Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 39 (2001)

Artikel: La scrittura del "Nostos" nelle prime raccolte poetiche di Salvatore Quasimodo

Autor: Gendrat, Aurélie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-267286

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA SCRITTURA DEL *NOSTOS* NELLE PRIME RACCOLTE POETICHE DI SALVATORE QUASIMODO

La decima edizione riveduta e ampliata delle opere complete di Salvatore Quasimodo, apparsa nel 1996 per i tipi di Mondadori[1], così come l'accattivante mostra documentaria tenutasi a Milano, nei mesi di dicembre 1999 e gennaio 2000, in memoria del siciliano[2], dimostrano un chiaro rinnovamento dell'interesse per un poeta nei confronti del quale la critica – anche dopo il Nobel del 1959 – è sempre rimasta riservata, se non ostile. Nell'ambito di questa rivisitazione dell'opera di Quasimodo, intendiamo proporre una rilettura di uno dei lati più affascinanti della sua creazione poetica, cioè i componimenti raccolti nella grande silloge *Ed è subito sera* (1942). La nostra lettura verterà su un aspetto centrale di questa prima stagione poetica, i rapporti di Quasimodo con la cultura classica.

Ci limiteremo a riprendere i componimenti essenziali della raccolta *Ed è subito sera* per identificare i problemi più interessanti di contatto tra cultura classica e scrittura quasimodiana, analizzando più specificamente le modalità dell'intertestualità nella scrittura del *nostos*[3].

---

1 Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1996. Ma la nostra edizione di riferimento per tutti i richiami testuali sarà quella del 1994.

2 In occasione della mostra, è stato pubblicato un pregevole volume che rende conto delle ultime ricerche effetuate nello studio dei manoscritti quasimodiani, mettendo in luce nuovi aspetti dell'opera del poeta, soprattutto la sua critica d'arte e i suoi rapporti col teatro: AA. VV., *Quasimodo*, a cura di Alessandro Quasimodo, Milano, Mazzotta, 1999.

3 La nozione di *nostos* riesce illuminante se viene intesa nel suo duplice significato, cioè da una parte il riferimento al viaggio di Ulisse nell'*Odissea* e dall'altra, con una minima estensione del campo di applicazione, il concetto letterario che viene usato quando un autore sviluppa a lungo la tematica, più o meno mutuata dall'epopea omerica, di un difficile percorso per raggiungere la patria o un qualsiasi punto di riferimento da cui nasce la nostalgia.

Nonostante svariati studi sulle influenze antiche nella poesia di Quasimodo, manca forse tuttora uno sguardo complessivo, di cui vorremmo qui indicare le grandi linee.

Chi voglia esaminare la scrittura della memoria e le sue variazioni nelle prime raccolte di Quasimodo, è indotto a presupporre una genesi che abbia una qualche concatenazione logica di tematiche: l'origine siciliana, legata al dato biografico dell'allontanamento vissuto come esilio, porta alla nostalgia, con il suo corteo di tentativi spesso deludenti di ritorno, e la nostalgia, a sua volta, avvia un lavoro della e sulla memoria. Se il motivo del *nostos* rinvia innanzitutto a un'identificazione consapevole del poeta con Ulisse, permette anche, più ampiamente, di illuminare una scrittura poetica che cerca di risalire alle fonti letterarie più remote, a un profondo sostrato culturale intriso di miti, e alle eventuali varianti della tradizione e della trasmissione: il *nostos* va anche inteso come procedimento, essenziale nella genesi delle prime raccolte, di ritorno alle origini della letteratura stessa. Inoltre, con il problema di questa intertestualità antico-mitica, giungiamo al punto in cui si elabora una mitologia propriamente quasimodiana, dato che la ripresa non si riduce ovviamente a plagio, ma permette una creazione distanziata dai propri modelli. Il tema dell'infanzia ci offrirà un esempio quanto mai ricco dell'elaborazione quasimodiana di un mito proprio.

1. UN QUASIMODO-ULISSE

Nella prospettiva scelta da Quasimodo, Ulisse ha la duplice valenza di eroe mitico di un racconto fondatore e di incarnazione del poeta, nella misura in cui Ulisse si fa spesso aedo delle proprie avventure[4]. L'identificazione di Quasimodo con la figura di Ulisse avviene in modo esplicito e «naturale»: già insediato nel tema letterario della nostalgia, Ulisse si colloca anche alla radice della cultura greca, che a sua volta viene considerata da Quasimodo la culla della civiltà siciliana.

Bisogna aggiungere che il richiamo alle avventure di Ulisse fa parte dei *topoi* più pregnanti della letteratura occidentale, soprattutto in

---

4 Si vedano i canti IX, X, XI, XII dell'*Odissea*.

ambito novecentesco. La dicotomia tra adesione alla figura di Ulisse e allontanamento da varie tradizioni illustri ci conduce al problema fondamentale dell'intertestualità quasimodiana: conviene determinare il grado di rielaborazione del mito, la lettura e la riscrittura di «brani scelti» dell'*Odissea*, rispetto agli episodi che vengono trascurati, le modalità, consapevoli o meno, di un'immedesimazione del poeta con la figura dell'eroe greco.

Le apparizioni testuali di Ulisse

La presenza dell'eroe greco in *Ed è subito sera* è insieme chiarissima e problematica nella misura in cui si alternano allusioni trasparenti e apparizioni cifrate, che vanno rintracciate nella trama più segreta del testo.

Bisogna ammettere che il nome «Ulisse» torna solo due volte in *Ed è subito sera*; per di più, queste occorrenze si trovano tutte e due in una poesia della silloge *Erato e Apòllion*, nel titolo programmatico *Isola di Ulisse*[5], ripetuto nella strofe centrale:

> Dal fuoco celeste
> nasce l'isola di Ulisse

Da una ricognizione nell'opera di Quasimodo dopo la guerra, emerge che la figura di Ulisse appare un'altra volta, nella lirica *Una risposta*[6], nella raccolta *La terra impareggiabile*:

> Se arde alla mente l'ancora di Ulisse...

sempre in posizione di genitivo caratterizzante un nome in relazione con la tematica mitica del viaggio: l'*isola*, origine e scopo del viaggio, e l'*ancora*, sineddoche della nave, strumento del viaggio.

Tali esempi bastano a identificare lo stretto nesso stabilito da Quasimodo tra Ulisse e il viaggio marino del ritorno, a tal punto che Ulisse, quando appare il suo nome, non è mai soggetto di un'azione, ma è grammaticalmente legato alla tematica nostalgica. È trascinato, per così dire, dalla dinamica del *nostos*.

---

5 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 88.

6 Ivi, p. 228.

In *Ed è subito sera*, affiora un'altra apparizione di Ulisse, nella poesia *Sardegna*[7], sotto forma di allusione all'episodio di Polifemo, senza però che appaia il nome dell'eroe greco[8]:

> Mi trovo di stessa nascita;
> e l'isolano antico,
> ecco, ricerca il solo occhio
> sulla sua fronte, infulminato,
> e il braccio prova
> nel lancio delle rupi maestro

Il passaggio dalla prima persona singolare, raddoppiata dalla forma riflessiva («mi trovo») al soggetto di terza persona («l'isolano antico») si opera con la semplice congiunzione di coordinazione «e», il che può essere interpretato come una spia del trapasso immediato da Quasimodo a Ulisse, e addirittura della loro identificazione. Questa allusione mitica non a caso si colloca in una poesia di fraternità isolana, legata a un momento, biograficamente attestato, il soggiorno di Quasimodo in Sardegna[9]. Da ciò nasce la tematica della somiglianza e della differenza, nel senso che la Sardegna ricorda a Quasimodo l'isola natia («mi trovo di stessa nascita»), ma lo conferma contemporaneamente nella sua identità appartata: il verbo «ricerca» può venire interpretato come il segno di una nuova sfida, della necessità di affrontare altre prove; la Sardegna non può sostituirsi alla Sicilia. D'altra parte, della tematica mitica e isolana si potrebbe percepire un'eco, senza forzatura, nell'allusione precisa all'occhio unico di Polifemo («il solo occhio»), che spesso viene inteso come la trasposizione mito-

---

7 Ivi, p. 90.

8 Potrebbe trattarsi di una volontà di mimetismo del testo omerico da parte di Quasimodo: lo stratagemma di Ulisse durante questa avventura consiste appunto nel non fare il proprio nome al ciclope. Del resto, è da notare che troviamo l'episodio di Polifemo nel canto IX dell'*Odissea*, dal verso 116 in poi: si tratta appunto di quelle avventure che Ulisse stesso narra e che si segnalano per il loro carattere meraviglioso. Non a caso, l'incontro con il ciclope avviene dopo il soggiorno nel paese dei Lotofagi, il cui cibo, assaggiato dai compagni di Ulisse, potrebbe compromettere il ritorno in patria. Per contrasto, l'episodio dei ciclopi rappresenta un'acme nella volontà di tornare a Itaca.

