

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

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

---

## ***Disamina analitica de L'Amore di Galatea, libretto 'mitopoietico' di Salvatore Quasimodo scritto per la musica di Michele Lizzi***

*Analytical examination of L'Amore di Galatea, a 'mythopoetic' booklet by Salvatore Quasimodo written for music by Michele Lizzi*

RITA CAPODICASA

---

### ABSTRACT

Il mito di Galatea aveva ispirato Teocrito nell'*Idillio XI* e altre riscritture seguenti ne hanno via via rigenerato il senso, da Ovidio a Luis de Góngora. In pieno Novecento, il mito in tre atti di Salvatore Quasimodo, *L'amore di Galatea* (1964), appositamente scritto per la musica di Michele Lizzi (1915-1972), rappresenta un traguardo non poco significativo, dopo le pregresse esperienze librettistiche di *Orfeo* e *Billy Budd*. L'incrocio fra il mito di Ulisse e Polifemo con quello dell'amore di *Aci per Galatea* trovano la loro significazione simbolica nello sfondo suggestivo della Sicilia classica per una nuova ripresa del mito nel pieno di uno scientismo dilagante. Quasimodo umanizzerà, attualizzandola, l'immagine di Polifemo, emblema dell'amore sofferto, mai risolto, ma poi compreso in ritardo, da Galatea. L'opera musicale, germinata su questo lavoro mitopoietico, grazie alla sapiente arte compositiva di Lizzi, il musicista-umanista, nasce dal bisogno di "poggiare l'orecchio sulla propria terra" ed auscultare i suoni del mare che accoglie, suoni liberi e nativi, custoditi dal tempo e dai millenni. La fusione simbolica della Parola quasimodiana con il Suono e il melos greco della

scrittura lizziana consentì un risultato finalmente completo e multiprospettico di una leggenda che riaffermava la sua forza vitale, al di là di ogni possibile traduzione ermeneutica, davanti al farsi della scena musicale.

PAROLE CHIAVE: mito, libretto, opera, riscrittura

*The myth of Galatea had inspired Theocritus in Idyll XI and other subsequent rewritings have gradually regenerated its meaning, from Ovid to Luis de Gongora. In the middle of the Twentieth century, the myth in three acts by Salvatore Quasimodo, L'amore di Galatea (1964), specifically written for the music of Michele Lizzi (1915-1972), represents a significant achievement, after the previous librettist experiences of Orfeo and Billy Budd. The intersection between the myth of Ulysses and Polyphemus with that of Acis' love for Galatea find their symbolic meaning in the evocative background of classical Sicily for a new revival of the myth in the midst of rampant scientism. Quasimodo will humanize, updating it, the image of Polyphemus, emblem of suffered love, never*

*resolved, but then understood late, by Galatea. The musical work germinated on this complex text, thanks to the skilful compositional art of Lizzi, the musician-humanist, was born from the need to "put your ear on your own land" and listen to the sounds of the sea that welcomes you, free and native sounds, preserved by time and millennia. The symbolic fusion of the Quasimodian Word with the Sound and the Greek melos of Lizzi's writing allowed for a finally complete and multi-perspective result of a legend that reaffirmed its vital force, beyond any possible hermeneutic translation, in the face of the unfolding of the scene.*

KEYWORDS: *myth, book, libretto, rewriting*

---

## AUTORE

*Rita Capodicasa è attualmente dottoranda di ricerca in Studi umanistici presso l'Università di Palermo e pianista. Ha svolto studi sui legami tra letteratura e musica ricostruendo la storia musicale agrigentina col volume "Gli Amici della Musica ad Agrigento" e si è dedicata allo studio delle compositrici. Ha pubblicato un volume dal titolo La Sagra del Signore della nave da Luigi Pirandello a Michele Lizzi. Si dedica al suo progetto di ricerca che parte dai rapporti inediti di Pirandello con la musica con pubblicazioni di saggi su riviste scientifiche.*

*prof.capodicasa@gmail.com*

## 1. Introduzione

La stesura del libretto per musica, dal titolo *L'amore di Galatea* (1964),<sup>1</sup> fu il risultato di un percorso naturale in cui il Quasimodo ultimo fece confluire consapevolmente uno spaccato dell'attività precedente, dalla traduzione dei lirici greci a quella delle *Metamorfosi* di Ovidio: «Ne *L'amore di Galatea* la Parola emerge a fondamento e coronamento della musicalità, vi si sostanzia in ampliamento di espressività».<sup>2</sup>

Tale significativa fusione tra Parola e Suono ebbe modo di compiersi in questo libretto o, meglio, nella stessa opera in musica, che segue le esperienze di *Orfeo e Billy Bud*, peraltro di minore risonanza.<sup>3</sup>

Con questo contributo si vuole iniziare un percorso di analisi della genesi e della stesura del libretto ma, ancora oltre, valutare adeguatamente nella sua giusta complessità l'intera opera in musica, in funzione della quale esso è stato appositamente redatto. Solo con questa complementarità di prospettiva analitica è possibile concepire un'operazione attendibile che restituisca oggettiva verità al lavoro, sia del librettista, sia del musicista nella loro scambievole sinergia.

