoria storico-letteraria della seconda parte della lirica. Quell'orologio della torre, «che batte di notte / le cifre dei misteri», anticipa, infatti, l'enigmatico colloquio di Eschilo con le sacre ombre d'oltretomba («Ecate lunare») e, quindi, i due momenti, l'evento cronachistico e l'evocazione mitica, non rimangono due poli irrelati, ma si comportano come due accadimenti contestualmente organici, gravitanti intorno a un unico centro ispirativo, che è metaforicamente costituito dall'ambigua espressione tratta dal grande tragico greco e posta, proprio come un'allusiva e significativa chiave di lettura, ad epigrafe dell'intera silloge poetica⁵.

Sempre nella stessa sezione “Dalla Grecia” è possibile riscontrare questa dialettica di nuclei ispirativi antitetici anche in altre liriche: il ricordo, squisitamente erudito, del Minotauro mugghiante nel labirinto e dei «sensi di Pasifae» (*Minotauro a Cnosso*), proiettato nel tempo mitico e infinitamente metastorico della «Grecia di prima della Grecia», è il naturale e aurorale antecedente, nella sua labirintica e tortuosa sensualità, del contemporaneo «mercato / d'Hiràklion confuso e sporco d'Oriente», che si offre alla inquieta curiosità del turista (Q., 223). Così pure, per il poeta che, *Seguendo l'Alfeo*, cerca «dissonanze [...] qualcosa di più della perfezione», «il venditore d'acque arzille» – il quale

ride
vicino alla fonte con due statuette
votive umide di muffa –
(*Delfi*)

si trova a suo agio (dissonante, e perciò meglio che perfetto) in compagnia di Febo, che «alza l'arco e scocca dritto al tendine» (Q., 219, 221). Inoltre, «lo scoppio d'una polveriera turca», che («nel centro del Partenone») «guastò l'armonia dei volumi» (*Di notte sull'Acropoli*), e l'antica reggia di Agamennone (*Micene*), divenuta

⁴ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Quasimodo tra mito e realtà*, in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1969 e 1975, pp. 399, 401. Il saggio di Bàrberi Squarotti era stato pubblicato in «La situazione», 1958, 6, poi in *Id.*, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1961 e 1967. Per la sezione “Dalla Grecia” in *La terra impareggiabile*: Q., 215-224.

⁵ Il verso 886 («Dico che i morti uccidono i vivi») dalle *Coefore* di Eschilo è posto come epigrafe di *La terra impareggiabile* (Q., 193). Per *Eleusi*: Q., 224.

covo di briganti sotto il monte
Zara di sasso non scalfito
di radici a strapiombo su burroni
sghembi,

si inseriscono – soprattutto il secondo evento con la sua scenografia terremotata, mossa, espressionisticamente asimmetrica – nel *continuum* tragico di una comune storia umana, fatta di violenza e di sangue (Q., 217, 218). Ancora oggi essa dura; anche come modulo ripetuto dai poeti. Una volta vide, come protagonisti, gli Atridi: il «furore funebre di Elettra» (la creatura-simbolo del dialogo ininterrotto con la morte, come la stessa *Elettra* di Sofocle, da lui tradotta nel 1954),

che nutrì per dieci anni con l'occhio
del sesso il fratello lontano
al matricidio;

Oreste, il cui «viso scomparve senza / maschera d'oro»; Cltemestra, «la moglie del soldato assente»; e, come scena, la loro reggia, la «casa di crisi», in cui si dipanò l'«invenzione del delitto».

In questo senso la poesia *Notizia di cronaca* (Q., 212) – in cui chi ha indicato, negativamente, una nuda «notizia di giornale» (Bàrberi Squarotti); chi ha letto, positivamente, come nell'ultimo Montale, uno «stimolante [...] dettato spoglio e sotto-voce, quasi afono»⁶ (specialmente nei versi iniziali:

Claude Vivier e Jacques Sermeus,
già compagni d'infanzia d'alti muri
in un orfanotrofio, freddamente
a colpi di pistola, senza alcuna
ragione uccisero due amanti giovani
su un'auto ferma al parco di Saint-Cloud) –

⁶ P. V. MENGALDO, *Salvatore Quasimodo*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Id., Mondadori, Milano 1978 e 1981, p. 589. Per l'altra citazione, cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Quasimodo tra mito e realtà*, in *Quasimodo e la critica*, cit., p. 398. Per un bilancio complessivo dell'opera, della poetica e dell'attività critica quasimodiana, cfr. *Salvatore Quasimodo*, Atti del Convegno di Studi, Siracusa-Modica, 26-28 ottobre 1973, a cura di M. Sipala ed E. Scuderi, Tringale, Catania 1975; *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di G. Finzi, Atti del Convegno di Studi (Messina, 10-12 aprile 1985), Laterza, Bari 1986; *Salvatore Quasimodo nel vento del Mediterraneo*, Atti del Convegno Internazionale, Princeton, 6-7 aprile 2001, a cura di P. Frassica, Interlinea, Milano 2002; *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, Atti del Convegno Internazionale, Milano, 18-19 febbraio 2002, a cura di G. Baroni, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXI, 1-2, 2003.

si pone certamente come «dissonante» nei confronti della letteratissima sezione di liriche “Dalla Grecia”, ma non come una contraddizione che crei fratture all’interno di un centro ispirativo, coerente nel rappresentare la storia come dominio della violenza.