9 Nel 1934, secondo la cronologia stabilita da Gilberto Finzi in Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia,* cit., pp. XCI-XCVII.

logica in deformità fisica di una realtà geografica isolana e/o vulcanica[10].

Accanto a questi riferimenti palesi all'*Odissea,* possiamo arrischiare, muovendo proprio dall'importanza dell'eroe greco, una lettura in chiave mitologica della poesia *L'alto veliero*[11], nella quale la presenza di Ulisse, pur non essendo incontrovertibile, pare assai probabile. Citiamo la strofe che più legittima tale interpretazione:

> E dissi all'amata che in sé agitava un mio figlio,
> e aveva per esso continuo il mare nell'anima:
> «Io sono stanco di tutte quest'ali che battono
> a tempo di remo, e delle civette
> che fanno il lamento dei cani
> quando è vento di luna ai canneti.
> Io voglio partire, voglio lasciare quest'isola.»
> Ed essa: «O caro, è tardi: restiamo.»

Nonostante le numerose variazioni e i punti oscuri rispetto alla lettera del racconto omerico, si potrebbe interpretare questa penultima strofe della poesia come una libera riscrittura del canto V dell'*Odissea*, in cui Ulisse, stanco della dolce cattività di Calipso e ansioso di tornare a Itaca, prova il bisogno di partire, mentre la ninfa tenta, con stratagemmi erotici, di trattenerlo. A sostegno della nostra lettura rileviamo i motivi naturalistici e simbolici mutuati dalla tradizione classica: gli uccelli funebri, l'associazione del vento e della luna, elemento femminile. Questo nuovo raffronto con il periplo di Ulisse viene suffragato anche dal fatto che Quasimodo sceglierà appunto l'episodio di Calipso nella sua traduzione antologica dell'*Odissea*[12]. Se si ammette questa ipotesi di lettura, l'«alto veliero» può essere considerato una reinterpretazione della zattera che Ulisse deve costruirsi, reinterpretazione nobilitante che sottolinea per contrasto la sconfitta del poeta-Ulisse, incapace di fuggire dall'isola della

---

[10] Si legga ad esempio il commento di Alfred Heubeck in *Odissea*, Milano, Mondadori, 1983: la nota a pagina 196 del terzo volume, sui versi 188-9 del canto IX, sottolinea il carattere isolato (e quindi insulare) dei ciclopi.

[11] Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 110.

[12] Quasimodo, *Dall'Odissea,* Milano, Rosa e Ballo, 1945. Si tratta della scelta di circa 1500 versi dell'*Odissea*, con lo scopo di tradurre i brani più belli e di costituire una piccola antologia omerica.

ninfa, contrariamente al suo modello letterario. D'altronde, si nota come in questa lirica si intreccino perfettamente la componente biografica e la ripresa classica: la prima stesura della poesia risale ad una lettera a Maria Cumani, del 2 marzo 1939; l'espressione l'« amata che in sé agitava un mio figlio» rinvia ovviamente all'amante che aspettava la nascita del figlio Alessandro. Ma l'allusione personale arricchisce il riferimento mitologico a Ulisse per farsi eco della tradizione posteriore all'*Odissea* secondo la quale l'unione di Calipso e Ulisse sarebbe stata feconda.

Comunque sia, nella prospettiva di una lettura mitologica, l'isola da cui il poeta vuole evadere non è la Sicilia, isola-patria amata, ma l'isola-grotta che ostacola il ritorno. Nel caso de *L'alto veliero*, il versante negativo dell'isola è affidato non alla Sicilia-Itaca, ma più verosimilmente a una nuova Ogigia.

Allargando la prospettiva di questa analisi, si può anche rintracciare la presenza strutturante di Ulisse nel motivo del naufragio, che costituisce una sorprendente sintesi del *nostos* nel senso in cui è inteso da Quasimodo: infatti, il naufragio condensa la tematica del viaggio marittimo, degli ostacoli da superare, insieme alla consapevolezza pessimistica dell'impossibilità del ritorno. È da notare, d'altra parte, che il motivo del naufragio si ritrova, per quanto riguarda *Ed è subito sera*, unicamente nelle sillogi *Òboe sommerso* ed *Erato e Apòllion*, le opere più ermetiche di Quasimodo. Da ciò sorge l'idea che questo motivo faccia da filo conduttore, da eventuale chiave di lettura per rilevare nelle raccolte una continuità non solo di tono, ma anche di immagini.

Il naufragio appare come motivo riassuntivo in *Seme*[13], dove le tematiche ricorrenti di Quasimodo si intrecciano perfettamente, in modo quasi esemplare:

> Alberi d'ombre,
> isole naufragano in vasti acquari,
> inferma notte,
> sulla terra che nasce.

Nella visione sconvolta di una cosmogonia che riconcilia e anzi fonde i diversi elementi (i vegetali e le acque, la notte e la terra), il nau-

---

[13] Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 69.

fragio delle isole, terre paradossali che uniscono i caratteri tellurici e marini, sembra un cataclisma ambivalente, che certo fa scomparire, ma anche permette la nascita della terra.

In *Salina d'inverno*[14], la concatenazione di tematiche è diversa ma altrettanto ricca:

> deriva sull'acqua
> una radice naufraga,
> una foglia ancor verde
> superflua alla terra.

Ritroviamo gli stessi elementi della geografia quasimodiana, cioè l'acqua, la terra, i vegetali (la radice, la foglia), ma non si tratta questa volta di una cosmogonia, giacché predomina la visualizzazione del movimento della foglia, corpo staccato dall'albero fonte di vita, corpo significativamente *isolato* e quindi equivalente dell'isola nell'universo quasimodiano.

Nello stesso modo, in *Al tuo lume naufrago*[15], tornano motivi simili: la nascita contemporanea al naufragio («Nasco al tuo lume naufrago»), gli elementi naturali con l'acqua («sera d'acque limpide») e le foglie («Di serene foglie / arde l'aria consolata»). Inoltre, l'accostamento di vari versi fa sorgere l'immagine già incontrata di una foglia-isola alla deriva, alla quale va identificandosi il poeta lontano dalla sua terra. L'espressione «sradicato dai vivi», confrontata alla preghiera «destami dai morti» suggerisce, tanto sul piano lessicale quanto dal punto di vista delle immagini, che il poeta naufrago, senza radici, distaccato dalla terra, vive una vita mutilata, una quasi morte. Il naufrago si rivela quindi un motivo che intensifica l'idea di solitudine, di isolamento doloroso (basta citare i versi di chiusa: «Sono un uomo solo, / un solo inferno»). In questa prospettiva, la nascita avviata dal naufragio non può essere che un entrare in una non-vita.

Tuttavia, il naufragio, possibile fallimento del *nostos*, viene recuperato in senso positivo quando è associato allo slancio della creazione poetica: in *Vita nascosta*[16], dopo l'evocazione in prima persona del naufragio («Naufrago»), segue una lunga frase dall'ampio respiro,

---

[14] Ivi, p. 89.

[15] Ivi, p. 85.

[16] Ivi, p. 65.

iniziata dalla menzione della parola («e in ogni sillaba m'intendi») e poi conclusa in modo placato («che m'asserena, profondità d'amore»). In questa poesia, si tratta di vita paradossale, *nascosta,* avviata dal naufragio che porta alla creazione.

Il legame tra il motivo del naufragio e la vita riconquistata nella poesia viene confermato dall'analisi di *Convalescenza*[17]. Già il titolo di questa lirica suggerisce uno stato fisico intermedio tra malattia e guarigione, tra morte e vita, con un'oscillazione verso la rinascita al centro della poesia:

> Il vento s'innesta
> docile al mio sangue,
> ed è già voce e naufragio,
> mani che rinascono

Questa strofa presenta, intorno alla parola «naufragio», una sintesi di motivi vitali tipicamente quasimodiani: il vento, qui vettore positivo di vita, di energie ritrovate, e insieme fluido equivalente, nel macrocosmo della natura, al sangue del microcosmo del corpo, la «voce», che può venire interpretata come la voce poetica riconquistata, e la nascita condensata nelle mani, parti nobili e più attive del corpo. Il naufragio viene qui inteso come un affondare in una vita superlativa, la condizione di una completa rigenerazione.

Una breve analisi delle occorrenze del motivo del naufragio permette dunque di chiarire il suo valore essenziale di sintesi ambivalente, talvolta degli emblemi della solitudine, tal'altra dei simboli vitali. Sarebbe senza dubbio artificiale, anzi assurdo, cercare di commentare in chiave «omerica» le poesie in cui appare la visione del naufragio. Però, sembra chiarificatore osservare come tale motivo, certamente ispirato dall'epopea di Ulisse, possa assurgere a struttura ricorrente, a mitema, a metafora ossessionante.

Le figure femminili e il *nostos*[18]

Per quanto sia eccessivo spingere il paragone con Ulisse fino a identificare una Penelope nelle liriche amorose di Quasimodo, è gio-

---

[17] Ivi, p. 63.