La fusione simbiotica dei versi quasimodiani col *melos* greco, distintivo dello stile del compositore agrigentino, portò Michele Lizzi (Agrigento, 1915 – Messina, 1972)<sup>4</sup> a dar vita a un'opera nuova, come la vollero definire i promotori

---

<sup>1</sup> S. QUASIMODO-M. LIZZI, *L'amore di Galatea*, mito in tre Atti di Salvatore Quasimodo, musica di Michele Lizzi, Curci, Milano 1964.

<sup>2</sup> U. MIRABELLI, Programma di sala per la rappresentazione de *L'amore di Galatea* dell'Ente Autonomo Teatro Massimo, Anno artistico 1963-64, Stagione lirica ufficiale, Palermo 1964.

<sup>3</sup> G. ASARO, *Un autre regard sur la poésie de Salvatore Quasimodo: ses livrets d'opéra (Billy Budd, Orfeo anno domini MCMXLVII, L'amore di Galatea)*, *Chroniques Italiennes*, vol. 33, n. 2, 2017, pp. 155-210.

<sup>4</sup> Michele Lizzi nacque ad Agrigento il 5 settembre 1915 da una famiglia di artisti. Il padre Virgilio lo avvia alla musica fino a farlo studiare al Conservatorio Santa Cecilia di Roma con Mario Pilati e Tito Aprea. Qui incontrerà Ildebrando Pizzetti, il quale, dopo aver visionato alcune composizioni di Michele, lo prese come discepolo in via del tutto eccezionale. Da Pizzetti Michele apprese il nuovo orientamento della musica lirica di impostazione neoclassica, con la ripresa dell'uso della polifonia e del recitativo. Furono date le sue tre opere liriche ispirate al mito greco a alla sua terra d'Akragas, per meglio definirle opere in musica in forma sperimentale, per conto del teatro Massimo di Palermo e poi a Catania: *Pantea* (1955), *L'amore di Galatea* su libretto di Quasimodo (1964), *La Sagra del Signore della nave* (1971). Si rivolse anche a testi poetici con opere da camera ispirate alle liriche di Cavalcanti, Dante, Petrarca, Pontano, Carducci, Pascoli, D'Annunzio. Tra le sue opere maggiori si possono citare: *Due canzoni folcloristiche siciliane*, premiate al Concorso di Agrigento nel 1937-38; *Composizione per orchestra d'archi con 7 variazioni*, prima classificata alle gare della cultura e dell'arte, a Bologna, nel 1940; *Cinque musiche per Teano*, poemetto per orchestra e voce recitante, premio Scarlatti del 1942; *Ad te levavi animam meam*, mottetto a cinque voci, Premio U.C.A.I. del 1946; *la Sonata in La* del 1954; *Il piffero magico*, fiaba per pianoforte; l'Opera lirica *Pantea*, con cui vinse il Premio Euterpe nel 1955 al Concorso delle Nove Muse, indetto a Napoli; *Settembre in Val*

dell'iniziativa dell'allora intraprendente Teatro Massimo di Palermo. Un'opera che, nel farsi scena, compie interamente il suo senso vitale. Si potrebbe avanzare un'ipotesi di corrispondenza speculare fra il *neoumanesimo*<sup>5</sup> letterario di Quasimodo e *neoclassicismo musicale* di Lizzi, operazione che darebbe modo di rendere in una luce prospettica nuova questo libretto per musica.

Un *continuum*, rispetto al libretto, si stabilisce con le produzioni precedenti, se pensiamo che, ne *La vita non è sogno* (1949),<sup>6</sup> il poeta aveva deciso di inserire in appendice alcuni estratti dalle traduzioni delle *Metamorfosi*, dal libro XIII di Ovidio. In seguito, nel 1959, esce la traduzione completa di tali segmenti o episodi, tra cui quello su *Galatea* dal v. 730 al v. 897.<sup>7</sup>

In ultimo, nella raccolta *Dare e avere* (1966),<sup>8</sup> quel testamento poetico dove egli stesso raccoglie il meglio di opere precedenti, Quasimodo inserisce anche un estratto dal suo libretto di *Galatea* completato appena due anni prima. Ancor più la storia di Aci e Galatea, con tutti i risvolti antropologici e topografici annessi, aveva ricondotto il poeta verso quel mondo della Magna Grecia dove poteva riconoscere le sue radici nei meandri della memoria, sempre viva, di una natura luminosa e vera. La complessità di tali vicende mitiche, apparentemente lontane nel tempo, si prestarono a uno scandaglio sottile che lo portò a una riscrittura di potente attualità. Indagate in funzione ermeneutica e soprattutto simbolica rispetto al proprio vissuto e a quello della realtà a lui contemporanea, nel tormento dell'amore a tratti selvaggio e metamorfico di Polifemo per Galatea e viceversa, emergono i risvolti psicologici dei protagonisti nascosti dietro e dentro il loro modo di "amare".

