



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestésie

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001
www.edizionisinestésie.it – infoedizionisinestésie.it

Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va
indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si
riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o
una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non
sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione
e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestésie.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Marina Paino

L'OCCHIO DI QUASIMODO

Figlio di una generazione intellettuale che ha variamente cercato e coltivato feconde contaminazioni testuali (spesso rinsaldate da rapporti amicali) tra la letteratura e le arti visive, Salvatore Quasimodo non ha mancato di intrecciare la propria poesia e la propria attività di uomo di cultura con l'espressione figurativa, nella scia di un'esperienza ampiamente praticata da tanti in quel periodo e tra essi da quell'Elio Vittorini che, al di là di qualche non trascurabile dissapore personale con il poeta, rivestì indubbiamente per il futuro premio Nobel un fondamentale ruolo iniziale di mentore e padrino.

Con una casuale ma significativa coincidenza temporale rispetto alla maturazione dell'interesse vittoriniano per le dinamiche verbo-visive, è negli stessi anni dell'avventura giornalistica e fotografica del «Politecnico» che Quasimodo dà alle stampe il volumetto *Con il piede straniero sopra il cuore* (Milano, Quaderni di costume, 1946), in cui 18 delle 20 liriche che confluiranno l'anno successivo in *Giorno dopo giorno* (Milano, Mondadori, 1947) dialogano con disegni di Bassano Vaccarini che si alternano ai versi quasimodiani ad intervalli regolari¹. Questa manifesta collaborazione del Quasimodo poeta con uno scultore-pittore non è tuttavia che la tappa ormai pienamente definita del confronto con la dimensione visiva poco prima esperito dal Quasimodo traduttore dei classici nelle edizioni illustrate uscite negli anni immediatamente precedenti²; nonché l'approdo te-

¹ Questo l'indice della raccolta: *Alle fronde dei salici*, Lettera, 19 gennaio 1944, Neve, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *Giorno dopo giorno*, Forse il cuore, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *La notte di inverno*, Milano, agosto 1943, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *La muraglia*, O miei dolci animali, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *Scritto forse su una tomba*, A me pellegrino, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *Dalla Rocca di Bergamo Alta*, Presso l'Adda, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *S'ode ancora il mare*, Elegia, Di un altro Lazzaro, Uomo del mio tempo; quest'ultima lirica apparirà nel 1963 anche in una speciale riedizione per le Edizioni Verona con nove acquaforti di Giuseppe Ajmone, Gastone Breddo, Domenico Cantatore, Giuseppe Capogrossi, Franco Gentilini, Virgilio Guidi, Bruno Saetti, Aligi Sassu e Renzo Sommaruga; un parziale censimento delle edizioni 'illustrate' quasimodiane è presente nella banca dati del progetto *Verba Picta* (www.verbapicta.it).

² Si tratta di edizioni frutto della collaborazione del poeta con diversi artisti, e in particolare: Domenico Cantatore (*Il fiore delle Georgiche* di Virgilio, Gentile, 1944), Renato Birolli (*Carmina* di Catullo, Edizioni di Uomo 1945), Marino Marini (*Il fiore delle Georgiche*, Edizioni della Conchiglia 1945), Carlo Carrà

stuale quasi naturale della lunga frequentazione del poeta con artisti affermati o in via di affermazione come Guttuso, Cantatore, Manzù, Birolli, Sassu, lo scultore Messina (ma in seguito entrerà in contatto anche con De Chirico, Migneco e altri) in un sodalizio tra cultori di forme espressive differenti da lui vissuto quotidianamente e che lo aveva già portato poco prima a progettare insieme a Bo una rivista di lettere e arti, la quale non vedrà però mai la luce.

Sotto queste suggestioni, lo stesso Quasimodo compone ad inizio degli anni '50 una serie di 27 *gouaches*³, e comincia a dedicarsi con assiduità ad un'attività critica relativa all'opera di artisti contemporanei e testimoniata da numerosi contributi apparsi in rivista o in pubblicazioni monografiche⁴. In questa temperie si inserisce a pieno titolo anche la preziosa prima stampa in *plaque* del *Falso e vero verde*, uscita da Schwartz nel 1954 con 7 incisioni e 6 decorazioni ad inizio componimento di Giacomo Manzù, poste a corredo grafico di 7 delle 14 liriche che due anni più tardi confluiranno nella edizione mondadoriana accresciuta della raccolta⁵. La stessa silloge *La vita non è sogno*, apparsa da Mondadori nel 1949, verrà ripubblicata nel 1963 a tiratura limitata per i tipi delle Editiones Dominicæ di Verona, con due acqueforti firmate di Domenico Cantatore⁶, a testimonianza di una ricerca espressiva del poeta che nella dimensione figurativa inseguiva con costanza un ideale completamento.