[18] A questo punto, lo studio esaustivo dell'immedesimazione di Quasimodo con la figura di Ulisse richiederebbe anche un'analisi dell'equivalenza simbolica stabi-

coforza riconoscere che le apparizioni femminili tendono sovente ad associarsi al motivo del *nostos*, il che deriva da un duplice movimento: da un'erotizzazione dell'isola abbandonata mediante il ricordo – biografico o meramente letterario, poco importa – di una donna amata, e da un'estensione della dinamica del *nostos* al campo amoroso.

Tale reciprocità potrebbe venire sintetizzata da due versi di *Al tuo lume naufrago*[19]:

> ognuno ha preso la sua terra
> e la sua donna.

Qui viene illustrato lo stretto nesso tra radicamento nella terra natale e attaccamento sentimentale, giacché le parole «terra» e «donna» sono accompagnate tutte e due dallo stesso aggettivo possessivo, e grammaticalmente unite dalla coordinazione più semplice. È così segnata un'equivalenza esatta tra i due termini, con tuttavia una sottolineatura dell'espressione «e la sua donna», isolata in un verso breve e staccato, in modo da fare risaltare, dietro l'apparenza proverbiale, l'originalità di tale equivalenza.

A riassumere il paragone tra donna e terra, potrebbe anche soccorrere l'apostrofe all'amata in *Sera nella valle del Màsino*[20], in cui si legge il dolore di qualsiasi ritorno, ritorno della donna e ritorno dell'isola nella memoria:

> E tu come la terra
> riappari a volte, e mi deludi
> discorde.

La corrispondenza tra donna e terra si presenta qualche volta sotto forma di ambiguità grammaticale, soprattutto quando si tratta di apostrofi o di prosopopee commosse, non si sa se rivolte alla Sicilia o a un'amante.

---

lita tra la Sicilia e Itaca. Ci limitiamo qui a rinviare alla monografia molto completa dedicata da Natale Tedesco all'evoluzione e alla polisemia del motivo dell'isola nella poesia di Quasimodo: Natale Tedesco, *L'isola impareggiabile, significati e forme del mito di Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

19 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 85.

20 Ivi, p. 114-115.

Il caso più lampante di consapevole anfibologia si identifica in *Vento a Tìndari*[21], dove appare la natura problematica del «tu» quasimodiano, quasi sempre intercambiabile tra donna e terra. Infatti, in *Vento a Tìndari*, se il vocativo iniziale («Tìndari, mite ti so») non lascia dubbi sulla natura del referente, ovviamente il luogo siciliano personificato, la seconda strofa introduce invece un altro «tu» («e tu mi prendi / da cui male mi trassi»), che ha dato luogo a una controversia di qualche rilievo, che coinvolge una triade di critici: Salvatore Pugliatti, Natale Tedesco e Michele Tondo. Bisogna partire dall'interpretazione di Pugliatti[22], secondo la quale dall'apostrofe a Tìndari il poeta passerebbe all'evocazione di una creatura femminile. Michele Tondo, invece, riscontra una perfetta continuità tra le due apostrofi: «Riferisco il «tu» sempre a Tìndari, piuttosto che a una donna, che con rapido trapasso si sarebbe sostituita al luogo amato, come interpreta il Pugliatti»[23]. Natale Tedesco, pur propendendo per la tesi di Tondo, propone un'altra ipotesi: «[...] il 'tu' cui si riferisce il poeta in *Vento a Tìndari*, che lo 'prende', è il vento delle memorie isolane, l'ancestrale istanza anteriore»[24]. Potremmo aggiungere a questo dibattito a tre voci numerose proposte di lettura favorevoli all'uno o all'altro punto di vista[25], ma basta una breve recensione a mostrare la mancanza di argomento decisivo, tanto che può sembrare più giusto non sentenziare e presupporre un'ambiguità voluta.

La poesia *Dormono selve*[26], per la consapevole oscurità immaginifica e contenutistica, autorizza un largo ventaglio di interpretazioni, una delle quali potrebbe fondarsi sulla compenetrazione della figura femminile e del motivo della terra vagheggiata. I versi:

---

21 Ivi, pp. 10-11.

22 Salvatore Pugliatti, «Due 'tu' nelle poesie di Salvatore Quasimodo», in *Questioni di letteratura*, gennaio-febbraio 1971.

23 Michele Tondo, *Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1971², pp. 62-63.

24 Natale Tedesco, *op. cit.*, p. 14.

25 Basti citare l'articolo di Paolo Mario Sipala, «I versi di quel ragazzo», in AA.VV., *Quasimodo e l'ermetismo, primo incontro di studi*, Centro nazionale di studi su Salvatore Quasimodo, Modica, 1984. A pagina 16, il critico scrive, d'accordo con Tondo e Tedesco e rifiutando la lettura del Pugliatti: «E i versi successivi ('e gioia non mia riposa / sul tuo grembo') sarebbero di un realismo quasi osceno [...] se riferiti ad una donna infedele».

26 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 55.

Matrice secca d'amore e di nati,
ti gemo accanto
da lunghi anni, disabitato

insieme a:

Non eri entrata a vivermi,
presagio di durevole pena

potrebbero celare velate accuse a un'amante indifferente, mentre la chiusura della lirica («Non so odiarti: così lieve / il mio cuore d'uragano») rappresenterebbe il perdono del poeta, e la confessione della sua incapacità a dominare la propria passione. Ma questi versi amorosi sono frammezzati con evocazioni piuttosto chiare della terra abbandonata: vanno sottolineati i versi «pianure dove lo zolfo / era l'estate dei miti / immobile» e «La terra moriva sulle acque / antiche mani nei fiumi / coglievano papiri», il cui carattere antico conforta l'ipotesi di un riferimento all'isola delle origini. Tale lettura chiarisce l'associazione di un elemento erotico e amoroso al ricordo isolano, agevolata dalle molteplici ambiguità grammaticali e lessicali.

La figura femminile delle prime liriche di Quasimodo è stata individuata da Oreste Macrì con la formula elegante e giusta della «sposa sicula»[27] nell'ambito di un'analisi di *Una sera, la neve*[28]:

Di te lontana dietro una porta
chiusa odo il pianto d'animale.

Tuttavia, in questo caso, potrebbe forse sembrare più plausibile identificare il lamento della madre che piange l'allontanamento del «figlio prodigo», anziché la «sposa sicula», ma la bellezza della trovata rimane intatta.

Senza mirare a un impossibile commento esaustivo di tutte le liriche in cui la figura dell'«amata» si innalza al livello di Penelope, di oggetto di desiderio indissociabile dall'ansia del ritorno, si può tentare di allargare il discorso mostrando come la scrittura del *nostos* sia intrinsecamente carica di femminilità nella poesia di Quasimodo.

---

[27] Oreste Macrì, «Poesia di Quasimodo: dalla 'poetica della parola' alle 'parole della vita'», in AA.VV., *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di Gilberto Finzi, Bari, Laterza, 1986, p. 9.

[28] Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 108.

Limitandoci a pochi esempi, notiamo che l'apostrofe «amata» torna come una spia dell'intonazione classicheggiante e nostalgica data alle liriche che evocano un passato mitico; non a caso in *Isola di Ulisse*[29] leggiamo alla fine della poesia:

> Le api, amata, ci recano l'oro:
> tempo delle mutazioni, segreto.

Se non si vuole ridurre questa invocazione al rango di «zeppa» preziosa, conviene ammettere la necessità intima, nell'universo di Quasimodo, di introdurre un colloquio amoroso nell'evocazione della nascita dell'isola di Ulisse.

In *Di fresca donna riversa in mezzo ai fiori*[30], tornano alcuni elementi caratteristici della nostalgia (l'esilio, la morte, la brevità delle cose suggerita dall'espressione «e le cose fatte fuggitive»), insieme alla consapevolezza dolorosa del tempo, sottolineata dalla scelta sistematica dell'imperfetto. A questi dati si sovrappone una triplice evocazione femminile: donne «generiche», per così dire, accompagnatrici della memoria del passato («le soavi donne d'un tempo»), poi la figura materna, che sembra vincere paradossalmente il tempo («e la madre, fatta nuova dagli anni») e infine, la presenza erotica che dà il titolo della poesia («ma a me doleva ultimo sorriso // di fresca donna riversa in mezzo ai fiori»).

Il riferimento a Ulisse appare dunque come una ripresa mitica nel contempo diffusa e discreta, in cui Quasimodo ha operato un lavoro di scarnificazione, di riduzione al minimo delle avventure dell'eroe greco: la sua lettura, ad esempio, non sembra tenere conto delle più grandi tradizioni letterarie, tra le quali la più famosa è quella di Dante, in cui Ulisse è innanzitutto l'uomo «polumetis», astuto e colpevole di *hybris* per il suo oltrepassare le colonne d'Ercole.

L'Ulisse di Quasimodo non è simbolo dell'ansia di sapere umana; predomina la tematica dinamica del *nostos*, in cui l'Ulisse quasimodiano, onnipresente e tuttavia poco nominato, delinea piuttosto una figura di «poeta errante».