## 2. Il mito di Galatea nel tempo: da Omero a Quasimodo

Non si può prescindere dal ripercorrere brevemente le fonti mitografiche, sin da Omero, per capire e valutare il singolare esito finale quasimodiano in un vero e proprio libretto 'mitopoietico' dove il mito è creazione artistica già di per sé semantica per sua stessa natura. Non posso qui non ricollegarmi all'illuminante ricostruzione della *forza del mito* ne *L'amore di Galatea* di Lizzi-Quasimodo, fatta da Amalia Collisani che parte da quello

*d'Akragas*, composizione sinfonica con cui vinse il Premio Città di Trieste nel 1968; *Notturmo e danza dei Fauni* del 1971.

<sup>5</sup> Cfr. D. BOMBARA, *Salvatore Quasimodo neoumanista, dagli scritti teorici a L'amore di Galatea*, Università di Salamanca, 2020, pp. 137-149.

<sup>6</sup> Cfr. S. QUASIMODO, *La vita non è sogno*, Mondadori, Milano 1966.

<sup>7</sup> Cfr. ID., *Dalle Metamorfosi di Ovidio*, Scheiwiller, Milano 1959.

<sup>8</sup> Cfr. ID., *Dare e avere, 1959-1965*, Mondadori, Milano 1966, pp. 85-98.

straordinario lettore di miti che fu Claude Lévi-Strauss. Musica e mito sono linguaggi, egli scrive, che, a confronto con quello verbale, mancano ciascuno di una componente. Il linguaggio verbale è fatto di suono e senso. Musica e mito si sostanziano del suono la prima, del senso il secondo. "La sostanza del mito – infatti, – non si trova né nello stile, né nel modo di narrare, né nella sintassi, ma nella storia che viene raccontata". Esso è una "pura realtà semantica". Invece la musica, nata dalla parola come per una cancellazione del senso, mette l'ascoltatore nella tensione del riguadagnarla, del ricostruirla.<sup>9</sup>

Il percorso evolutivo dei due miti, che parallelamente confluiscono nell'incontro, poi effettuato compiutamente da Quasimodo, permise di inserire o 'innestare' la storia di Ulisse e Polifemo in quella di Aci e Galatea. Solo nel terzo Atto il poeta cesella un finale a sorpresa con una sua rinnovata compiutezza: la novità è proprio nel sentimento di amore di Galatea che cambia e si compie tragicamente nel compianto di Polifemo.

Nel libro IX dell'Odissea, Omero aveva scolpito la forza ctonia e ferina di Polifemo e dei Ciclopi, gente senza leggi e senza dio, emblema della terra selvaggia e primitiva.

Euripide, nel V sec. a.C., rielabora il mito di Polifemo in versione satiresca ne *Il Ciclope*. Il carattere del protagonista è ancora prevalentemente quello omerico, in una localizzazione più precisa, alle falde dell'Etna. Anche in Euripide, come in Omero, ritorna il tema del vino quale elemento bacchico, ed è per la prima volta forgiata la *liaison* Galatea-Polifemo.<sup>10</sup>

In seguito, Filosseno (436-380 a. C. circa) riscrive il mito con la nuova cifra identificativa del legame sottile tra la storia di Galatea e quella del Ciclope, suggellato da un sentimento d'amore contraddittorio e inusuale. Col suo ditirambo, dal titolo *Il Ciclope e Galatea*,<sup>11</sup> reinventa un carattere più umano di Polifemo, che Omero presentava come spietato antropofago, facendone un amante disprezzato e un musico che, per vincere la riottosità di Galatea, compone con la zampogna dolci canzoni.

---

<sup>9</sup> A. COLLISANI, *La forza del mito*, in *La riscrittura del mito nella musica e nel teatro tra cultura classica e contemporanea. Studi in onore del compositore Michele Lizzi (1951-1972)*, a cura di A. Bellia, Aracne, Roma 2012, p. 18.

<sup>10</sup> Per la riproposizione topografica del mito si veda A. MANITTA, *Aci e Galatea: riproposizione topografica di un mito*, con nota introduttiva di A. Grillo, in *Il Convivio*, Accademia Internazionale Castiglione di Sicilia, 2007.

<sup>11</sup> Cfr. S. TROIANI, *Osservazioni sulla detorsione in comicum nel Ciclope di Filosseno fra tradizione omerica, critica metamusicale e satira politica*, in *Lexis, Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica* 36, Adolf m. Hakkert editore, 2018, pp. 135-158.

Teocrito, a sua volta scolpisce un'immagine di Polifemo selvaggio, dal risvolto ambivalente, a tratti umanizzato e innamorato nell'idillio XI,<sup>12</sup> mentre Aci è solo ancora un fiume. Lo scenario è bucolico nell'impronta stilizzata di bozzetto idillico.