Anche sulla falsariga di questo interesse 'visuale' dell'autore, la critica quasimodiana ha prestato talora fruttuosa attenzione ad aspetti 'visivi' della sua lirica quali – particolarmente evidente – il ricorso ad un cromatismo insistito che arricchisce la tavolozza dei

(Dall'*Odissea*, Rosa e Ballo 1945); successiva la collaborazione mondadoriana con Giorgio De Chirico (*Iliade*, Mondadori 1968).

³ Le 27 *gouaches* sono state poi pubblicate per iniziativa del figlio del poeta in una preziosa edizione a tiratura limitata: *La visione poetica del sogno: ventisette gouaches e ventisette poesie di Salvatore Quasimodo*, a c. di A. QUASIMODO, con tre conversazioni di N. LIVINGS e un saggio di R. BOSSAGLIA, Sintesi Bologna, 1993.

⁴ Sull'argomento cfr. M. CICCUTO, *Percorsi di cultura figurativa nella prosa di Salvatore Quasimodo*, in «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2003, pp. 295-301. Gli scritti d'arte pubblicati dal poeta in periodici o in cataloghi di mostre sono in gran parte raccolti nel volume *Birolli, X. Bueno, Cantatore, De Chirico, Esa D'Albisola, Fabbri, Manzù, Marino C., Mastroianni, Migneco, Rossello, Rossi, Sassu, Sotilis, Usellini, Tamburi visti da Salvatore Quasimodo*, con un'introduzione di M. VALSECCHI, Edizioni Trentadue, Milano 1969.

⁵ Queste le sette liriche accolte nella *princeps* del *Falso e vero verde* 'illustrata' da Giacomo Manzù: *Le morte chitarre, A un poeta nemico, Il falso e vero verde, Ai quindici di piazzale Loreto, Nemica della morte, Laude - 29 aprile 1945, Auschwitz*. Su questa edizione della raccolta quasimodiana cfr. P. PONTI, *Quasimodo illustrato. Versi e immagini nel "Falso e vero verde" del 1954*, in «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2003, pp. 423-437 che contiene anche un'appendice iconografica con alcuni disegni e prove d'artista per il volume. I disegni di Manzù per l'edizione quasimodiana sono ora anche visibili nell'archivio on line *I libri d'artista. Arte della stampa nel Novecento italiano* all'indirizzo http://www.dariopalma.com/il_falso_e_vero_verde_177.html.

⁶ Questa la successione di immagini e liriche presenti nel volume: *acquaforte s.t. di Domenico Cantatore, Lamento per il Sud, Epitaffio per Bice Donetti, Colore di pioggia e ferro, Quasi un madrigale, Anno Domini MCMXLVII, Il mio paese è l'Italia, Thanatos athanatos*, *acquaforte s.t. di Domenico Cantatore, Lettera alla madre, Dialogo*.

suoi versi di molteplici colori⁷ (primo fra tutti il verde, esplicitamente richiamato anche nel titolo della raccolta uscita inizialmente col corredo delle immagini di Manzù), con una successione di tinte e sfumature corrispondenti a precise dinamiche semantiche che fanno sì, ad esempio, che un colore acceso come il rosso, per nulla riconducibile alle atmosfere rarefatte del primo Quasimodo, si affacci in modo significativo nella sua produzione in versi solo a partire dalla svolta di *Nuove poesie*⁸.

Sebbene esplicitamente 'illuminati' da questa acclarata predisposizione del poeta verso la dimensione visuale, gli studi quasimodiani non si sono invece finora soffermati su una specifica analisi concordanziale della corrispondente area lessicale all'interno della produzione lirica, con un pedinamento ravvicinato di tutte quelle occorrenze a vario titolo legate alla sfera della vista che nel loro insieme possono senz'altro offrire l'ideale corrispettivo verbale, calato nel vivo del corpo dei versi, di questa attitudine del poeta per il visivo.