---

[29] Ivi, p. 88.

[30] Ivi, p. 46.

2. IL *NOSTOS* COME PROCEDIMENTO LETTERARIO DI RITORNO ALLE PIÙ REMOTE FONTI ANTICHE: ORFEO, PROTEO, NARCISO

Col termine di *nostos*, inteso in senso stretto, ci siamo finora limitati ad indicare la ripresa quasimodiana del mito di Ulisse nella prospettiva unica o quasi unica del viaggio di ritorno verso la terra delle origini. Ma allargando il discorso alla presenza strutturante di altri miti antichi nelle prime raccolte del poeta, possiamo concepire il *nostos* come un vero e proprio programma poetico di regressione iniziatica verso le fonti più remote della civiltà letteraria occidentale. Ad illustrare questo viaggio a ritroso nel tempo, spiccano alcune figure di personaggi mitici la cui influenza appare capitale per la poesia quasimodiana: Orfeo, Proteo e Narciso.

Orfeo simboleggia un'impronta mistica che rinvia al duplice movimento dell'ascesa e della discesa; la figura mitica di Proteo, sebbene non appaia mai direttamente, viene richiamata tramite le molte metamorfosi individuabili nella poesia quasimodiana e l'aspirazione diffusa a un perpetuo trasformarsi; il terzo mito, quello di Narciso, sintetizza il carattere speculare dell'opera di Quasimodo, il fascino per la propria immagine poetica nonché la capacità critica di tornare su di sé.

Il mito di Orfeo e la presenza di un orfismo diffuso

Il mito di Orfeo, esattamente come quello di Ulisse, è da annoverare tra le tematiche più pregnanti della cultura europea del tardo Ottocento e del primo Novecento: nell'ambito della letteratura italiana, non si può fare a meno di citare Dino Campana e i *Canti orfici* del 1914. La presenza di Orfeo nella poesia di Quasimodo presuppone dunque una duplice dimensione problematica: la ripresa di questo mito greco non può non evocare alcuni predecessori illustri, in una tradizione letteraria che, pur ancor viva, si avvia a esaurimento negli anni in cui Quasimodo scrive. Ci ritroviamo davanti a un problema simile a quello della presenza di Ulisse: bisogna domandarsi come il poeta si impadronisca di una materia che gli sfugge doppiamente.

Il mito di Orfeo presenta qualche parentela interessante con quello di Ulisse: tutti e due sono incarnazioni della figura del poeta, Ulisse come aedo (dalla parte della poesia epica) e Orfeo come cantore (dalla

parte della poesia lirica). Inoltre Orfeo, come Ulisse, compie un viaggio di ritorno, in relazione con una donna amata: al periplo verso Itaca corrisponderebbe il difficile percorso per uscire dal regno infero e per giungere di nuovo al mondo dei vivi. Infine, l'immagine, trasmessa dalla tradizione pindarica, di un Orfeo «psicopompo» durante l'episodio degli Argonauti e la discesa nel mondo di Ade potrebbero venire interpretate come echi della *nekuia* di Ulisse nel canto XII dell'*Odissea*: a Orfeo e a Ulisse è stata concessa dagli déi la possibilità di una catabasi da vivi negli Inferi.

Non ci interessiamo qui all'identificazione del poeta con Orfeo, poeta-guida degli uomini, per il lato umanistico e impegnato del secondo tempo della sua opera. Conviene tuttavia partire dall'analisi di una lirica postbellica per illuminare retrospettivamente la presenza di Orfeo nelle prime sillogi. Si tratta di *Dialogo*[31], che Herbert Frenzel ha commentato in modo illuminante. Quasimodo ha trasposto il mito di Orfeo negli anni che seguono la guerra, tanto che:

> Orfeo appare qui come «colui che ritorna» in un aspetto che il poeta modernizza anche perché egli presenta il prediletto delle Muse sporco e coperto di pidocchi: «*Siamo sporchi di guerra e Orfeo brulica / d'insetti, è bucato dai pidocchi.*» Il poeta immagina che la sventura di Euridice, morsa dal serpente, avvenga durante l'assenza del cantore che è in guerra e Orfeo, al suo ritorno in patria – contrariamente ad Odisseo – non ritrova la sua donna. Ciò che fondamentalmente distingue il destino del moderno Orfeo dal cantore leggendario è che il suo richiamo e il suo lamento perché l'amata ritorni, resta inascoltato. Egli non giunge neppure alla tragica discesa nell'aldilà. Il «Dialogo» di Orfeo con le ombre è unilaterale e tradisce il significato ironico del titolo. Tutto questo confluisce nella tesi che «*I vivi hanno perduto per sempre / la strada dei morti e stanno in disparte*»[32].

Questa analisi chiarisce ulteriormente l'analogia tra la figura di Orfeo e quella di Ulisse; ma nel caso del mito di Orfeo, bisogna abbinare

---

[31] In *La vita non è sogno*, in Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., pp. 152-153.

[32] Herbert Frenzel, *Virgil in der modernen italienischen Lyrik*, Krefeld, Scherpe Verlag, 1957, poi ripreso in AA.VV., *Quasimodo e la critica*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1969, con il titolo «La poesia sociale di Quasimodo», pp. 478-485.

viaggio di ritorno e dimensione religiosa, legata ai misteri dell'aldilà e alla comunicazione con i morti. Senza peraltro che il nome di Orfeo appaia mai, questi aspetti si ritrovano appunto nelle prime tre poesie della raccolta *Erato e Apòllion*, cioè *Sillabe a Erato*, *Canto di Apòllion*, *Apòllion*[33], nelle quali misticismo e occultismo si confondono. Vi si legge la commistione della morte e della vita con accenti di rivelazione:

> Per averti ti perdo,
> e non mi dolgo: sei bella ancora,
> ferma in posa dolce di sonno:
> serenità di morte estrema gioia.
>
> (*Sillabe a Erato*)

> L'ora nasce
> della morte piena, Apòllion
>
> (*Apòllion*)

In *Canto di Apòllion*, vanno sottolineati i movimenti discendenti e ascendenti («e scesi fra i mortali»; «salirono cupe le acque nei mari») nonché la notte propizia ai misteri e ai riti («Terrena notte»; «Amavo. Fredde erano le mani / della creatura notturna»), e gli accenti di terrore orfico («alti terrori accoglieva nel vasto letto»).

A questo punto, ci richiamiamo all'ipotesi di lettura forse un po' fantasiosa di Rosalma Salina Borello, secondo la quale, «nell'originale rielaborazione del mito classico operato da Quasimodo, l'Apollo Musagete pare identificarsi con Orfeo, soprattutto in virtù del misterioso personaggio femminile, Erato, che ha il nome di una delle Muse, ma è morta come Euridice»[34]. Rosalma Salina Borello conclude individuando una rete di identificazioni incrociate, tra Erato e Euridice da una parte, e tra Apollo e Orfeo dall'altra, e allargando la prospettiva all'*iter* poetico di Quasimodo, sostiene che il mito di Orfeo si presenta metaforicamente come «la discesa agli inferi di un io-Orfeo moderno alla ricerca del suo classico io-Euridice»[35].

---

33 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., pp. 79, 80, 81.

34 Rosalma Salina Borello, «Orfismo e neoclassicismo in Quasimodo», in AA.VV., *Salvatore Quasimodo, Atti del Convegno nazionale di studi, Siracusa-Modica, 26-27-28 ottobre 1973*, a cura di Paolo Mario Sipala ed Ermanno Scuderi, Catania, Tringale Editore, 1975, p. 116.

35 Ivi, p. 117.

Dal mito di Orfeo è possibile prendere le mosse per un esame della dimensione orfica che affiora in qualche lirica. Tale orfismo latente, già percepibile nelle tre poesie di *Erato e Apòllion* già citate, si manifesta nella poesia di Quasimodo soprattutto nel tono oracolare a volte adoperato dal poeta, quasi fosse un iniziato, un «miste». Ne *I morti*[36], individuiamo un vero e proprio rito occulto di iniziazione in comunione con i morti, che si conclude con tre versi sibillini:

Mi parve s'aprissero voci,
che labbra cercassero acque,
che mani s'alzassero a cieli.

Che cieli ! Più bianchi dei morti
che sempre mi destano piano;
i piedi hanno scalzi, non vanno lontano.

Gazzelle alle fonti bevevano,
vento a frugare ginepri
e rami ad alzare le stelle?

Con l'orfismo si opera una fusione tra la funzione poetica e l'aspirazione a una rivelazione esistenziale; così si spiega la presenza di termini legati alla parola quando si tratta di comunicare con il regno dei morti: si pensi al titolo *Un sepolto in me canta*[37] o alcuni versi di *Latomìe*[38]:

Sillabe d'ombre e foglie,
sull'erbe abbandonati
si amano i morti.