Se ancora in Teocrito prevaleva una descrizione realistica della natura e della ninfa del mare, più avanti, in Ovidio,<sup>13</sup> sembrerà interiorizzarsi gradualmente il risvolto psicologico insito nel processo di metamorfosi della e nella natura: senso panico, modulazione dell'anima che cambia e si trasforma.

Enfaticizzato bene nel poeta siracusano, l'uso dell'intensivo in *ior* sarà esattamente ripreso da Ovidio nel libro XIII delle *Metamorfosi*<sup>14</sup> (*candidior, floridior, procerior, splendidior...*) per poi, a sua volta passare la consegna al Quasimodo traduttore nella resa degli episodi emblematici selezionati dalle *Metamorfosi*.

Sarà proprio l'anno, il 1959, in cui il poeta comincia a lavorare con il Maestro Lizzi per conto del Teatro Massimo di Palermo. Da qui l'idea di riportare e/o adattare qualche verso ovidiano per il primo atto del suo libretto, che intitolerà *L'amore di Galatea: non Aci e Galatea*, focalizzando così il sentimento d'amore su un personaggio *tout court*. Leggiamo la stessa traduzione nell'*incipit* del libretto con la *laudatio* di Galatea affidata al coro delle ninfe, a differenza delle stesse *Metamorfosi* dove il canto era pronunciato da Polifemo:

Ovidio, *Le metamorfosi*

Candidior folio nivei, Galatea, ligustri,  
floridior pratis, longa procerior alno,  
splendidior vitro, tenero lascivior  
haedo,  
levior adsiduo detritis aequore  
conchis,  
solibus hibernis, aestiva gratior  
umbra,  
nobilior pomis, platano conspectior  
alta,  
lucidior glacie, matura dulcior uva,  
mollior et cygni plumis et lacte coacto,

S. Quasimodo, *L'amore di Galatea*,  
I atto

O Galatea, tu sei bianca più della foglia  
di neve del ligustro, più fiorente dei  
prati, snella  
più dell'ontano, splendente più del  
cristallo, più lasciva  
del tenero capretto, più liscia delle  
conchiglie  
levigate dal moto assiduo del mare, più  
cara  
del sole d'inverno e dell'ombra  
d'estate,  
più viva agli occhi  
dell'alto platano, più nitida del  
ghiaccio,

<sup>12</sup> Cfr. *Latinum bucolicum carmen. Gli «Idilli» di Teocrito*, traduzione di M. Filetico, Ediz. Critica, Introduzione e commento di M. Manuela, Patron editore, Bologna 2022.

<sup>13</sup> G.A. DELL'ANGUILLARA, *Le Metamorfosi d'Ovidio con le Annotazioni di G. Orologi e gli argomenti di F. Turchi*, edizione critica e commentata a cura di A. Cotugno, volume I tomo I, Vecchiarelli editore.

<sup>14</sup> Ivi.

et, si non fugias, riguo formosior horto.<sup>15</sup> più dolce dell'uva matura, morbida più delle piume del cigno e del latte rappreso, magnifica più dell'orto irrigato<sup>16</sup>

Altri estratti delle sue stesse traduzioni sono riportati nel libretto, come quando Polifemo esordisce: «Tu coglierai con le tue mani le tenere fragole, nate all'ombra delle selve: e le cornioli autunnali e le prugne... solleva dunque il capo dalle onde celesti e accogli i miei doni [...] Vi ho visto, ma è l'ultimo incontro d'amore».<sup>17</sup>

Luis de Góngora, nel Seicento, riprende il mito in un poemetto,<sup>18</sup> in una riscrittura orientata ancora verso un approfondimento psicologico del travaglio d'amore, sia pur incastonato in uno scenario mitico idilliaco dove il senso panico, la metamorfosi e la fusione con la natura sempre primeggiano.

### 3. *Genesi e struttura del libretto*

Il processo genetico e creativo di un'opera d'arte è destinato a restare, anche davanti alle più volenterose indagini, un segreto del genio ispiratore, del quale, forse, neanche chi ne è protagonista sa spiegarne l'intimore determinarsi. La fase di creazione del libretto va dal 1959 al 1964, data della prima assoluta a Palermo. Dalla lettera d'incarico del Teatro Massimo a Quasimodo nel 1959 dopo il Nobel leggiamo:

Vorremmo sottolineare al Suo giudizio la compiutezza e la novità dell'iniziativa che veniamo a proporre. Si tratta infatti di dar vita nel maggior teatro lirico dell'isola ad uno spettacolo che vedrebbe accomunati per la nuova fatica d'arte il massimo poeta siciliano vivente ed il più grande musicista isolano, Michele Lizzi.<sup>19</sup>

Si evince chiaramente la reputazione che all'epoca vantava il compositore agrigentino, specie dopo il successo della sua prima opera *Pantea* nel 1956.

Nella prima pagina del libretto sono descritti il luogo e il tempo dell'azione, secondo un'indicazione molto sintetica e appositamente vaga, volta a lasciar spazio all'immaginazione. Così il poeta siciliano ripeteva un suo modo, tipico di gran parte

---

<sup>15</sup> Ivi.