La stessa lirica di apertura di *Ed è subito sera*, inaugura d'altronde la risistemazione d'autore della prima stagione poetica proprio all'insegna della centralità di un elemento visivo, il «raggio di sole», che trafigge prima che la luminosità scompaia e si faccia «subito sera»; ma in realtà la dimensione visiva era già presente in posizione incipitaria forte sin dalla prima raccolta pubblicata da Quasimodo, *Acque e terre* (Firenze, Edizioni di Solaria, 1930), che esordiva con i versi della lirica *Specchio*, dal titolo conclamatamente visivo, e che al proprio interno riservava da subito spazio al colorismo quasimodiano, latore in questo caso di un messaggio di rinascita⁹. E anche tra le *Poesie disperse e inedite*, quella che apre la sezione del Meridiano ad esse dedicata (mai pubblicata ma datata 1916) reca la significativa intitolazione *Visioni autunnali* con cui si inaugurerebbe insieme a *Laurora* e *Canti marini* (all'incirca coeve per data di composizione) l'attività lirica del giovane Quasimodo¹⁰.

Già i titoli di queste remote prime prove poetiche mettono in risalto una compresenza di visivo e sonoro che emerge anche ad una semplice lettura orizzontale (non sostenuta cioè dalla verticalità concordanziale), delle raccolte dei primi anni '30. E anche facendo riferimento solo ai componimenti di quelle raccolte poi accettati in via definitiva per la confluenza in *Ed è subito sera*, appare chiaramente come la dimensione visuale si leghi

⁷ Cfr. A. BELLIO, "Che giovinezza inganno / con nuvole e colori". *La tavolozza del poeta*, in «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2003, pp. 69-78 e G. LUPO, *Quasimodo a colori*, ivi, pp. 295-301.

⁸ Da sottolineare tuttavia come nelle liriche rifiutate o disperse del primo periodo il colore rosso fosse invece presente.

⁹ Così i versi del componimento: «Ed ecco sul tronco / si rompono gemme: / un verde più nuovo dell'erba / che il cuore riposa: / il tronco pareva già morto, piegato sul botro. / E tutto mi sa di miracolo; / e sono quell'acque di nube / che oggi rispecchia nei fossi / più azzurro il suo pezzo di cielo, / quel verde che spacca la scorza / che pure stanotte non c'era»; tutte le citazioni dai versi quasimodiani saranno tratte da QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a c. e con introduzione di G. FINZI, prefazione di C. BO, edizione riveduta e ampliata, Mondadori, Milano 1996.

¹⁰ Per la datazione e la collocazione di queste liriche agli albori assoluti della poesia quasimodiana, cfr. Note a Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 1347.

costantemente a quella di una sonorità spesso coincidente col canto, a sottolineare il legame dell'area legata alla vista con nuclei forti dell'immaginario quasimodiano.

Per fare solo qualche esempio preso a campione da *Acque e terre* si potrebbero in tal senso citare *Vento a Tindari* (con le «paure d'ombre e di silenzi» e il riferimento al «tacito passo nel buio» nei quali si mescolano percezioni visive e sonore), ma soprattutto *Si china il giorno* (in cui l'io lirico si dichiara «serrato a ogni luce» e aggiunge subito «e non m'è grazia nemmeno trepido cantarmi»), o *Spazio* (col suo «uguale raggio [...] in un centro buio» in cui «talvolta un bambino vi canta» mentre «rombano abissi [...] di stelle, di luce»); così come da *Oboe sommerso* potrebbero essere messe in evidenza le contaminazioni visivo-sonore di *Nascita del canto* (che dichiara la propria sorgiva in una «luce riemersa»), di *Nell'antica luce delle maree* (in cui «si specchia un suono in amorosa eco»), di *Metamorfosi nell'urna del Santo* (in cui la «memoria di buio» è «un'eco di timpani sepolti»), o magari di *Vita nascosta* (con i suoi «telai di suoni e chiarezza improvvisa»).

La rarefatta presenza di definite manifestazioni sonore nelle prime raccolte, sembra indirettamente favorire nell'economia semantica complessiva un'amplificazione del descrittivismo visivo che contribuisce ad accentuare il peso lirico di un'area lessicale tutt'altro che secondaria per numero di occorrenze¹¹ e che annovera in modo specifico lemmi come “occhio”, “vista”, “vedere”, “guardare”, “sguardo” e l'aggettivo “visibile” con il proprio opposto “invisibile”, scelti questi ultimi da Quasimodo per l'intitolazione (*Visibile, invisibile*) della sezione di apertura di *La terra impareggiabile*. Questo insieme di lemmi restituisce in modo letterale lo sguardo del poeta per come emerge dai suoi versi, permettendo di ricostruire diacronicamente l'evoluzione di tale attenzione quasimodiana al visivo nel passaggio da una stagione all'altra e in parallelo al progressivo affinarsi della ricerca di dialogo con le immagini maturata nella storia editoriale dei testi.