La storia, infatti, dall’«invenzione del delitto», nella mitica reggia degli Atridi, fino al «delitto / da pochi soldi», perpetrato dai due giovani «compagni d’infanzia», ha conosciuto la violenza ancora più terribile della guerra: «i morti abbandonati nelle piazze» (*Alle fronde dei salici*); il «campo di morte» (*Auschwitz*); gli «imbuti di fanghiglia bollente», nell’«inferno» dell’idrogeno che «brucia / la terra» (*Ancora dell’inferno*), già sperimentati con l’atomica sul Giappone, ma che potranno diventare segni inconfondibili di una non improbabile conflagrazione nucleare totale, immaginata come incubo onirico, come visionaria e apocalittica liberazione delle energie contratte e inconsce del male, anche con effetti di teatralizzazione barocca, dall’accesa fantasia di Quasimodo⁷. È il cosiddetto “giorno dopo”, la moderna apocalisse, quando

il fuoco
è un vischio sui crani dei cavalli,
negli occhi umani

e «a noi morti / voi morti direte nuove tavole / della legge» (*Ancora dell’inferno*), rivolto terrificante della scienza del XX secolo, di quella stessa «intelligenza laica» dell’uomo, che, «senza mai riposare» e «senza timore», procede all’esplorazione e alla conquista pacifica dello spazio attraverso i satelliti artificiali,

altri luminari uguali
a quelli che giravano
dalla creazione del mondo.
(*Alla nuova luna*, Q., 227)

Pertanto, le due liriche, *Ancora dell’inferno* e *Alla nuova luna*, vanno lette in controcanto, proprio per il contrappunto tematico-stilistico che le caratterizza. Vi sono le contraddizioni di una stessa epoca: la nostra. La «civiltà dell’atomo» è anche quella in cui vive il contorsionista, che

afferra come un cane
un fazzoletto sporco
con la bocca,

⁷ I tre momenti diversi, a cui le liriche appartengono (rispettivamente: *Giorno dopo giorno*, 1947; *Il falso e vero verde*, 1954; *La terra impareggiabile*, 1958: Q., 127, 184, 211), sono le “spie” di questa “costante” nell’ispirazione quasimodiana.

(*Quasi un epigramma*, Q., 213)

mentre «la macchina / che stritola i sogni», azionata da un «gettone», non potrebbe scongiurare i mostruosi «funghi di fumo» (*In questa città*), né le devastanti fiamme sui cavalli, animali-simbolo di una civiltà passata, arcaica, preindustriale e preatomica, destinata ad essere distrutta. Il gesto innaturale del contorsionista, i cavalli con i crani cosparsi di fuoco, la cui apocalittica immagine sembra quasi rievocare quella del vento «acceso / nelle criniere dei cavalli» (*Strada di Agrigentum*), la macchina stritolatrice di sogni sono tutte metafore di un'immane e comune sofferenza (Q., 210, 211, 102).

II. *Le strutture dialogiche dell'eloquenza funebre: dall'arcaicità ellenica alle ascendenze giovanee*

Questa sofferenza, nel secondo periodo della poesia quasimodiana, è anzitutto sofferenza del "corpo", che trova la sua immediata espressione nel corpo della "parola". Se la "prima" parola del poeta, quella della sua fase strettamente ermetica, era parola liquida, la "seconda" parola, quella della produzione del dopoguerra, è essenzialmente parola-corpo. Eppure, non si tratta di due momenti, se non antitetici, del tutto diversi. Il suo esordio lirico, infatti, con *Acque e terre* (1930) conteneva *in nuce* queste due potenzialità che, prima ancora di essere elementi naturali elementari, sono forze psichiche originarie, forme interne dell'immaginazione. Questa matrice, bipolare ma unica, spiega la sostanziale continuità di Quasimodo, pur nell'inevitabile trasformazione di motivi e forme a contatto con una realtà storica profondamente mutata.

La «terra impareggiabile», la Sicilia greca di Aretusa e di Galatea, fatta rivivere dai miti delle *Metamorfosi* di Ovidio⁸, non è solo quella primaverile – con le «raffiche che la natura prepara sottoterra» e «la prima schiuma sulle piante» (*Oggi ventuno marzo*) – o quella estiva con «le spine dei fichidindia / sulla siepe», il «fischio dei merli», la «frutta dura di semi / viola e ocra» (*Un'anfora di rame*); non è solo la «terra dipinta» – per usare una suggestiva espressione di Alfonso Gatto, emblematica della dimensione mitopoietica, dell'affabulazione in cui gli ermetici meridionali calavano la loro patria del Sud –⁹, la terra dei «carri / rossi di saraceni e di crociati», sotto una «luna rossa e verde» (*Che lunga notte*); ma è anche quella rovinosa del

vento
che macchia e rode l'arenaria e il cuore

⁸ Cfr. S. QUASIMODO, *Dalle Metamorfosi di Ovidio*, Scheiwiller, Milano 1959.