<sup>16</sup> S. QUASIMODO-M. LIZZI, *L'amore di Galatea* cit., p.7.

<sup>17</sup> Ivi, p. 11.

<sup>18</sup> Cfr. L. DE GONGORA, *Favola di Polifemo e Galatea*, a cura di E. Cancelliere, Einaudi, Torino 1991.

<sup>19</sup> Dalla lettera d'incarico del Teatro Massimo a Quasimodo nel 1959 dopo il Nobel, conservata presso la Biblioteca Pirro Marconi di Agrigento, che ringraziamo.

della sua produzione, dove la descrizione del paesaggio è emblematica:<sup>20</sup> «La scena si svolge in Sicilia nei tempi mitici».<sup>21</sup> Il primo atto dell'opera risulta introdotto da una didascalia descrittiva molto sintetica che si dipana nel bozzetto di Nicola Benois: «*Sicilia. Una riva appena alta, con scogli, sul mare Ionio. A destra l'Etna nevoso con una striscia di fumo. I colli sono fioriti. A sinistra si vede il fiume Alcantara vicino alla foce; Galatea e le ninfe marine giocano con le onde [...]*».<sup>22</sup>

Tale didascalia, che apre il sipario sulla scena, come ce la dipinge il poeta, esemplifica in modo icasticamente semplice ma efficace la geografia di luoghi e i toponimi ad essa riconducibili.<sup>23</sup> L'*incipit* del primo Atto, come detto, affidato al coro di ninfe, riproduce esattamente la traduzione dalle *Metamorfosi* di Ovidio e da lì si alternano segmenti di traduzioni ovidiane a versi liberamente cesellati dall'inconfondibile estro di Quasimodo. Il Secondo Atto è ispirato alla figura dell'Ulisse omerico che, nel solco dell'impronta dantesca, non perde la cifra simbolica della razionalità umana. Con astuzia e curiosità Ulisse «interroga il mare e la terra sulla scienza dell'uomo e il suo dolore»:

ULISSE  
Sono Ulisse d'Itaca  
che naviga con la mente  
senza sogni e interroga  
il mare e la terra  
sulla scienza dell'uomo  
e il suo dolore.<sup>24</sup>

Qui, la chiusa sul dolore imprime un valore aggiunto che sa di malinconia esistenziale segnatamente novecentesca. La «mente senza sogni», come affermazione della logica dove la *ratio* è dominante nel guidare l'azione umana, si arricchisce di un incremento di senso: liberarsi del fardello del sogno che lo aveva condotto altrove, sviato, disorientato rispetto al perseguimento dell'obiettivo che è solo la conoscenza. L'Ulisse «senza sogni» è una mente pensante che rinuncia consapevolmente a sognare, eco dell'uomo moderno, figlio dell'era capitalistico-borghese, che non cede alle lusinghe del piacere pur di guardare avanti.

Il Terzo Atto sarà frutto di un'illuminazione innovativa nella riscrittura quasimodiana. Per la prima volta Galatea, dopo la morte di Polifemo, si accorge di

<sup>20</sup> Si veda N. PRIMO, *Sull'attraversamento quasimodiano dei paesaggi mediterranei e archeologici*, «Sinestesiaonline», n. 42, 2024.

<sup>21</sup> S. QUASIMODO-M. LIZZI, *L'amore di Galatea* cit., didascalia introduttiva.

<sup>22</sup> *Ibidem*, il corsivo è nell'originale.

<sup>23</sup> Cfr. A. MANITTA, *Aci e Galatea: riproposizione topografica di un mito* cit.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 42 (Terzo Atto).

amarlo; da qui il lamento e il pentimento ispirato, nella partitura dell'opera, al compianto d'Ippolito morto nella *Fedra* di Pizzetti: «Non eri dio né uomo/ ma quando mi chiamavi/ il nome di Aci/ era così lontano/e grigio. Né un dio né un uomo/ avrà più Galatea».<sup>25</sup>

Il titolo è emblematico nella misura in cui il focus si individua nella metamorfosi dell'amore; il poeta non si concentra su un personaggio ma sullo status fenomenico dei personaggi che mutano e si interrogano. È questo il valore aggiunto della mitopoiesi del testo quasimodiano. La metamorfosi del simbolo avveniva realmente attraverso la incarnazione fenomenica nei personaggi<sup>26</sup> che si forgia nelle pieghe dell'anima più che in un fiume o in un'onda. Con Lizzi, la metamorfosi del simbolo, vissuta e incarnata mirabilmente in Galatea, è espressa attraverso il "tema musicale di Galatea" e soprattutto col canto della stessa che cambia, modulandosi, dopo il compianto di Polifemo, nella trenodia del Terzo atto.

«La musica ha una sua semanticità indeterminata, cioè fondata su una plurivalenza contestuale: solo in un complesso contesto sintattico i suoni, o meglio i gruppi di suoni, acquistano un significato».<sup>27</sup> La particolarità del linguaggio musicale consiste in quella cifra della "vaghezza" dove il rapporto tra Suono, Segno e Significato rimane vago e poco accertabile o comunque non fruibile se non intuitivamente.