Da una disamina generale delle occorrenze di questi lemmi emerge chiaramente come la componente visuale presente nei versi di Quasimodo, coerentemente dialogante con la sua attenzione per la contaminazione della parola poetica con le arti visive, subisca lente e impercettibili trasformazioni, passando appunto da una fase di astratto descrittivismo ad un più circostanziato ricorso semantico alla sfera della vista, in un percorso che nella fase iniziale prende paradossalmente le mosse da un'associazione dell'“occhio” e dello sguardo alla presenza della morte, laddove più sfaccettata articolazione mostrano invece le forme verbali “vedere” e “guardare” che sono per altro le prime a comparire nell'ordinamento finale dell'opera complessiva.

La prima occorrenza dell'area lessicale in questione all'interno delle liriche riordinate in *Ed è subito sera* si registra in *E la tua veste è bianca*, in cui il verbo “guardare” fa la sua apparizione nel verso di apertura («Piegato hai il capo e mi guardi») ad introdurre una parte iniziale del componimento tutta basata sulla visività. Il tu femminile guarda l'io lirico che dal canto suo ne tratteggia come in un dipinto le fattezze corporee, per farsi poi

¹¹ Cfr. G. SAVOCA, *Concordanza delle poesie di Salvatore Quasimodo*, con una lettera-presentazione di O. MACRÌ, Olschki, Firenze 1994.

superare dalla luce («Mi supera la luce»), manifestazione viva per eccellenza la quale, a propria volta, si poggia sul corpo di lei; ed è grazie a questa 'illuminazione' che, come dinanzi ad una inaspettata epifania, il poeta fa propria in modo esplicito la pratica della vista: «Ti rivedo». Questa concentrazione sulla visualità si accompagna nel componimento all'emergenza di parole chiave (e ad alta frequenza) del vocabolario quasimodiano come "parola", "cuore", "notte", "vento"¹², quasi ad agganciare direttamente la sfera del visivo ai nuclei portanti del vocabolario del poeta, tra i quali è del resto da annoverare lo stesso sostantivo "occhio" presente nel corpus lirico dall'inizio alle ultime prove.

L'"occhio" di Quasimodo registra anch'esso le sue prime occorrenze sin dalla *princeps* di *Acque e terre*, sebbene tra i versi poi confluiti in *Ed è subito sera* venga di fatto mantenuta un'unica lirica in cui il lemma compare: si tratta del componimento *I ritorni* all'interno del quale gli occhi si configurano immediatamente come veicoli privilegiati di un *nòstos* all'infanzia e alla terra natale:

Piazza Navona, a notte, sui sedili
 stavo supino in cerca della quiete,
 e gli occhi con le rette e volute di spirali
 univano le stelle,
 le stesse che seguivo da bambino
 disteso sui ciottoli dei Platani
 sillabando al buio preghiere.
 Sotto il capo incrociavo le mani
 e ricordavo i ritorni.

In realtà, pochi versi dopo il poeta afferma però che «ai morti non è dato di tornare», associando da subito questa prima occorrenza del lemma in *Ed è subito sera* al motivo della morte, secondo una linea di sovrapposizione semantica che ritornerà con costanza nei versi quasimodiani¹³. Sulla stessa falsariga di questa amara ma ancora nostalgica caratterizzazione degli occhi si muovevano d'altronde anche le altre liriche della prima edizione di *Acque e terre* in cui il lemma appariva, e in particolare il componimento *Solitudini* in cui l'ascolto di canzoni perdute richiamava ritorni e partenze che lasciavano in eredità «occhi di bimbi stranieri» e «alberi morti su prode di strade / che non m'è dato di amare», prima della chiusa della lirica sui tre versi che andranno poi a comporre in autonomia l'incipitaria *Ed è subito sera* («Ognuno sta solo...»), in una conferma della saldatura del motivo dell'occhio e della vista con snodi poetici fondanti del sentire qua-

¹² Sul tema del vento nell'immaginario lirico quasimodiano, cfr. R. EMMOLO, *Quasimodo e il vento*, in «Soglie», 1, 2007, pp. 39-47.