⁹ Cfr. A. GATTO, *Rime di viaggio per la terra dipinta*, Mondadori, Milano 1969.

dei telamoni lugubri
(*Strada di Agrigentum*)

e del «mormorio afoso, immobile» (*Tempio di Zeus ad Agrigento*, Q., 199, 202, 173, 176).

È la terra «lontana, nel sud, / calda di lacrime e di lutti», lì dove le donne

nei neri scialli
parlano a mezza voce della morte,
sugli usci delle case,
(*A me pellegrino*, Q., 138)
dove si trascinano «morti / in riva alle paludi di malaria», mentre
i suoi fanciulli tornano sui monti,
costringono i cavalli sotto coltri di stelle,
mangiano fiori d'acacia lungo le piste
nuovamente rosse, ancora rosse, ancora rosse.
(*Lamento per il Sud*, Q., 149)

È, infine, la terra del duro lavoro, di quei muratori «tutti uguali, piccoli, scuri / in faccia», dei quali

ogni tanto qualcuno precipita
dalle impalcature e subito un altro
corre al suo posto;
(*Il muro*, Q., 209)

una terra, in cui non esistono l'«armonia dei volumi», né l'«armonia scenica», né l'olimpica «perfezione», ma solo «dissonanze», contrasti drammatici tra elementi solari ed elementi notturni, tra oscurità dionisiaca e chiarezza apollinea, proprio come nell'antica Grecia, che non fu solo – e Quasimodo ne era convinto – luminosa serenità mediterranea.

Testo esemplare della disponibilità quasimodiana «al dialogo più che al monologo», alla «poesia drammatica», come «elementare “forma” di teatro», a un linguaggio, che condensa un «continuo processo drammatico pieno di domande e di risposte», è la poesia *Laude* (compresa nel *Falso e vero verde*), perché in posizione centrale e di cerniera tra *Dialogo* della raccolta precedente (*La vita non é sogno*) e le liriche di quella immediatamente successiva (*La terra impareggiabile*). «Questa è veramente l'ora X di Quasimodo, il momento conclusivo della sua caccia rischiosa: la metamorfosi – appunto – della sua poesia»¹⁰. Nel «rinnovato ritmo narrativo della

¹⁰ G. PAPARELLI, «*Humanitas*» e poesia di Quasimodo, in ID., *Humanitas e Poesia*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1973, p. 256. Il saggio era stato già pubblicato in «Letterature moderne», XI (1962), 6. Si

sacra rappresentazione», nel clima di «crudezza» e di «terrore verbale», nel «linguaggio plebeo»¹¹, in cui si sviluppa il tema della laica «Passione»

(E perché, madre, sputi su un cadavere
a testa in giù, legato per i piedi
alla trave?

dice il figlio alla madre; e questa: «Sempre abbiamo sputato sui cadaveri, / figlio», invocando una medievale legge del taglione), in quella esasperata e grottesca gestualità, dunque, certamente non sarebbe facile ritrovare la prima “maniera” del poeta, che si era ripiegato narcisisticamente ad auscultarsi, riflettendo ossessivamente solo su di sé, come in autoerotica contemplazione.

Nel Quasimodo, infatti, di *Ed è subito sera* (1942) predomina un martellante «mi» riflessivo: oggi «m’assali, e tu mi predi, mi hai posto / amaro pane a rompere» (*Vento a Tindari*); «piegato hai il capo e mi guardi, mi supera la luce» (*E la tua veste è bianca*); «mentr’io mi piego e secco / e sul mio viso tocco la tua scorza» (*Albero*, Q., 10-11,13, 14). Si potrebbe naturalmente andare avanti nella registrazione di questa alta frequenza di monemi egotistici da *Acque e terre* (1930) a *Òboe sommerso* (1932), ad *Erato e Apòllion* (1936), fino a buona parte delle *Nuove poesie* (1936-1942), in cui pure ha inizio la sintassi prosastica quasimodiana. Come trattenuto, oltre la dimensione simbolica, in una sfera puramente immaginaria, in cui risulta ancora tenace l’immedesimazione speculare tra il “sé” e il reale, il poeta trasferisce la “libido” autoerotica delle sue pulsioni profonde direttamente sui significanti, in posizione di rilievo rispetto ai livelli semantici, almeno in questa fase della produzione poetica. In fondo la stessa *Lettera alla madre* (*La vita non è sogno*), pur nel suo apparentemente familiare impianto colloquiale, se paragonata alla concretezza drammatica, al tono asciutto e controllato della lirica *Al padre* (*La terra impareggiabile*), rivela un manierato autocompiacimento vittimistico, soprattutto nel narcisistico *topos* del figlio-poeta, «povero, così pronto di cuore», che «fuggì di notte con un mantello corto / e alcuni versi in tasca» (Q., 159) per andare a ingrossare «l’ondata melodica dell’emigrazione meridionale»¹².

veda, poi, nello stesso volume, *Quasimodo e la critica* (pp. 201-224), già pubblicato nel «Baretti», II (1961), 7; in «Inventario» (Milano 1961) e in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, cit., pp. 261-282. Per le citazioni precedenti sulla forma «dialogica» della poesia, cfr. S. QUASIMODO, *Discorso sulla poesia* (1953), in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, Mondadori, Milano 1967, p. 40.