Se la musica non è parafrasabile, come la poesia, quando si tenta di parafrasarla, perde la sua essenza e bellezza intuibili, solo non razionalizzando. Il mito rimane 'vago' come il fluttuare tra le onde, ma è rappresentabile con la musica, che va al di là di una comunicazione segnica precisa; essa rimane 'vaga' all'interno di una sfera *intrasoggettiva*<sup>28</sup> dove la dimensione del mito si colloca per natura. La musica, come linguaggio segnico, traduce ciò che è stato detto nel linguaggio del Simbolo, da Euripide a Góngora, che lo hanno riscritto e consegnato nel tempo.

Per conseguenza musica e mito si attraggono, quasi come le due metà degli originari androgini, perché l'una cerca nell'altro la componente mancante, e perché insieme costituiscono un sistema di comunicazione che ha qualità molto speciali a causa della sua metatemporalità.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> S. QUASIMODO-M. LIZZI, *L'amore di Galatea* cit., p. 39 (Atto terzo).

<sup>26</sup> Cfr. S. BRIOSI, *Il simbolo e il segno*, Mucchi, Modena 1993, p.146.

<sup>27</sup> Cfr. M. MANCIA, *Le forme dell'immaginario Psicoanalisi e Musica*, Atti del Convegno dell'Associazione per l'Aggiornamento e lo Studio della Psicoanalisi e della Relazione Analitica, a cura di R. Carollo, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 83-92.

<sup>28</sup> S. BRIOSI, *Il simbolo e il segno* cit., p.158.

<sup>29</sup> A. COLLISANI, *La forza del mito* cit., p. 129.

Il processo metamorfico si può già leggere a posteriori come riflesso della crisi individuale e sociale di frantumazione dell'io e di crisi di identità novecentesca: la metamorfosi del personaggio è specchio del travaglio psichico dell'io che si interroga. Ovidio, a suo tempo, ne fu attratto per ciò che quel mondo favoloso gli consentiva di fare, ma il tema è più compiutamente risolto da Quasimodo, nello scandaglio dell'animo umano. Si assiste così a un ideale passaggio di consegna dopo circa duemila anni sul tema dell'amore che muta, ma anche su quello della scienza e conoscenza ai limiti dell'umano.<sup>30</sup>

Il poeta lavora sottilmente sul recupero, fra l'altro, delle sue origini come luoghi della memoria, andando oltre una rievocazione mitica condensata nella descrizione esteriore del paesaggio. Aci si dibatte in un senso di angoscia, inquietudine e presagio del futuro tradimento. Galatea è fluttuante in tutti i sensi fra le onde in movimento: «Io vivo nell' amore: ora nel mare, ora nel bosco»;<sup>31</sup> il non identificarsi nettamente le lascia modo di fluttuare, di cambiare e rendere poliedricamente il suo eros tra acque e terra.<sup>32</sup> Polifemo, prima assertore della forza ferina, del possesso della terra, dai riferimenti saldi, incrina la sua possenza, pure lui dilaniato dall'angoscia e dalla dannazione di un amore irrisolto. Fra tutti i personaggi-icona, Ulisse è colui che rimane saldo e fermo nel suo perseguire l'obiettivo della conoscenza, l'unico non sconfitto: egli è la ragione che «interroga» la natura ma nella consapevolezza di una condizione irreversibile di dolore dell'esistenza umana.

#### 4. *Lizzi, il musicista-umanista*

Nel programma di sala della rappresentazione al Teatro Massimo e poi anche al teatro Bellini di Catania il Maestro Lizzi scriveva:

Quando, per la composizione musicale, mi venne proposto dal poeta Quasimodo il mito di Galatea e della passione amorosa, accesa e violenta, del mostruoso Polifemo per lei, non mi parve possibile accettare un soggetto che, per molti aspetti, non mancava di suscitare in me delle perplessità. L'ambiente della natura siciliana in cui si svolge la leggenda di Galatea, di Aci e di Polifemo mi riconduceva ad un altro ambiente, denso di fascino, lo stesso in cui era collocata la vicenda di *Pantea*. Ma, in quello, le mie esigenze di ispirazione e di composizione si erano

---

<sup>30</sup> Cfr. U. MIRABELLI, *La tragedia della vita solitaria*, Programma di sala del Teatro Massimo di Palermo, stagione 1964-64.

<sup>31</sup> S. QUASIMODO-M. LIZZI, *L'amore di Galatea* cit.