¹³ Sul motivo centrale della morte nell'opera quasimodiana, cfr. gli specifici contributi di G. BARONI, *Tempo: subito sera*, in «Italianistica», 2-3, 2002, pp. 29-34; e Y. GOUCHAN, «Forse muoio sempre». *Images et pensée de la mort dans la poésie de Salvatore Quasimodo*, in «Revue des études italiennes», 3-4, 2012, pp. 235-245.

simodiano (e in qualche modo riconducibile alle atmosfere semantiche di queste due liriche è pure un'ulteriore occorrenza di "occhio" nell'originaria *Acque e terre* all'interno del componimento *Io e Volker dei Nibelungi* in cui l'ombra dell'esilio avvolge il canto di Volker e spinge il poeta a ricercare le stelle con gli occhi come in *I ritorni*: «se chiudiamo gli occhi nostra è l'armonia dei firmamenti»).

Anche nelle liriche di *Oboe sommerso* raccolte in *Ed è subito sera* gli occhi si ripropongono in associazione a «figure dell'infanzia» e al ricordo di «un cane che m'uccisero» con «mitissimi occhi di pecora trafitta», nella riattualizzazione del connubio tra occhi e morte posto indirettamente a ipotecare anche «gli occhi di terra» di *La mia giornata paziente* che nei primi versi della successiva *Metamorfofi nell'urna del santo* si completano nell'immagine dei morti che maturano nell'ultimo umore della terra.

Questa sovrapposizione semantica arriva presto d'altronde a palesarsi apertamente in *Oboe sommerso* con un titolo come *Dove i morti stanno ad occhi aperti* e con la contemporanea esplicitazione dell'assimilazione dei morti ai vivi («avremo voci di morti anche noi, / se pure fummo vivi talvolta») che fissa un punto fermo nella casistica abbastanza coerente e compatta relativa alla manifestazione delle dinamiche visive nella prima poesia di Quasimodo.

Contestualmente è possibile sottolineare come il ricorso alle forme verbali "vedere" e "guardare" solleciti nei versi un rapporto dell'io lirico con l'altro da sé, piuttosto che una mera e asettica visione della realtà circostante, facendosi quindi la vista indirettamente latrice di un'uscita da quell'isolamento posto a fondamento dell'opera in versi del poeta nel celebre attacco di *Ed è subito sera*. All'interno di *Oboe sommerso* è possibile riscontrare questa disposizione in riferimento alla relazione con la figura femminile (si veda ad esempio *Fatta buio ed altezza*) o nel confronto del poeta con il Tu con lettera maiuscola che gli consente anche di superare per un momento l'ombra della morte («nessuna cosa muore, / che in me non viva. / Tu mi vedi», *Seme*). Ma è solo l'illusione di un'apertura, visto che già nei versi di *Erato e Apollion* le parole «E vidi l'uomo» del *Canto di Apollion* preludono ad una presa di coscienza sulla condizione umana culminante nella morte («consegnato alla terra, / le mani congiunte, / gli occhi arsi e la mente»); così come l'essere visto e conosciuto dal Tu di *Al tuo lume naufrago* non mette l'io lirico a riparo dalla solitudine («Tu m'hai guardato dentro / nell'oscurità delle viscere: / nessuno ha la mia disperazione / nel suo cuore. / Sono un uomo solo, / un solo inferno»).

A questa altezza cronologica, timide sottrazioni della sfera del visivo all'ipoteca della morte e della solitudine si registrano sporadicamente in relazione al motivo dell'isola, come accade – sempre in *Erato e Apollion* – nei versi di *Sardegna*, rievocanti, in un'atmosfera mitica e in un paesaggio rarefatto, la figura di un ciclope («l'isolano antico») che «ricerca il solo occhio / sulla sua fronte, infulminato, / e il braccio prova / nel lancio delle rupi maestro»: in quella «fraterna aura» isolana che conforta all'amore, l'occhio del ciclope non ha forse ancora subito l'accecamento, e del resto anche in *Nuove poesie (Lalto veliero)* la vista rivolta al veliero dalla sponda dell'isola spinge l'io lirico ad immaginare impossibili fughe salvifiche e vitalistiche, mentre contempla «i forti riflessi d'acqua marina / che l'aria mi portava sugli occhi / dal volume dell'alto veliero».

Nell'atmosfera di passaggio di *Nuove poesie*, il motivo della vista recupera anche altre delle accezioni in cui si era già presentato nella precedente produzione quasimodiana e nello specifico torna ad esempio a saldarsi con quello del confronto con l'altro da sé, magari associato alla rievocazione dell'infanzia, come in *Delfica* (ispirata da Maria Cumani: «Segreta la notte [...] ti dorme negli occhi: / a questa quiete di cieli in rovina / accade l'infanzia inesistente»), o in *Inizio di pubertà* nei cui versi il poeta mette in sequenza i motivi della vista, della fanciullezza e della voce: «E vedo in me fanciulli / leggiadri ancora sull'anca, [...] turbarsi alla mia voce mutata», scrive Quasimodo, quasi disegnando una simbolica immagine poetica del transito della propria scrittura lirica da una proiezione all'indietro alla stagione imminente della 'voce mutata'.