¹¹ Ivi, p. 256.

¹² E. SANGUINETI, *Introduzione a Poesia del Novecento*, a cura di id., Einaudi, Torino 1969, p. XXXV.

La forte spinta antilirica e oggettivizzante della composizione dialogata *Laude* (Q., 181-182) ha chiare ascendenze drammatiche medievali: da Jacopone, dalla riscoperta attualità del suo potente realismo¹³, a Villon, come appare evidente, ancor meglio, nella seconda variante – una stesura manoscritta datata «notte del 16 febbraio 1953» – i cui versi risultano più ricchi di particolari allucinanti e macabri rispetto alla redazione definitiva (Q., 908). È comunque l'incontro con un poeta di *Thanatos*, Leonida di Taranto, che ha arricchito di nuovi strumenti espressivi l'ispirazione tanatologica quasimodiana¹⁴. Nei suoi epigrammi gli sembrò di trovare anticipate «molte ragioni oscure, fatali, gli impulsi sul genere dello Jacopo Ortis foscoliano», essendo Leonida «poeta dell'esilio interiore oltre che reale», la cui «dimensione macabra fa pensare a Villon, alle veglie punitive del '600 nelle quali la morte ha un plastico rilievo», alle componenti ossianiche della poesia foscoliana, frequentemente individuate e sottolineate da Quasimodo¹⁵.

Il riferimento «alle veglie punitive del '600» non può non richiamare alla mente le rappresentazioni funebri dell'età barocca e soprattutto la forzatura espressiva del loro linguaggio drammatico che poi sarà tipica dell'espressionismo linguistico del primo Novecento. Di tali elementi formali è tramato anche il tessuto dell'oratoria funebre quasimodiana, della sua solenne eloquenza funeraria, tutta pervasa dalla amplificazione retorica del senso della fine, della rovina, della catastrofe. Il sincretismo di elementi di ascendenza biblica e di derivazione giovannea (la traduzione del *Vangelo secondo Giovanni* è del 1945), di elementi orfici e ctonii, provenienti dalla frequentazione dei poeti dell'arcaicità ellenica, la lettura attenta, condotta con la sensibilità moderna di un lettore che ormai conosce Baudelaire, degli epigrammisti dell'*Antologia palatina* e soprattutto di Leonida, l'influsso del gusto neoclassico e preromantico per il sepolcro e la rovina, mediato naturalmente da Foscolo e da Leopardi, sono alla base, non solo dell'oratoria funebre del poeta, ma anche della sua epigrafia sepolcrale¹⁶.

¹³ Il saggio quasimodiano su *Jacopone da Todi* è del 1958 (*Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 164-173).

¹⁴ «Poeta di Thanatos», non di Eros, lo definisce, infatti, M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Guida, Napoli 1970, p. 60.

¹⁵ S. QUASIMODO, *Leonida di Taranto*, Lacaia, Manduria 1969, pp. 40-41, 50.

¹⁶ Per questo aspetto si vedano alcune liriche, tra le quali: *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto* (Q., 105), *Scritto forse su una tomba* (Q., 137), *Epitaffio per Bice Donetti* (Q., 161), *Nemica della morte* (Q., 166), *Vicino a una torre saracena, per il fratello morto* (Q., 175), *Ai quindici di piazzale Loreto* (Q., 183), *Epigrafe per i caduti di Marzabotto* (Q., 231), *Epigrafe per i Partigiani di Valenza* (Q., 232). L'anno successivo alla traduzione del *Vangelo secondo Giovanni*, Quasimodo tradusse *La Bibbia d'Amiens di Ruskin, introdotta da Proust* (Milano 1946, poi 1971). Il suo impegno fu anche rivolto, «nel tempo dell'occupazione nazista in Italia, alla letteratura religiosa di redenzione» (C. F. GOFFIS, *La poesia di Salvatore Quasimodo nella luce della «Bibbia di Amiens»*, in *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, Pietro Laveglia Editore, Salerno 1988, I, p. 571).