<sup>32</sup> M. ALAJMO, *L' amico del popolo. La musica di Lizzi dà un'anima a Galatea* cit.: «se la poesia ha drammatizzato i personaggi, la musica ha dato loro un'anima. Polifemo, Galatea, sono più vicini a noi, al nostro travaglio, che non nella leggenda, piegati nella sofferenza, affascinati dalla morte più che dalla vita, resi fors'anche ansiosi del mistero».

sviluppatе in una temperie di spiritualità e di umanità, rifuggenti da pathos inconsueti e violenti. [...] Senonché, il Poeta, nella composizione del suo dramma, ha innestato in Polifemo un'anima dolorosa e tormentata nella brutalità fisica del personaggio, ed illegiadrendolo e quasi idealizzandolo, per l'intensità del suo sentimento d'amore, lo arricchisce di travaglio psichico e finisce per adeguarlo alla nostra anima moderna. [...] Al centro la vergine del mito, ma la figura di Polifemo ha una azione determinante risolutiva del dramma ed impersona il conflitto da cui il dramma si origina e si conclude. Tale conflitto angoscioso si alterna e si compone in una sorte di interiorizzazione penante nella fanciulla, in toni di elegia e di lirismo. Sullo sfondo ambientale e spirituale sta il Coro, a sottolineare, come un personaggio dalla psiche cangiante, il fluttuare degli eventi e delle anime [...] Entro tali termini e tali atteggiamenti l'opera *L'amore di Galatea*, attraverso la triplice espressione della poesia, della musica e del canto, vuol significare ed esprimere il trapasso dalla irrealtà del mito alla realtà viva e penante dell'anima umana, che le passioni talvolta esasperano, ma che il dolore e la morte interiorizzano e purificano.<sup>33</sup>

##### 5. *Esecuzione dell'opera in musica di Michele Lizzi: registi, cantanti e attori*

La prima assoluta al Teatro Massimo di Palermo, il 12 marzo 1964, all'interno della stagione lirica 1963-64, vide la sala letteralmente gremita, nella prima serata e nelle due di replica con significativi consensi di critica ed entusiasmo di pubblico, come ci testimoniano i resoconti dei quotidiani del tempo.<sup>34</sup> Contribuirono al successo la direzione d'orchestra del maestro Franco Capuana, la regia di Aldo Mirabella Vassallo, nonché il complesso dei cantanti, tra i quali ci piace segnalare la bravura del tenore Mirto Picchi nel ruolo di Aci e le apprezzate qualità vocali dell'empedocloino basso Alfonso Marchica, nel ruolo di Polifemo. Ivana Tosini, il soprano Galatea, Lino Puglisi, Ulisse, poi il Coro di ninfe e il Coro dei Ciclopi diretti da Gaetano Riccitelli furono molto apprezzati. La Coreografia era di Ugo Dall'Ara, le scene di Nicola Benois, fra i migliori scenografi del tempo, con la realizzazione degli stilizzati bozzetti di scena.

La strumentazione orchestrale è ricca del gusto arcaicizzante nelle notazioni tematiche, il tema di Galatea e il tema di Polifemo risultano affidati al basso possente

<sup>33</sup> M. LIZZI, *Mito e spiritualità ne L'amore di Galatea*, Programma di sala cit.

<sup>34</sup> D. DANZUSO, *La nostra anima immersa nel mito*, in *La Sicilia*, domenica 3 marzo 1968: «Sulle scene di Nicola Benois come pretesto ambientale, il regista ha lavorato di intensa fantasia. ottenendo con luci e proiezioni dei quadri visivi di rara bellezza, che soprattutto creavano delle atmosfere rispondenti più che alle istanze della vicenda come a quelle della musica».

e incisivo. Lo studio profondo e accorto con Ildebrando Pizzetti ovviamente aveva ispirato l'allievo nella ripresa degli stilemi classici, dal canto gregoriano all'uso del contrappunto, della polifonia e dei modi greci. Con l'uso del declamato melodico il Suono esalta la parola mai sovrastandola, ma dandone un valore aggiunto in termini di potenza espressiva. La pratica della polifonia corale, in certe pagine specialmente, raggiunge livelli altissimi soprattutto nei momenti più dolorosi come nella trenodia che apre il terzo atto col compianto di Polifemo.

L'opera, nell'aprile 1968, fu rappresentata al Bellini di Catania con la presenza di Quasimodo e altri personaggi in vista che applaudirono la messa in scena di grande impatto: successo calorosissimo, continui e reiterati applausi ai cantanti. Il Soprano era Mukana Nikolova, il direttore d'orchestra Ottavio Ziino. Lo stesso diresse l'opera nel luglio 1979 al Teatro greco di Siracusa come da documenti del tempo.

In conclusione non ci sembra azzardato ritrovare in tale operazione mitopoietica analizzata in questa prospettiva intertestuale che va dal testo poetico a quello musicale, una singolare corrispondenza fra quello che è stato definito il 'neoumanesimo' di Quasimodo e il 'neoclassicismo musicale' di Lizzi, di impostazione pizzettiana. Il declamato melodico consente di esaltare la parola non negandola come aveva detto Quasimodo stesso.