Più notevole ancora è la lirica *Delfica*[39], nella quale sono fuse le influenze orfiche e il richiamo della Pitia apollinea. La poesia è intessuta di riferimenti mistici, tra cui citiamo: «Presagio fu l'ululo terreno»; «e la tua voce orfica e marina»; «l'invenzione dei sogni» e soprattutto i versi che indicano insieme un movimento di ascesa e una trasfigurazione iniziatica: «In te salgo, o delfica, / non più umano»,

---

36 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 23.

37 Ivi, p. 48.

38 Ivi, p. 92.

39 Ivi, p. 117.

che forse sarebbero da raffrontare alle numerose immagini di metempsicosi e di rinascita che attraversano tutta la poesia di Quasimodo:

> Ali oscillano in fioco cielo,
> labili: il cuore trasmigra
>
> (*Òboe sommerso*)[40]

> d'altra vita sorpreso e d'ogni moto
> di subite resurrezioni
> che il buio esprime e trasfigura.
>
> (*Preghiera alla pioggia*)[41]

> Ma dal profondo tuo sangue,
> nel giusto tempo umano,
> rinasceremo senza dolore.
>
> (*Nel giusto tempo umano*)[42]

Il mito di Orfeo si presenta dunque come una presenza paradossale nelle prime raccolte di Quasimodo: a parte l'aggettivo «orfico», non vi è nessuna allusione chiara al cantore tracio, ma questo mito si impone come un elemento di grande rilievo nella tonalità mistica ed ermetica di *Ed è subito sera*. L'originalità di Quasimodo sta soprattutto nella commistione tra questa tematica e altri miti antichi; dietro l'orfismo di impronta campaniana si cela l'originario mito di Orfeo; l'elemento mitologico permette di ritrovare la fonte della suggestione mistica.

Un mondo poetico proteiforme: le metamorfosi

L'evocazione di un mondo in perpetua mutazione rinvia all'influenza di un sostrato ellenico (in cui i miti di metamorfosi sono troppi e troppo conosciuti perché ci sia veramente bisogno di richiamarne alcuni precisamente), ripreso e filtrato dalla letteratura latina, e soprattutto dai poeti augustei, di cui Quasimodo aveva un'ottima conoscenza, arricchita dall'esperienza della traduzione[43].

---

[40] Ivi, p. 39.

[41] Ivi, p. 52.

[42] Ivi, p. 94.

[43] Si ricordi che Quasimodo è stato traduttore di Virgilio e Ovidio, che tutti e due hanno sviluppato la tematica metamorfica: si vedano *Il fiore delle Georgiche*

In una tipologia delle metamorfosi quasimodiane, le trasformazioni vegetali andrebbero senza dubbio collocate in testa alla classifica. Basteranno alcuni esempi tra i più significativi:

mentr'io mi piego e secco
e *sul mio viso tocco la tua scorza.*
(*Albero*)[44]

il mio male ha *nuovo verde*,
ma *le mani sono d'aria*
ai tuoi rami,
a donne che la tristezza
chiuse in abbandono
e mai le tocca il tempo,
che *mi discorza* e imbigia.
(*Alla mia terra*)[45]

Fatta ramo
fiorisce sul tuo fianco
la mia mano.
(*Senza memoria di morte*)[46]

Citiamo anche qualche verso di *Òboe sommerso*[47], benché si tratti di un'identificazione vegetale statica più che di una vera e propria metamorfosi:

in me si fa sera:
l'acqua tramonta
sulle mie mani erbose.

Tutti questi esempi presentano il punto comune, oltre l'immedesimazione del poeta con gli alberi e le piante, della funzione essenziale assegnata al tatto nella presa di coscienza della metamorfosi: si noti la presenza delle mani, sineddoche dell'intero corpo modificato, che permettono una specie di palpabile verifica del prodigio della mutazione.

(Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942) e *Dalle metamorfosi di Ovidio* (Milano, Scheiwiller, 1959).

[44] Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 14.

[45] Ivi, p. 41.

[46] Ivi, p. 51.

[47] Ivi, p. 39.

Il caso di *Specchio*[48] richiede una breve analisi a sé stante:

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'acqua 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.

In questa lirica si intrecciano, intorno al motivo dell'albero-poeta rinverdito, varie tematiche essenziali in Quasimodo: la rinascita felice («un verde più nuovo dell'erba»; «E tutto mi sa di miracolo»), dopo uno stato di semi-morte, di ibernazione mortifera («il tronco pareva già morto»; «la scorza / che pure stanotte non c'era»), il motivo del riflesso nell'acqua, la commistione degli elementi naturali. Si noti l'incastonatura vertiginosa delle prospettive nella seconda strofe: il poeta-acqua di nuvole riflette un lembo di cielo suo, ma è anche un poeta-albero pronto a nuove metamorfosi, come suggerisce l'espressione «quel verde che *spacca* la scorza».

Questa lirica illustra il ruolo essenzialmente positivo della metamorfosi vegetale, benché troviamo in *A me discesa per nuova innocenza*[49] l'espressione, improntata a dolore esistenziale, «la mia tristezza / di albero malnato». Tuttavia, in questo caso, la «tristezza», il *taedium vitae* del poeta, sorge non tanto dall'immedesimazione con l'albero, ormai quasi un *leitmotiv*, quanto dall'essere «malnato» (il mal-di-nascere è appunto una delle formulazioni quasimodiane del mal-di-vivere). A riprova del valore benefico della metamorfosi vegetale, occorrerebbe ricordare che nelle tradizioni antiche, l'essere trasformato in pianta non è quasi mai una punizione, ma invece una manifestazione di compassione da parte degli dèi, che consentono a

[48] Ivi, p. 27.
[49] Ivi, p. 59.

qualche mortale di sfuggire la morte o una sorte infelice dando loro questa vita vegetale acquietata[50].

Accanto a queste metamorfosi arboree predominanti, troviamo altri casi di subitanee trasformazioni, che appaiono come miracoli della metamorfosi, in parte commentati da Mario Petrucciani:

> Il senso della metamorfosi è tanto vivo in Quasimodo che si riscontra spesso sul piano immaginifico e fantastico. Lo stupore dell'albero virgiliano che «miratur non sua poma» [Virgilio, *Georgiche*, II, 82.] o quello delle persone ovidiane che a un tratto restano dolentemente attonite nello strano attimo del tramutarsi, ritrovandosi in spoglie inusate, sembra rivivere in certi subitanei miracoli quasimodiani (*e tutto mi sa di miracolo*), ove la mutazione è talora segnata dal «sùbito»: mutazione dell'ora del tempo, e delle cose[51].

Citiamo come illustrazione di questo stilema della metamorfosi tre versi di *Antico inverno*[52]:

> Cercavano il miglio gli uccelli
> ed erano subito di neve;
> così le parole.

Non a caso il verso della metamorfosi degli uccelli la cui ricerca di miglio e il cui movimento vengono repentinamente fissati, gelati («ed erano subito di neve»), riecheggia il famoso «ed è subito sera»[53] per l'uso della congiunzione coordinante che crea uno scorcio sorprendente, per la posizione centrale dello stesso avverbio «subito» e per la brevità aforistica del verso. Infatti, la metamorfosi degli uccelli costituisce, come l'immagine dell'arrivo improvviso della sera, una delle riscritture quasimodiane del latino *vita brevis*.

Altre metamorfosi interessanti concernono la figura femminile, e nella trasformazione della donna amata traspare una parte non trascu-

---

50 Si vedano ad esempio nelle *Metamorfosi* di Ovidio le trasformazioni di Dafne in alloro (I, 548 sgg.), di Siringa in canne (I, 705 sgg.), di Filèmone e Bàucide in quercia e tiglio (VIII, 712 sgg.), di Ciparisso in cipresso (X, 106 sgg.), di Mirra in mirra (XI, 67 sgg.).

51 Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo*, Torino, Loescher, 1955, p. 186.

52 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 20.

53 Ivi, p. 9.

rabile di gioco letterario. In *Elegos per la danzatrice Cumani*[54], la preghiera all'amante si conclude con la trasformazione di lei in un'Afrodite nascente dalla spuma del mare: «ora che in me a mite fuoco / nasci Anadiomene», il che rappresenta il punto d'arrivo dell'erotismo cifrato che sottotende il testo, insieme a una moltitudine di richiami alla letteratura antica, dal genere poetico annunciato nel titolo, all'ambiguità del verso «Duole durevole antichissimo grido», all'immagine orfico-pitagorica della donna che danza al «numero chiuso» della voce del poeta[55].

La poesia *Parola*[56] offre una concatenazione di metamorfosi in cui la tensione erotica si risolve nel tono rassegnato dell'impossibilità del possesso:

> Ti so. In te tutta smarrita
> alza bella i seni,
> s'incava ai lombi e in soave moto
> s'allarga per il pube timoroso,
> e ridiscende in armonia di forme
> ai piedi belli con dieci conchiglie.
>
> Ma se ti prendo, ecco:
> parola tu pure mi sei e tristezza.