III. *Le sinestesie fonico-visive, gli enigmi degli oracoli e i gradi di rifrazione delle traduzioni creative*

Che egli ebbe un'acuta sensibilità per il lamento funebre appare evidente in un passo significativo della sua recensione (1955) alla rappresentazione dell'*Ecuba* di Euripide, interpretata dalla celebre attrice greca Katina Paxinou: «Le monodie di Ecuba non sono letterature del dolore; sono lamenti affettuosi ai morti, che le donne del Sud non ignorano. [...] Abbiamo udito un pianto cantato da Katina Paxinou: un canto terribile e pieno di tenerezza [...] le nostre orecchie sono conchiglie troppo preziose per poter ascoltare urli e lamenti»¹⁷. A parte il riferimento alle «donne del Sud», che allude al persistere nella civiltà contadina meridionale del lamento funebre¹⁸, Quasimodo nelle sue riflessioni sulla tragedia euripidea, scritte (1962) mentre ne portava a termine la traduzione, sottolinea come Ecuba, la barbara nemica della Grecia fatta rivivere dalla *pietas* di Euripide, sia non solo il simbolo della *mater* dolorosa in lutto, ma anche della donna-cagna, che si richiama alla truce legge del taglione (proprio come la madre di *Laude*) ed è, perciò, non «povera o infelice», ma «temeraria»¹⁹.

In questo senso l'alta frequenza di alcuni *topoi* lessicali, propri della lamentazione funebre, nella poesia quasimodiana (soprattutto da *Giorno dopo giorno* in poi) – come «grido», «urlo», «lamento», «ululo» e altri termini collegati alla stessa fascia semantica – è in funzione di una forzatura parossistica della voce umana per conseguire effetti di violento coinvolgimento fonico-acustico, oltre che visivo, del lettore, in cui – a parte le ascendenze più dirette su Quasimodo della poesia ispano-americana da Lorca a Neruda – furono maestri i poeti e pittori dell'espressionismo quando rappresentarono il grido contratto e primordiale delle loro creature²⁰.

Di qui, in alcune liriche, il manierismo timbrico, il gioco delle analogie foniche, degli echi interni, delle iterazioni martellanti e ossessive, delle dissonanti percussioni ritmiche, degli *enjambements*, funzionali alla propagazione dell'onda sonora, per tradurre in linguaggio sequenze drammatiche attraversate da una concitata gestualità, specie nell'evocazione di scene di massa:

¹⁷ S. QUASIMODO, *Ecuba di Euripide*, in ID., *Scritti sul teatro*, Mondadori, Milano 1961, pp. 316-317.

¹⁸ In *Maratona*, una lirica della sezione "Dalla Grecia" di *La terra impareggiabile* (1958), Quasimodo evocherà il «lamento delle madri», «il grido delle viscere popolane» (Q., 222). Si ricordi, inoltre, che, proprio in quegli anni, De Martino realizzò uno studio-rapporto («Società» X, 1954, 4) sul lamento funebre dell'area antropologica lucana (cfr. E. DE MARTINO, *Mondo popolare e magia in Lucania*, Basilicata, Roma-Matera 1975, pp. 135-145).

¹⁹ S. QUASIMODO, *Ecuba di Euripide*, in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., p. 101. Il poeta conclude il saggio ricordando l'*Ecuba* di Dante, «trista, misera e cattiva», che «forsennata latrò sì come cane», a causa del suo immenso dolore.

²⁰ Per la traduzione quasimodiana delle *Poesie* di P. NERUDA: Einaudi, Torino 1952.

Avete finito di battere i tamburi
a cadenza di morte su tutti gli orizzonti
dietro le bare strette alle bandiere²¹;
migliaia di donne spinte fuori
all'alba dai canili contro il muro
del tiro a segno o soffocate urlando
misericordia all'acqua con la bocca
di scheletro sotto le docce a gas
(*Auschwitz*, Q., 185)

vilipendio dei ladroni
presi fra i rottami e giustiziati al buio
dalla fucileria degli sbarchi.
(*Al padre*, Q., 203)

Sono parole listate a nero, il cui chiaroscuro mono-cromatico («colore di pioggia e di ferro», Q., 154) è accentuato dall'enfaticizzazione gestuale, dall'amplificazione acustico-vocale, che tende come a debordare oltre i limiti definiti e circoscritti della struttura segnico-scritturale, provocando un'intensa sinestesia fonico-visiva, tale da lasciare un'eco vibrante, una scia sonora ancora in tensione.

Il descrittivismo del primo Quasimodo, la cui originaria tendenza (volta non tanto all'evocazione analogica quanto all'immersione del soggetto lirico nella natura) era ingegnosamente riuscita a ricantare l'*obscurisme* del "secondo tempo" ungarettiano, si trasforma nell'acceso cromatismo e nell'accentuato gusto timbrico della sua nuova poesia retorico-manieristica, ispirata all'impegno civile e politico fin dalla seconda metà degli anni Quaranta, non per influsso della pur eccellente traduzione dei lirici greci (tuttavia rimasta un'esperienza isolata), ma per suggestione del primo grande tragico di Grecia e del massimo poeta d'Inghilterra²². Ed Eschilo, infatti, rappresenta un incontro fondamentale nell'itinerario artistico quasimodiano,

²¹ *Anno Domini MCMXLVII* da *La vita non è sogno* (Q., 156). Successivamente il poeta compose l'omonimo oratorio in un atto (Curci, Milano 1960).