A rinforzo di tale ipotesi, riportiamo le già ricordate parole di Ubaldo Mirabelli, musicologo, Sovrintendente del Teatro Massimo di Palermo e allora amico di Michele Lizzi:

Ne *L'amore di Galatea* la parola emerge a fondamento e coronamento della musicalità, vi si sostanzia in ampliamento di espressività. Il discorso musicale è affidato a cellule melodiche tramate su accordi ampissimi. Il fondamentale diatonalismo si varia d'una scrittura a volta politonale, a volte cromatica ma resta sempre in funzione della espressività verbale.<sup>35</sup>

Maurizio Arena, maestro di sala e collaboratore nelle prove sceniche dell'opera, dice in un'intervista orale: «Lizzi ha bisogno del mito per affondare, appoggiare l'orecchio sulla sua terra, ascoltare i suoni che la sua terra sprigiona, suoni nativi di millenni». Così avviene, come spiegavamo, la diretta compenetrazione tra mito e musica nell'opera che diviene pura realtà semantica per eccellenza.

In realtà, approfondendo l'analisi della partitura, si rileva che Lizzi va oltre la lezione del maestro Pizzetti, d'ispirazione prettamente neoclassica, con l'uso del

---

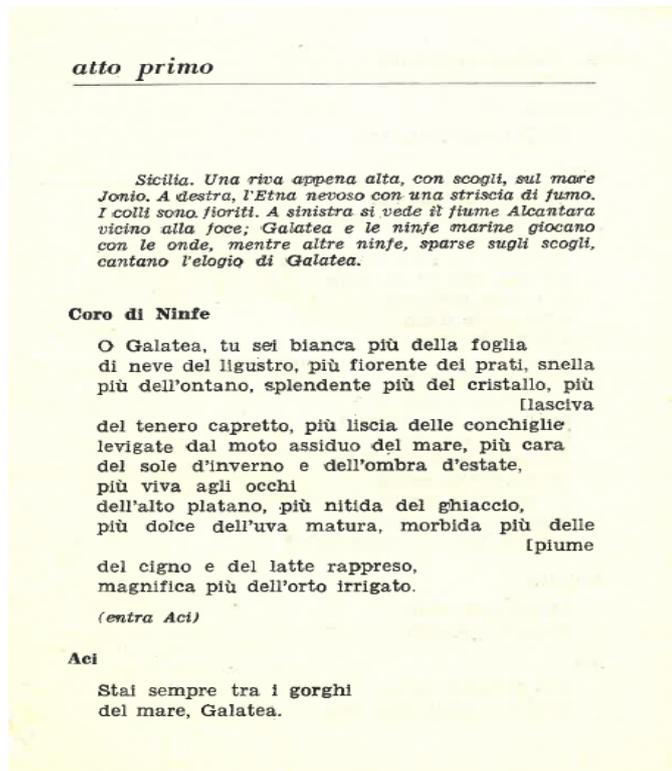
<sup>35</sup> Cfr. U. MIRABELLI, *Il verso e la musica de «L'Amore di Galatea»*, programma di sala della rappresentazione a Siracusa, 1979.

contrappunto e della polifonia, ma sceglie anche di ritornare alle radici grazie alla ripresa dei modi greci, che gli consente di essere in linea col mito greco quasimodiano. Gli echi sonori che erano parte integrante della sua sicilianità si sostanziano del ricorso a molti stilemi melodici etnei, per assetto modale e uso di cellule ripetute. Il tutto si fonde grazie alla genialità e alla maestria di Lizzi, nella capacità di trasfigurare tali cellule senza mai mutare il loro significato estetico e filologico.

La riattualizzazione del mito si compie pienamente solo nella totalità dell'opera in musica: qui, grazie al suono, si recupera il valore simbolico delle nostre origini lontanissime, per farne specchio del travaglio dell'uomo moderno, che lotta ma a volte si perde nel non scegliere mai. L'operazione lizziana corona, insomma, quella quasimodiana: nella sua musica si richiamano le sonorità ellenizzanti pervase di cromatismi e dissonanze, non lontani da echi stravinskjani, nel riflettere le distonie dell'uomo novecentesco.

Lizzi, pur senza distaccarsi ancora in maniera drastica dai canoni compositivi della tradizione, mostra già, nell'opera in analisi, diverse innovazioni del linguaggio sonoro. L'uso massiccio di scale modali e difettive appartenenti sia al repertorio popolare etneo che all'antico mondo ellenico, combinazioni timbriche ed orchestrazioni insolite e raffinate, l'uso della politonalità e un utilizzo nuovo della metrica, fanno del compositore agrigentino un innovatore, sia pur ingiustamente poco noto, della tradizione colta operistica italiana.

## Appendice iconografica



S. QUASIMODO-M. LIZZI, *L'amore di Galatea*, mito in tre Atti di Salvatore Quasimodo, musica di Michele Lizzi, Curci, Milano 1964, p. 7.





Nicola Benois, bozzetto di scena del terzo Atto de *L'amore di Galatea* al Teatro Massimo di Palermo

Michele Lizzi  
**L'AMORE DI GALATEA**  
Atto primo  
Gai e luminoso (*in uno*)  
(♩. 69)

M. LIZZI, Spartito ridotto per canto e pianoforte di *L'amore di Galatea*, Curci, Milano 1964, p. 1.