La donna è sottoposta a una prima metamorfosi che la trasforma in statua classica, puro oggetto di desiderio erotico ed estetico, per poi mutarsi nella parola inafferrabile. Ma i due versi finali compiono forse un semplice ritorno al primo oggetto metamorfosato: la creatura vagheggiata è insieme donna reale, «cifra emblematica della giovinezza ideale»[57] e simbolo del desiderio proprio dell'attività poetica. Renato Aymone conclude alla «proiezione di un vissuto profondamente erotico-sensuale sulla parola poetica (con esatta permuta

---

54 Ivi, p. 116.

55 Elena Salibra (*Salvatore Quasimodo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, p. 81), commentando questa poesia, cita una lettera del poeta a Maria Cumani, che illustra il nesso pitagorico tra parola e danza: «È la mia voce pitagorica che alcuni non amano per la sua ferma cadenza. Ma io so che tu desideri quel 'tono' perché esso può essere espresso dalla danza. T'ho sentita danzare ch'è poco.»

56 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 45.

57 Giuseppe Zagarrio, *Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 34-35.

possibile dei due elementi), antropomorficamente figurata»[58]. La metamorfosi rimane così incerta, dalla parola-donna alla donna-scultura alla donna-parola, in un ciclo di trasformazioni che finiscono col definire un'unica chimera di desiderio. Gli ultimi versi, dalla loro tonalità, esprimono tutta la consapevolezza disincantata del poeta[59]. Parlare di «miracolo» permette di indicare una scrittura dello straordinario, dell'attimo e dello stupore.

L'onnipresenza del motivo della metamorfosi corrisponde certo al sentimento della transitorietà degli esseri e delle cose, ma fa anche da contrappunto alla paura dell'immobilità, della fissità e anzi del possesso. Quasimodo stabilisce dunque una coppia antitetica di equivalenze simboliche: alla metamorfosi vitale si oppone la fissità mortifera. Citiamo alcune poesie in cui si rintraccia questo timore, in termini eraclitei, dell'Essere rispetto al Divenire:

> L'angelo è mio;
> io lo posseggo: gelido.
>
> (*L'angelo*)[60]

---

58 Renato Aymone, *L'età delle rose. Note e letture di poesia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982, pp. 29-30.

59 Riportiamo l'illuminante analisi di Mario Petrucciani: «la 'metamorfosi' quasimodiana è minata da un angoscioso sconforto: nella lirica intitolata proprio 'Parola', la variata atmosfera della prima parte, e nella seconda, la raffigurazione classicamente scultorea della donna, trovano il loro epilogo nei due versi finali, che potrebbero essere sconsolato singhiozzo, se non vi si avvertisse un tono quasi di distacco, come l'amara riflessione di chi conosce ormai troppo bene la sua strana vicenda [...]. La *parola-tutto* sembra diventare un *nulla*, qualcosa che non adegua più la realtà nè il cuore, da cui il cuore anzi rifugge sentendo prorompere le sue istanze, che le parole, lungi dall'eternare nell'assolutezza esemplare, vanificano e disperdono» (*op. cit.*, p. 189).

60 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 64. La poesia merita un breve commento: dopo l'evocazione per così dire tradizionale di un angelo addormentato («Dorme l'angelo / su rose d'aria, candido, / sul fianco, a bacio del grembo / le belle mani in croce»), subentra una conclusione che annulla la realtà dell'essere celeste e lo rende inafferrabile, quasi fosse cristallizzato in maniera mortifera («L'angelo è mio; / io lo posseggo: gelido»). È da notare che l'aggettivo «gelido» che conclude la lirica costituisce dal punto di vista fonetico la sintesi tra an**GEL**o e cand**IDO**, cioè, sul piano semantico, il momento classicamente descrittivo dell'evocazione, mentre l'aggettivo di sintesi (**GEL-IDO**) rappresenta l'impronta metafisica tipicamente quasimodiana conferita al motivo degli angeli, mediante il tema ricorrente del gelo.

la consueta pena d'esser mio
in un'ora di là dal tempo.

(*Nell'antica luce delle maree*)[61]

Ma il tuo viso è un'ombra che non muta;
(così fa morte).

(*La dolce collina*)[62]

In questo rifiuto della fissità, correlativo della percezione di un mondo proteiforme, si può identificare l'influsso della filosofia presocratica, e soprattutto di Eraclito, di cui si legge quasi un calco in *Curva minore*[63]:

E fammi vento che naviga felice,
o seme d'orzo o lebbra
che sé esprime in *pieno divenire*[64].

Questa impronta eraclitea e più largamente presocratica, la si ritrova nelle prime tre raccolte del poeta, *Acque e terre*, *Òboe sommerso*, *Erato e Apòllion*, nelle quali l'importanza degli elementi naturali (acqua, terra, fuoco-etere, aria), la loro mescolanza in visioni cosmogoniche, il ruolo sistematico del vento (significante dell'elemento «aria») come fattore di fusione o veicolo della memoria, rinviano a quell'antichissimo crogiolo ellenico di miti e di filosofia[65].

Il problema della metamorfosi permette dunque di comprendere come nella poesia di Quasimodo si intreccino variegate influenze antiche: dalla potenza immaginifica della poesia latina imperiale,

---

61 Ivi, p. 44.

62 Ivi, p. 103.

63 Ivi, p. 47.

64 Ci richiamiamo all'analisi di Elena Salibra: «La ricerca delle forme prime si identifica con la scoperta dell'antica essenza del pensiero filosofico: le suggestioni di un πάντα ῥεῖ eracliteo, sotteso al mistero della vita, trasfigurano l'antico mito greco in un'ipotesi metafisica di cui il vento è il magico veicolo» (Elena Salibra, *op. cit.*, pp. 52-53).

65 Ci riferiamo anche al giudizio di Giuliano Gramigna, che nell'articolo «La morte: quinto elemento» (in AA.VV., *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, Bari, Laterza, 1986, p. 83) scrive che le prime opere di Quasimodo si collocano «sotto un certo segno che con approssimazione diremo *presocratico* a costituirsi secondo continue, ostinate identificazioni di sostanze primordiali, irriducibili».

Quasimodo mutua le visioni della trasmutazione dell'io poetante in vegetali, mentre risale a Eraclito per costruire un mondo di mutazioni perpetue, dispiegatosi dalla percezione del movimento come principio vitale.

Il narcisismo quasimodiano

La presenza di Ulisse, le suggestioni dell'orfismo e il motivo della metamorfosi sono elementi a proposito dei quali si può legittimamente parlare di ripresa di miti antichi. Con il mito di Narciso, ci allontaniamo dai fenomeni di intertestualità vera e propria: la figura di Narciso funziona piuttosto come una chiave critica di identificazione di un procedimento di scrittura; in poche parole, non si tratta tanto del mito di Narciso quanto dello studio di una scrittura narcisistica, in cui si fondono piacere orgoglioso dello specchiare il proprio riflesso (quindi la propria poesia) e ritorno critico su questo riflesso.

L'ipotesi del narcisismo sorge da una constatazione grammaticale: le espressioni riflessive e i pronomi personali sono molto numerosi rispetto all'uso prosastico, e si nota anche qualche espressione contorta che mira a far riapparire l'io poetico. Renato Aymone, commentando *Isola*[66] individua come uno degli «stilemi grammaticali sintomatici dell'elocuzione quasimodiana» la frequenza del pronome di prima persona, «di cui in questa lirica si registra una terna di esempi: 'm'attrista', 'mi volge', 'mi nascondo', come ricalco dell'uso latino, denotativa di una tonalità enfatica e di un autoriferimento di carattere narcissico»[67].

Di grande interesse sono i casi in cui Quasimodo sceglie dei giri di frase ridondanti, nella prospettiva di un «continuo tormentato rapporto dell'io narrante con se stesso»[68]:

> mi giunge il vento se in te mi spazio
>
> (*Terra*)[69]

---

[66] Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 60.

[67] Renato Aymone, *op. cit.*, p. 32. Quando parla di «ricalco dell'uso latino», il critico rinvia al fenomeno spesso ridondante del dativo etico in latino.

[68] Elena Salibra, *op. cit.*, p. 23.

[69] Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 17.

Non una dolcezza mi matura
(*L'eucalyptus*)[70]

Tu ridi che per sillabe mi scarno
(*Parola*)[71]

Di assai aridità mi vivo
(*Lamentazione d'un fraticello d'icona*)[72]

io mi cresco un male
(*Io mi cresco un male*)[73]

Io mi divoro in luce e suono
(*Airone morto*)[74]

Questa riflessività ossessionante cela il bisogno ansioso di identificarsi, di trovarsi in sintonia con se stesso, dopo fasi di auto-tortura più che di auto-scoperta. In questa prospettiva, la torsione della grammatica prosaica corrisponde al doloroso lavoro che il poeta effettua su se stesso.