²² Quasimodo fu assiduo traduttore dal greco e dal latino, dai *Lirici greci* del 1940 al Virgilio delle *Georgiche* (1942), dall'Omero dell'*Odissea* (1945) al Catullo dei *Carmina* (1945), dal Sofocle dell'*Edipo* (1946) e dell'*Elettra* (1954) all'Euripide dell'*Ecuba* (1963) e all'Ovidio delle *Metamorfosi* (1959). Cfr. *Salvatore Quasimodo e gli autori classici. Catalogo delle traduzioni di scrittori greci e latini conservate nel fondo manoscritti*, a cura di I. Rizzini, Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei-Università degli Studi di Pavia, Pavia 2002 (in particolare, l'ampia *Introduzione* di Ilaria Rizzini, pp. IX-LXXVI, e l'esauriente Nota bibliografica di tutte le traduzioni, p. LXXVII); *Fra le carte di Quasimodo. Poesie, traduzioni, saggi, lettere*, a cura di M. Bignamini e A. De Alberti, ivi, 2004. Per quanto riguarda i *Lirici greci*, ved. anche *Lirici greci e lirici nuovi. Lettere e documenti di*

un polo di ispirazione prepotente, che trova il suo riscontro dialettico nell'altro polo, altrettanto forte e significativo, della tragedia di William Shakespeare.

Quella di Quasimodo è ovviamente una traduzione "bella e infedele", propria dei poeti, a cui si potrebbe opporre, non solo attraverso il tempo, ma anche nello stesso tempo storico, la versione "estraniante", che privilegia la lingua di partenza, propria dei filologi, anche se si tende a volte a un modello triadico, inteso come sintesi tra le due tendenze²³. Tradurre, quale atto di comunicazione tra due culture – *jene Nachreife des fremden Wortes* (come voleva Benjamin), per cui alla formula "traduttore-traditore" andrebbe sostituita la definizione «traduzione=tradizione» –, non si può se non nella lingua contemporanea, con un alto «grado di rifrazione» se si tratta di "traduzione creativa", dove si può verificare una minore coincidenza formale tra testo tradotto e testo dell'originario²⁴. Esistono, tuttavia, casi in cui il linguaggio dell'originale è in parziale sintonia con il linguaggio del poeta traduttore²⁵; così accade in Quasimodo, che riesce a rendere la «scrittura di secondo grado» sottesa al testo tragico greco e a ricrearne la lingua, soprattutto la «pronuncia enigmatica degli oracoli»²⁶.

Già in una lettera d'amore del 1936 a Maria Cumani un verso del *Prometeo* di Eschilo («Sapevo già tutto, e volli peccare») è da lui ricordato alla donna proprio in riferimento alla nascita della sua poesia e del suo amore per l'arte: «Lo sapevo quando cominciai ad amare la poesia che per essa avrei sofferto e fame, e patimenti della carne, e uragani dello spirito»²⁷. La traduzione delle *Coefore* (1949) – eseguita subito dopo quelle dell'*Edipo re* (1946) e di *Romeo e Giulietta* (1948) – costituì una

Manara Valgimigli, Luciano Anceschi e Salvatore Quasimodo, a cura di G. Benedetto, R. Greggi, A. Nuti, Introduzione di M. Biondi, Editrice Compositori, Bologna 2012.

²³Cfr. L. G. KELLY, *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West*, Blackwell, Oxford 1979; G. C. LEPSCHY, *Traduzione*, in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino 1981, vol. XIV, s.v., pp. 446-459; U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003.

²⁴ Per l'espressione di Benjamin (in traduzione italiana: "maturità postuma della parola straniera"), vd. W. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzters* [1923], in ID., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, Bd. IV I, pp. 9-21: 13 [trad. it. *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 37-50: 41]. La definizione «traduzione=tradizione» è di G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991, p. 3, mentre sul «grado di rifrazione» discorre G. MOUNIN, *Traductions et traducteurs*, Gallimard, Paris 1964 [trad. it. *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965, pp. 149-150].

²⁵ Cfr. E. ROSSI, *Percorsi dell'intertestualità fra classico e moderno: dieci categorie di trasformazione testuale*, in «Strumenti Critici», XV, 2000, fs. 3 (n. 94), pp. 307-329; M. MANCA, *Traduzioni (iper)moderne di classici antichi: Ceronetti, Baricco, Benni*, in *La nuova Musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*, a cura di A. Camerotto et alii, Liceo "A. Canova", Treviso 2008, pp. 135-157.

²⁶ Vd. G. PADUANO, *La traduzione del testo teatrale e in particolare del teatro greco*, in *La traduzione fra antico e moderno. Teoria e prassi*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 6-7 dicembre 1991, a cura di R. Degl'Innocenti Pierini et alii, Polistampa, Firenze 1994, pp. 9-16.

²⁷ S. QUASIMODO, *Lettere d'amore a Maria Cumani*, Mondadori, Milano 1973, pp. 35-36.

tappa decisiva in un momento in cui si andava consolidando la struttura dialogico-drammatica della sua poesia del dopoguerra, anche sotto la spinta di una costante attenzione, non solo al testo teatrale, ma alla vita dello spettacolo nel suo insieme, che – come al principe Amleto – gli sembrò il vero, autentico «specchio dei problemi» di una determinata società²⁸.