All'interno di *Giorno dopo giorno*, originariamente apparsa come silloge verbo-visiva con il titolo *Con il piede straniero*, la presenza della vista è legata principalmente alle due liriche più antiche non presenti nella versione del 1946 con disegni di Bassano Vaccarini, e cioè *Il tragheto* e *Il tuo piede silenzioso*, dedicate ad una amata scomparsa: il "vedere" si pone nuovamente in relazione al rapporto con l'altro, ma quest'altro (o meglio: l'altra) è in questo caso ormai rapito dalla morte, riproponendo la saldatura semantica già più volte esperita e cara al vocabolario quasimodiano: «Ma ti vedo: hai viole fra le mani / [...] e lichene / vicino agli occhi. Dunque, tu sei morta» (*Il tragheto*). Nel testo illustrato del 1946, (nel quale le due liriche menzionate non erano inserite) il "vedere" compariva invece in posizione forte a chiusura della raccolta, nel componimento *Uomo del mio tempo* che, mantenuto come testo finale anche nell'edizione di *Giorno dopo giorno* dell'anno successivo, presenta per la prima volta lo sguardo del poeta puntato sulle brutture del reale:

– t'ho visto – dentro il carro di fuoco, alle forche,
alle ruote di tortura. T'ho visto: eri tu,
con la tua scienza esatta persuasa allo sterminio,
senza amore, senza Cristo. Hai ucciso ancora,
come sempre uccisero i padri, come uccisero
gli animali che ti videro per la prima volta.

La vista poetica quasimodiana sembra voler cambiare prospettiva anche se gli echi della passata stagione lirica non mancano di farsi sentire, facendo sì che pure in questo secondo tempo l'"occhio" quasimodiano non riesca del tutto a staccarsi dalle logiche semantiche che avevano coinvolto la dimensione della vista nelle prime raccolte; è così che in *La vita non è sogno* i primi occhi a comparire sono quelli di Bice Donetti e su di essi, nell'*Epitaffio* a lei rivolto, si apre il primo verso del componimento: gli occhi della donna morta guardano ora alla pioggia e alla notte «nel campo quindici a Musocco», mentre la saldatura tra il "guardare" e la morte viene ribadita dalla precisazione che la sfortunata protagonista dei versi «fu giocata dalla morte / mentre guardava quieta il vento dell'autunno / scrollare i rami dei platani e le foglie / della grigia casa di periferia». Bice Donetti tende così la mano, nell'ordinamento della raccolta, all'Euridice del successivo *Dialogo* (che nell'edizione di *Nove poesie* con due acqueforti di Cantatore, occupa invece

significativamente la posizione finale), anche lei prigioniera della morte, condannata dallo sguardo del suo cantore Orfeo che ora le chiede perdono: all'ombra dei versi del Virgilio georgico, il poeta della *Vita non è sogno* ammette di aver perduto la sponda, di non aver prestato attenzione reale a quanto lo attorniava drammaticamente («altri già affondavano nel fango, / avevano le mani, gli occhi disfatti, / urlavano misericordia e amore»); solo ora che riesce a vedere, l'io lirico – «sporco ancora di guerra, Orfeo» – sente di poter e dover gridare, riattivando il collegamento semantico tra visività e sonorità che nelle prime prove si era realizzato sotto ben diversa costellazione lirica.

In *Colore di pioggia e di ferro* Quasimodo ammette chiaramente che «ancora la verità è lontana» ma che non può più essere taciuta, che bisogna liberarsi dal «nostro chiuso ronzio di maledetti», e bisogna farlo subito, «prima che altro silenzio entri negli occhi», confermando la saldatura tra sonoro e visivo, nonché la necessità che il proprio sguardo si liberi da una lunga e silenziosa astrazione. Solo così la poesia può trovare un senso e spiragli di positività, veicolati ad esempio, subito dopo *Colore di pioggia e di ferro*, all'interno dei versi di *Quasi un madrigale* nei quali, benché nell'attacco del componimento l'«occhio» del girasole cada in rovina al calar di ogni giorno, il poeta sceglie di prendere fermamente le distanze dalle memorie e dalla morte, perché «la vita è senza fine» e a lui è quindi concesso di guardare l'acqua come fanno i fanciulli, senza più temere il silenzio, certo che «anche l'uomo che in silenzio s'avvicina / non nasconde un coltello fra le mani / ma un fiore di geranio».