Parlare di mito di Narciso, e non più soltanto di narcisismo, si giustifica nella misura in cui lo specchiarsi, o almeno la presenza dell'elemento acquatico, si abbinano sovente all'uso delle forme riflessive:

Dammi il mio giorno;
ch'io *mi cerchi* ancora
un volto d'anni sopito
che un cavo d'acque
riporti in trasparenza,
e ch'io pianga *amore di me stesso*
(*Dammi il mio giorno*)[75]

Autunno mansueto, *io mi posseggo*
e piego *alle tue acque* a *bermi* il cielo
(*Autunno*)[76]

---

70 Ivi, p. 40.
71 Ivi, p. 45.
72 Ivi, p. 50.
73 Ivi, p. 75.
74 Ivi, p. 83.
75 Ivi, p. 62.
76 Ivi, p. 53.

Mi chiamo: *si specchia*
un suono in *amorosa eco*,
e il segreto n'è dolce, il trasalire
in ampie frane d'aria

(*Nell'antica luce delle maree*)[77]

Nell'ultimo esempio, la parola «eco», precisata dall'aggettivo «amoroso», non può non essere un riferimento alla ninfa metamorfosata del mito; vi è invero un intrecciarsi di rimandi mitici, di gioco rinnovato dell'intertestualità, e di principio di scrittura narcisistica, da intendere quasi nel senso psichico di un fascino per la propria immagine, di un'auto-erotizzazione. D'altra parte, la vertigine dei riflessi che si moltiplicano sbocca sulla visione di un mondo sconvolto (si ricordi il sintagma «a bermi il cielo») in cui ogni elemento specchia un altro, ed è specchiato da esso.

Uno degli aspetti più notevoli nella riscrittura quasimodiana del mito di Narciso è senza dubbio il fatto che lo specchiare e il desiderare un altro se stesso, un doppio, un'immagine di sé avvengano quasi sempre nell'ambito di un rapporto affascinante con la poesia: le espressioni «trepido cantarmi»[78], «questo peso di parlarmi tacito»[79], «narrarsi all'acque»[80] rivelano tutte un desiderio di se stesso soltanto in quanto voce poetica, potenza di canto[81].

Da una scrittura narcisistica, si passa dunque a una rielaborazione del mito di Narciso nella quale l'acqua, uno degli elementi dominanti dell'universo quasimodiano, permette la costruzione di un mondo di riflessi sdoppiati, mentre dalla contemplazione e dal desiderio della

---

77 Ivi, p. 44.

78 *Si china il giorno* in Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 18.

79 *S'udivano stagioni aeree passare*, ivi, p. 22

80 *L'eucalyptus*, ivi, p. 40.

81 Ci riferiamo all'analisi di Antonio Pietropaoli: «Il mito di Narciso è piuttosto vissuto da Quasimodo a livello del linguaggio [...]. C'è infatti una corresponsione di amorosi sensi, d'intensa ambiguità psichica, tra il poeta e i suoni (s'intenda: i significanti, la faccia sonora del segno); per cui questi prendono il posto e il valore della classica *immagine* di replica di Narciso, sulla base di una contaminazione simbolica, e ovviamente sublimante, tra il 'prodotto' linguistico dell'Io e l'alter ego narcissico» (in *Le strutture della poesia, saggi su Campana, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Quasimodo, Gatto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983, p. 110).

propria immagine Quasimodo muove per la creazione di un rapporto speculare con la propria parola, il proprio canto. Questo trapasso dall'immagine alla parola trova forse il suo prolungamento critico nella capacità di Quasimodo di tornare al suo testo per rimaneggiarlo e modificarlo profondamente, cercando di chiarire sempre di più la propria immagine poetica[82].

Il *nostos* come ritorno a fonti letterarie remote richiede da parte del poeta uno sforzo di rielaborazione e di scelte stilistiche simile a quello fornito nell'immedesimazione del poeta con Ulisse; viene confermata l'ipotesi di una poesia che si impadronisce della letteratura antica, scartando quasi completamente le riprese mitiche moderne, in un movimento di assimilazione, di assorbimento totale, tanto che l'identificazione del richiamo antico richiede un vero e proprio sforzo di deciframento, di esegesi. Dal moltiplicarsi dei *topoi* sorge paradossalmente l'originalità della voce poetica, come potenza di *composizione*.

3. LA NOSTALGIA DELL'INFANZIA: UN ESEMPIO DI ELABORAZIONE DI UN MITO QUASIMODIANO

Il *nostos*, simbolo della condizione di esule del poeta e del suo tentativo di risalire a un'antichissima matrice letteraria, non è soltanto contenuto, immagini o procedimento poetico: è anche l'elemento da cui sorge una *nostalgia*, una tonalità particolare delle liriche quasimodiane. Il *nostos*-nostalgia, in cui si incontrano il dolore della perdita e la speranza della riconquista attraverso la scrittura, si presenta anche come unità di tono.

Attraverso questo passaggio dal motivo ellenico del ritorno alla creazione di una poesia segnata dalla nostalgia, si giunge al punto in cui la poesia di Quasimodo, pur partendo sempre da un crogiolo di influenze antiche ben identificate, genera una propria mitologia ai margini dei suoi modelli letterari. Una tappa essenziale di questa alchi-

---

82 Sul problema delle varianti, si può vedere l'articolo di Gérard Genot, «Étude des variantes d'édition de *Acque e terre* de Quasimodo», in *Revue des études italiennes*, 1969, juillet-décembre, n° 3-4, pp. 353-376.

mia sta nell'evocazione idealizzata dell'«infanzia omerica»[83], Eden temporale che rispecchia e prolunga l'Eden geografico dell'isola. L'ossessione dell'innocenza e della felicità perduta costituisce il nucleo da cui partono gli anelli concentrici del dolore[84], che finiscono col definire una poesia di regressione sistematica verso le origini.

Il «vert paradis»[85] dell'infanzia: i ricordi giovanili

È l'infanzia a segnare il trapasso dal *nostos* mitologico a una nostalgia tipicamente quasimodiana, il cui punto di partenza è costituito di ricordi biografici dei primi anni siculo-greci di cui la sua poesia conserva un'orma indelebile.

In qualche lirica di sapore meridionale, riscontriamo alcuni dati giovanili, a volta sfioranti l'aneddoto, senza però che Quasimodo cada in uno stile da narrazione: ci limitiamo ad analizzare gli esiti più persuasivi, cioè *Vicolo, I ritorni, Sera nella valle del Màsino*[86].

Nella prima strofa di *Vicolo*:

> Mi richiama talvolta la tua voce,
> e non so che cieli ed acque
> mi si svegliano dentro:
> una rete di sole che si smaglia
> sui tuoi muri ch'erano a sera
> un dondolìo di lampade
> dalle botteghe tarde
> piene di vento e di tristezza

una voce amata e familiare, o più verosimilmente già il ricordo di questa voce (quella della madre o quella di una qualsiasi persona cara)

---

83 L'espressione è di Quasimodo stesso, nella poesia *Sera nella valle del Màsino* (*Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 114).

84 Anche questa immagine è mutuata da una lirica del poeta, *Acquamorta*: «Così, come su acqua allarga / il ricordo i suoi anelli, mio cuore», *ivi*, p. 16.

85 L'espressione baudeleriana «vert paradis» è ripresa da Carlo Bo a proposito di *Vento a Tìndari*: «La poesia continuerà in un dialogo gelosamente confidato fra le immagini del ricordo (dove dietro a un'improvvisa felicità della terra appare in intenzioni sofferte 'le vert paradis' di un'età perduta per sempre) e l'inevitabile dolore dell'ora presente [...]», in «Condizione di Quasimodo», in *Convivium*, marzo-aprile 1937, p. 137.

86 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., pp. 29, 31, 114.

innesca il ricordo di una geografia originaria interiorizzata, che a sua volta desta il ricordo del quartiere di un paese, evocato di giorno («una rete di sole») e al calar del sole («a sera»). L'apparizione del motivo del vento, veicolo topico della memoria, non lascia dubbi sul carattere siciliano di questo ricordo giovanile.

La seconda strofa:

> Altro tempo: un telaio batteva nel cortile,
> e s'udiva la notte un pianto
> di cuccioli e bambini.

esplicita il ricordo di un periodo lontano («Altro tempo») e sviluppa le notazioni domestiche e intimiste, facendo emergere il progressivo calare della notte (si passa dal «sole» alla «sera» alla «notte» e nella terza strofa, al «buio»), che ha il valore simbolico di uno sprofondare nelle zone più remote della memoria.

L'ultima strofa:

> Vicolo: una croce di case
> che si chiamano piano,
> e non sanno ch'è paura
> di restare sole nel buio.

può venire interpretata come una proiezione antropomorfica, sulle case inerti, delle paure comuni dei bambini, paura del buio, paura della solitudine.

Ne *I ritorni*, l'intreccio del presente e del passato dell'infanzia è compiuto con una tenerezza riservata che fa alternare l'immagine della terra siciliana e il ricordo commosso degli isolani. Si tratta di un esempio oltremodo chiaro di evocazione biografica, da porre a raffronto con *Vento a Tìndari,* tanto che la poesia può essere considerata un modello di questa fusione tra autobiografismo e recupero mitico.