Di Eschilo Quasimodo dice che «soltanto i poeti potevano rileggerlo e valutarne la grandezza» e che il suo «continuo colloquio» con l'oltretomba, la sua partecipazione alle «sacre rappresentazioni» dei misteri eleusini fanno supporre che, proprio nelle *Coefore*, «nel fuoco delle invocazioni agli dèi sotterranei, troveremo gli elementi di qualcuno di quei canti misteriosi»²⁹. Di qui la scelta di questa tragedia all'interno della trilogia eschilea, la cui traduzione anticipa solo di pochi anni quella del *Macbeth* di Shakespeare (1952). Nelle sue fosche vicende sembra ancora aleggiare il sinistro fato della stirpe degli Atridi, poiché, se lady Macbeth ricorda Clitennestra, le streghe shakespeariane, quali primordiali sostanze che materializzano la proiezione inconscia di inconfessabili desideri, non sono poi tanto dissimili dalle greche erinni, che, come cupi rimorsi, perseguitano il matricida Oreste.

IV. *L'ispirazione civile: la giustizia e la pace oltre le leggi primitive del sangue*

È allora nella *Terra impareggiabile* che la musa eschilea diventa centrale, né si riduce alla sola rievocazione della giovanile iniziazione ai misteri eleusini: Quasimodo immagina che il poeta greco si sia rivolto alle divinità inferie («Ecate lunare») con le stesse parole che la figlia di Agamennone pronunzia, nelle *Coefore*, sulla tomba del padre: «Che c'è di bene, / che c'è privo di male?»³⁰. Dinanzi alle angosciose domande di Elettra sull'invincibilità del male e l'inevitabilità della violenza, gli anapesti di risposta della corifea invitano la supplice a intravedere che da questo dolore possano nascere, non funebri lamenti, ma un lieto peana³¹. È questo il senso profondo della tragedia, perché per Eschilo il φόβος, la paura, che promana dalle luttuose vicende del γένος, deve trasformarsi in messaggio positivo: nella πόλις, in cui le nuove

²⁸ *Teatro come specchio di problemi* (Spirali, Milano 1985) è, infatti, il titolo di una raccolta di articoli che documentano la sua intensa attività di recensore e che già erano stati ordinati e pubblicati dal poeta stesso: cfr. S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, cit.

²⁹ S. QUASIMODO, *L'uomo di Eschilo*, in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 89, 85-86. Si vedano anche le finissime e acute osservazioni di O. MACRÌ, *La poesia di Quasimodo*, Sellerio, Palermo 1986, pp. 203-213.

³⁰ Da *Eleusi* (Q., 224). I due brevissimi versi quasimodiani traducono un solo breve verso di Eschilo (il verso 337 della tragedia), che Elettra pronunzia nel primo episodio.

³¹ Cfr. ESCHILO, *Coefore*, 340-345.

divinità olimpiche, impersonante da Apollo, liberano Oreste dalla colpa e dal rimorso del matricidio, le mostruose Erinni, le persecutrici divinità inferi, diventano Eumenidi, dee benigne.

Anche per Quasimodo è possibile – come si è visto – l'«oscuro sortilegio», per cui «fra le tombe di macerie / l'erba maligna solleva il suo fiore» (19 gennaio 1944): nel saggio, infatti, su *L'uomo di Eschilo* (1942), il poeta ha scritto che il protagonista dell'*Oresteia* rappresenta «sulla scena l'uomo “nuovo” obbediente alle leggi primitive del sangue, alla tradizione religiosa, ma già pensoso e che già dubita che si possa raggiungere una giustizia pacificatrice con lo *ius cruoris*»³².

Il Quasimodo che si sente esule non è tanto l'«Ulisse» foscoliano, quanto l'«Oreste» eschileo, l'uomo «nuovo», sì «obbediente alle leggi primitive del sangue», ma anche l'«uomo del tempo, quello che prepara [...] la democrazia», l'«uomo giusto [...] che ha operato secondo la legge» e si oppone «al fato con la ragione e il suo sentimento»³³. Sono proprio tutte queste espressioni, con cui il viene definito l'eroe tragico greco, che si possono leggere in controluce come la proiezione dell'arduo compito, impostosi dal poeta in quegli anni, o anche del ruolo, impropriamente assegnatogli da chi credeva di scorgere in lui il vate di una nuova e significativa svolta epocale. Il suo vero e più autentico talento portava Quasimodo nella direzione e nel perimetro culturale, che si è cercato di individuare e configurare.