Il falso e vero verde, la raccolta uscita in prima edizione con incisioni di Giacomo Manzù, registra significativamente una specifica concentrazione delle occorrenze di «occhio» e una ripetuta insistenza sull'area della vista, tanto nelle sette liriche contenute nella *plaquette* illustrata quanto nelle sette aggiunte l'anno dopo nella stampa monodadoriana. Entrambe si aprono su *Le morte chitarre* in cui, in una rievocazione della propria terra con le sue acque, l'io lirico scongiura il tu dal portarlo dinanzi a quello «specchio infinito» nel quale «si guardano dentro ragazzi che cantano»: il poeta sembra voler prendere le distanze da suo vecchio e regressivo «guardare», come indirettamente conferma la lirica eponima in cui egli si interroga se la donna abbia o non abbia più i suoi «occhi infantili», consapevole che l'urgenza della poesia presente sia ormai altra («Chi piange? [...] / Io no, la mia razza ha coltelli / che ardono e lune e ferite che bruciano»). Nell'economia semantica del *Falso e vero verde* l'epifania felice di un corvo che vola come un acrobata dà al poeta la possibilità di gridare la verità del reale («grido per tentare il mondo / fermo, meravigliato di poter anch'io gridare») ribadendo la complementarità tra visivo e sonoro che si ripropone nella raccolta anche nei versi dialogati di *Laude* in cui la madre chiede al figlio di mostrarle gli occhi scavati e martoriati, e lui le risponde che questo succederà ancora ma che «da secoli / la pietà è l'urlo dell'assassinato». Neanche il mito sembra soccorrere più il poeta del *Falso e vero verde*, che in *Tempio di Zeus ad Agrigento* guarda «in silenzio [...] questo segno / d'ironica menzogna», che constata la «rovina / [...] d'angeliche immagini e miracoli», mentre il mare invade la «luce stretta / d'un occhio», forse lo stesso del Polifemo di *Ai fratelli Cervi, alla loro Italia*, che piange la perdita della vista ad opera «del navigante / dell'isola lontana».

La 'riflessione' lirica quasimodiana sul senso della vista trova indubbiamente il suo momento più esplicito e dichiarato nella sezione di apertura della *Terra impareggiabile* intitolata *Visibile, invisibile* che supporta una sorta di posizione prometeica del poeta, restituita tanto nella lirica di apertura (*Visibile, invisibile*) quanto in quella di chiusura (*Un gesto o un nome dello spirito*) della sezione: nella prima egli prende le distanze dal pensiero della morte, dichiarando la propria estraneità alla dimensione stessa della fine; nella seconda inveisce contro la «vita pirata», confessando di vedere come «da una collina [...] / il suo sguardo infantile»: l'io lirico guarda il proprio sguardo di un tempo, lontano e insieme vicino, uno sguardo che la lezione originaria presentava come dubbioso («che domanda») e che diventa poi «di rancore»¹⁴, quasi a veicolare la piena consapevolezza del poeta di come l'inferno sia per lui e gli altri uomini nel qui ed ora. Nella sezione *Ancora dell'inferno*, ed in particolare nella lirica eponima, l'io lirico vede così gli «occhi umani» preda del fuoco, e l'unico occhio che ancora si salva e forse quello di un profanante emulo del saltimbanco baudelairiano che in *Quasi un epigramma* si congeda «con gli occhi di furetto» dal suo pubblico improvvisato augurando vincite alla Sisal.

La dinamica tra visibile e invisibile, messa apertamente in campo nella *Terra impareggiabile*, trova tuttavia la propria piena formulazione in alcuni passaggi di *Dare e avere*, in cui l'associazione dell'invisibile all'«arcata [...] dell'Ade», evocata all'interno della precedente raccolta nei versi di *Eleusi*, trova il proprio controbilanciamento non mortifero nella rievocazione affidata a *La chiesa dei negri ad Harlem* dell'ultima silloge, in cui il poeta descrive «gli occhi bianchi» delle ragazze di pelle nera che durante la celebrazione verranno «penetrate dal soffio invisibile» che le farà danzare e cantare, mentre «Dio le guarda / da nubi barocche nell'odore di candele umane / accese da speranza e da dolore». Il Dio che le guarda da nubi barocche è chiaramente un Dio raffigurato, un'immagine dipinta nello spazio della chiesa, che attribuisce alla riproduzione visiva quasi un potere sovranaturale in grado di mediare tra la speranza e il dolore degli uomini, tra la manifestazione vitalistica delle donne di colore che si abbandonano al canto e alla danza e la dimensione ascetica di quel rito¹⁵. In questa terra di mezzo tra bene e male, qui e altrove, vita e morte, si collocano pure i primi occhi che compaiono nella raccolta, quelli dell'infermiera Varvàra Alexandrovna («gli occhi frettolosi, infermiera della sorte») che assistette il poeta durante un difficile ricovero moscovita e che nell'economia 'visiva' di *Dare e avere* precedono l'ultima e in qualche modo semanticamente risolutiva apparizione dell'occhio nel corpus lirico quasimodiano in *Non ho perduto nulla*:

Sono ancora qui, il sole gira
alle spalle come un falco e la terra

¹⁴ Per questa variante genetica cfr. *Note* a Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., pp. 1296-1297.

¹⁵ L'aggettivo «barocche», riferito alle «nubi» e che connota inequivocabilmente le stesse (e il Dio che da esse appare) come immagine pittorica, viene per altro indicativamente aggiunto dal poeta in un secondo momento rispetto alla lezione originaria, come a voler rendere chiara la natura di quella raffigurazione; per la lezione precedente a quella definitiva cfr. *ivi*, pp. 1313-1314.

ripete la mia voce nella tua.
 E ricomincia il tempo visibile
 nell'occhio che riscopre la luce.
 Non ho perduto nulla.

Il ripetersi dei giorni ripete le voci e ripete (in una nuova associazione di visivo e sonoro) la riscoperta quotidiana della luce nel ricominciamento del tempo visibile: il poeta lo ritrova attraverso l'occhio, sanando così la percezione della perdita, e in quel limbo ostile che è poi l'esistenza stessa egli accetta ormai la propria condizione senza inutili agonismi. È quanto dichiara in *Ho fiori e di notte invito i pioppi* in cui la consapevolezza, la riflessione e l'ascolto si impongono su qualsiasi illusione di fuga:

Certo non potrò sfuggire;
 sarò fedele alla vita e alla morte
 nel corpo e nello spirito
 in ogni direzione prevista, visibile.

La dimensione visiva (amplificata attraverso il raddoppiamento aggettivale di "previsto" e "visibile") si fa corrispettivo di lucida saggezza nella guida tanto del corpo quanto dello spirito, in una sovrapposizione semantica che nell'assetto editoriale finale dell'opera quasimodiana viene in qualche modo indirettamente ribadito attraverso la collocazione in coda a *Dare e avere* di *Una lirica d'occasione*, versi dedicati ancora ad una donna (*Versi ad Angiola Maria*), in cui la memoria di un mondo passato riaffiora, portando con sé messaggi antichi che riecheggiano attraverso la lontananza:

Forse i ragazzi delle tue scuole lontane
 ti gridavano dentro,
 e le filosofie mutevoli, aspre,
 che ti aprirono sillabe non di cenere
 ma certezze visibili,
 lezioni dell'anima.

Le certezze visibili non sono cosa altra dalle lezioni dell'anima, non danno luogo a sillabe di cenere ma a versi e parole durature, che nella lirica ad Angiola Maria scaturiscono per di più, come in un cortocircuito tutto visivo, dalla rievocazione, ad inizio componimento, di Attilio Rossi, pittore amico di Quasimodo («come c'erano solo al tempo di Catullo»), presentato proprio nell'atto del dipingere, «nei suoi colori lenti a ellisse, / [...] fiori di ginestra / su un infinito limite dell'aria». L'arte visiva entra nel corpo stesso della poesia, si fa tutt'uno con essa, si fa materia di essa, in un connubio sancito ancora una volta da un esplicito 'sposalizio' editoriale che Quasimodo ci tiene a dichiarare nella nota di fine libro della *princeps* di *Dare e avere* del 1966, in cui precisa come quei versi

fossero stati in realtà già pubblicati l'anno prima¹⁶: si trattava di «un'edizione particolare», a tiratura limitata, un'edizione per un'occasione celebrativa, corredata – neanche a dirlo – dalla riproduzione di un quadro di Attilio Rossi, come a suggello di un dialogo con la visualità portata avanti dal poeta fino all'ultimo verso.

¹⁶ QUASIMODO, *Versi ad Angiola Maria*, con un quadro di A. ROSSI, Arti Grafiche Amilcare Plizzi, Milano 1965.