Questo spiega anche la particolare sensibilità del poeta per il mostruoso ciclope dell'*Odissea*. Nella lirica, *Ai fratelli Cervi, alla loro Italia*, evoca il celebre episodio del suo accecamento nell'antro etneo: «Nella notte dolcissima Polifemo piange / qui ancora il suo occhio spento dal navigante / dell'isola lontana. E il ramo d'ulivo è sempre ardente»³⁴. Nell'esplicita ripresa del mito omerico del ciclope accecato, Polifemo rappresenta emblematicamente, per il suo immaginario poetico, l'elemento insulare violentato nel corso dei secoli dall'avvicinarsi di dominazioni straniere. Nel «mito in tre atti», *L'amore di Galatea*, rappresentato per la prima volta a Palermo (1964), Quasimodo ha fatto rivivere l'amore di Polifemo per Galatea, avendo tradotto la vicenda della candida ninfa dal tredicesimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (*Galatea, Aci, Polifemo*). Il Polifemo di Quasimodo assume in sé le caratteristiche di natura incontaminata, selvaggia e indomita, speculare a una Sicilia utopicamente immune dalle violenze della moderna civiltà industriale³⁵.

³² S. QUASIMODO, *L'uomo di Eschilo*, in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 86-87.

³³ Ivi, pp. 87, 89.

³⁴ Da *Il falso e vero verde* (Q., 186).

³⁵ Cfr. S. QUASIMODO, *L'amore di Galatea (mito in tre atti)*, Ente del Teatro Massimo, Palermo 1964; poi, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, edizione ampliata, 1996, cit., pp. 343-378, in cui (pp. 806-811) è anche la traduzione, *Galatea, Aci, Polifemo* (1959), dal libro XIII (vv. 730-897) delle *Metamorfosi* ovidiane.

Il poeta si sente contemporaneamente attratto non solo dalla forza ctonia e autoctona del gigante isolano, ma anche dallo struggente desiderio dell'«impareggiabile» terra greco-sicula. È lo stesso atteggiamento di Pirandello che, nella traduzione in dialetto siciliano del dramma satiresco di Euripide, l'unico pervenuto integro dall'antico teatro greco, *'U Ciclopu* del 1918, accostò alla figura mitica di Polifemo la civiltà siciliana, che vede in lui «uno dei prototipi della sua vita primordiale, così ancora rispondente alle sue necessità di clima e di suolo», tanto da sembrare di ritrarlo «vivo e presente negli uomini delle sue zolfatare e nei pastori delle sue Madonie. L'occhio che brilla in fronte al Ciclope è la lumierina che stenebra ancora gli antri profondi delle sue zolfatare»³⁶.

La cultura magico-primitiva e la «mitologia inferiore» – come la definisce Erwin Rohde – della Grecia arcaica vengono da Eschilo recuperate nelle *Coefore*, che infatti iniziano con l'invocazione di Oreste, tornato in patria dal lungo esilio, ad Ermes ctonio, alle divinità sotterranee, al regno e alla potenza dei morti. Il poeta, che ritorna idealmente alla «terra impareggiabile», al γένοϋς siculo-greco, si identifica con Oreste, che ritorna finalmente nella sua terra: “Io vengo a questa mia terra; io ritorno” – esclama il protagonista nel terzo verso della tragedia³⁷. Un riscontro simbolico dell'ispirazione tragica di Quasimodo, in cui Eschilo ha ruolo centrale, è, infatti, nella composizione poetica, *Al padre*³⁸. Ne descrive il berretto di capostazione isolano con versi emblematici:

Quel rosso sul tuo capo era una mitria,
una corona con le ali d'aquila.
E ora nell'aquila dei tuoi novant'anni
ho voluto parlare con te [...] per dirti
ciò che non potevo un tempo [...]
come il campiere dice al suo padrone:
«Baciamu li mani». Questo, non altro.
Oscuramente forte è la vita.

La figura paterna assurge a una vera e propria dimensione mitica, viene trasfigurata in simbolo. Le connotazioni trasfiguranti del berretto, assimilato a una «mitria», a una «corona», evocano un'atmosfera da liturgia sacra, non dissimile dai misteriosi riti orfico-eleusini, a cui il poeta immagina abbia partecipato Eschilo.

³⁶ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI, Mondadori, Milano 1960 e 1973, p. 1174; ID., *Tutto il teatro in dialetto*, Bompiani, Molano 1993, II, pp. 155-200.

³⁷ Alla fine del primo verso delle *Coefore*, κράτη indica proprio la potenza paterna, che dura ancora negli inferi. Cfr. E. ROHDE, *Psiche: Culto delle anime presso i Greci*, Laterza, Roma-Bari 1982.

³⁸ Da *La terra impareggiabile* (Q., 203-204).

Il simbolo dell'aquila, inoltre, metafora della vertiginosa e venerabile età paterna, si trova proprio in un epigramma (*A un poeta nemico*) che, ancora una volta, ha come protagonista Eschilo, avvistato dal grande volatile nell'ultimo giorno della sua vita, secondo un'antica leggenda allusivamente richiamata da Quasimodo. Il simbolo dell'aquila, della creatura che più di ogni altra vola alto nel cielo, avvicina analogicamente il poeta tragico greco alla solitudine senile del padre di Quasimodo, il senso della greccità della sua arte a quello dell'insularità sicula della terra paterna, l'origine profonda della sua poesia mediterranea al suo appartenere, altrettanto profondo, alle radici stesse, viscerali-dionisiache, della «terra impareggiabile».