Ultima poesia della triade scelta, *Sera nella valle del Màsino* organizza il ricordo d'infanzia partendo da un freddo inverno che desta la certezza dolorosa di non tornare più a vivere in Sicilia. Nell'unica strofa interamente dedicata alla memoria isolana, appare la famosa espressione «infanzia omerica» in cui l'aggettivo non è affatto un segno di civetteria erudita, ma la spia della costruzione mitico-memorialistica da Quasimodo operata sui dati biografici:

> Non udrò fragore ancora del mare
> lungo i lidi dell'infanzia omerica

il libeccio sull'isole
funebre a luna meridiana,
e donne urlare ai morti cantando
dolcezze di giorni nuziali.

È da notare che il contenuto del ricordo viene subito annullato mediante l'espressione negativa «Non udrò»; tuttavia, benché indichi la certezza dell'impossibilità di ritrovare le sensazioni piacevoli dell'infanzia siciliana, tale struttura potrebbe venire interpretata come una preterizione, pretesto a ricostruire poeticamente quel che non può più essere vissuto fisicamente. Altrettanto importante sembra la mescolanza di termini legati a immagini o sensazioni gradevoli («fragore», «infanzia omerica», «dolcezze di giorni nuziali») e di espressioni cupe («funebre», «urlare ai morti»). Si verifica quindi in questa poesia la funzione dinamica del motivo dell'infanzia, il cui ricordo è conteso tra piacere e dolore, tra bellezza ricostruita e realismo delle immagini, tra consapevolezza della perdita e speranza di una riappropriazione nella scrittura poetica.

La giovinezza generica: un motivo di estetica classicheggiante

Partendo dalla memoria della propria infanzia, Quasimodo allarga la prospettiva a un'infanzia generica e per così dire «esterna», mediante la contemplazione di fanciulli graziosi che attraversano la sua poesia e la cui bellezza viene stilizzata con accenti classici.

Talora si tratta di una visione pietrificata nel ricordo di un fanciullo che potrebbe essere un *alter ego*, un doppio del poeta stesso da giovane, come in *Compagno*[87] di cui citiamo la seconda strofa:

E quel fanciullo io amavo
sopra gli altri; destro
nel gioco della lippa e delle piastre
e tacito sempre e senza riso

dove si nota la tonalità classicheggiante conferita dall'aggettivazione mutuata dagli epiteti omerici («destro / nel gioco della lippa e delle piastre») e dal polisindeto («e...e...»), che echeggia la paratassi greca; talora sorge invece un'apparizione efebica, la cui stilizzazione esita tra

[87] Ivi, p. 49.

fissità marmorea e tentazione della metamorfosi vegetale, nel caso della lirica *L'Ànapo*[88]:

> Sale soavemente a riva,
> dopo il gioco coi numi,
> un corpo adolescente:
>
> mutevole ha il volto,
> su una tibia al moto della luce
> rigonfia un grumo vegetale.

Nella silloge *Nuove poesie*, le apparizioni di fanciulli si fanno più numerose (il che può venire interpretato come la spia dell'orientamento realistico e umano che si delinea in queste liriche) e non rappresentano più un tentativo per trattenere plasticamente la bellezza e la purezza della giovinezza, ma danno luogo ad un'estetica del movimento allegro e del colore[89], della danza e non più della scultura.

Citiamo a riprova i primi tre versi della poesia *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto*[90]:

> Sotto tenera luce già i tuoi colli,
> lungo il Serchio fanciulle in vesti rosse
> e turchine si muovono leggere.

Qui la visione leggiadra si presenta come una macchia di colori vivi che spicca sul notturno paesaggio toscano. D'altronde, si noti l'influsso innegabile della lirica greca, tanto per la ripresa del motivo del gioco delle fanciulle sulle rive di un fiume, quanto per qualche tratto stilistico (l'*enjambement*, l'inversione dell'ordine grammaticale soggetto-verbo, il valore semi-avverbiale dell'aggettivazione), e si pensi

---

88 Ivi, p. 82.

89 Il contrasto tra i colori freddi (verde, bianco, grigio) dell'universo minerale-vegetale delle prime raccolte di Quasimodo e i colori vivi e più caldi di una poesia che si sta umanizzando appunto nelle *Nuove poesie* è stato identificato da Elena Salibra: «Anche la dimensione coloristica perde la monotonalità di AT, OS, EA dove netto prevaleva il *verde* fisico e metafisico, per arricchirsi di nuove sfumature che conducono il lettore ai limiti tra reale e surreale [...]», in *op. cit.*, pp. 69-70.

90 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 105.

fra l'altro alla seconda strofa della poesia di Alceo intitolata *Alla foce dell'Ebro*[91]:

> Ebro, il più bello dei fiumi,
> che nella Tracia con forte suono scorri
> lungo terre famose pei cavalli,
> al purpureo mare presso Aino tacito scendi.
>
> *E lì molte fanciulle muovono*
> *molli sulle anche*: con l'acqua chiara
> nel palmo delle mani, come con olio
> addolciscono la pelle.

Due altre liriche di *Nuove poesie,* cioè *Che vuoi, pastore d'aria?* e *Sulle rive del Lambro*[92] offrono esempi significativi dell'associazione tra giovinezza e movimento, con un inserimento delle visioni di fanciulli nel paesaggio:

> dove il Plàtani rotola conchiglie
> sotto l'acqua fra i piedi dei fanciulli
> di pelle uliva.
>
> *(Che vuoi, pastore d'aria?)*

> e quale sole leviga i capelli
> a fanciulle in corsa
>
> *(Sulle rive del Lambro)*

Tale armonia tra gli elementi naturali (l'acqua e il sole legati ai ricordi isolani d'estate) e i corpi giovanili partecipa alla nostalgia quasimodiana di un'età felice di fusione, di comunione con il cosmo, di una concordanza beata tra infanzia del mondo e stato adamitico dell'uomo.

Ma la visione dei fanciulli che pervadono la poesia di Quasimodo non si riduce al godimento estetico. Può anche assumere un valore euristico, dato che tali apparizioni possono suscitare una profonda autoanalisi da parte del poeta con un tentativo di recupero del proprio passato. Si tratta dei versi in cui la visione viene completamente interiorizzata ed esula dal campo della percezione sensoriale:

---

[91] Quasimodo, *Lirici greci*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1985, p. 57.

[92] Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 104 e pp. 111-113..

Forse è un segno vero della vita:
intorno a me fanciulli con leggeri
moti del capo danzano in un gioco
di cadenze e di voci lungo il prato
della chiesa

(Ride la gazza, nera sugli aranci)[93]

E vedo in me fanciulli
leggiadri ancora sull'anca,
al declivio delle conchiglie
turbarsi alla mia voce mutata.

(*Inizio di pubertà*)[94]

Ovviamente, l'analisi di un'estetica classicheggiante del movimento e della fusione col paesaggio troverebbe altre illustrazioni convincenti in questi esempi, ma potrebbe soprattutto arricchirsi di un'individuazione del significato esistenziale dell'apparizione dei fanciulli. Conviene avvalersi della lettura di queste due liriche proposta da Giuseppe Zagarrio:

> la novità [...] non sta nei «fanciulli» che sono ancora visti come piccole creature divine; ma nel fatto che essi fanno da strumento all'autoscoperta («intorno a me» e meglio, nel secondo caso, «in me»). Da qui la metamorfosi dei fanciulli stessi: i quali non vivono più della loro autonoma e arcana gioia dell'innocenza e della libertà; ma si sensibilizzano sulla situazione dell'io così teso nell'arco che collega il presente al passato e viceversa, e si identificano col turbamento non generico, ma personale, distintivo, singolare, dell'anima[95].

Attraverso la lettura delle liriche più significative, l'infanzia si rivela dunque un tema sdoppiato tra infanzia vissuta e infanzia desiderata come luogo idealizzato dell'innocenza, della bellezza, dell'armonia con il mondo, come strumento della conoscenza di se stesso e legame memorialistico con il passato. In questa prospettiva, esiste veramente un mito quasimodiano dell'infanzia, nella misura in cui tale motivo, ricorrente e strutturante nell'universo del poeta, è in relazione

---

93 Ivi, p. 101.

94 Ivi, p. 123.

95 Giuseppe Zagarrio, *op. cit.*, p. 76.

diretta con un passato siculogreco ricostruito sotto l'egida della mitologia greca, con chiari richiami alle scelte stilistiche e immaginifiche della letteratura antica.

L'infanzia del mondo e la ricerca di un'armonia cosmica primigenia

La poesia quasimodiana delle prime raccolte progredisce a ritroso e si presenta come un tentativo faticoso di risalire alle fonti più remote della felicità. Di questo percorso, la ricerca dell'infanzia costituisce una prima tappa. Seguendo questo cammino regressivo, l'infanzia come età beata dell'uomo si rispecchia nell'ansia di ripristinare l'infanzia del mondo. Il cosmo originario si identifica naturalmente con le immagini ataviche della Sicilia. Con il motivo del naufragio e con le visioni cosmogoniche violente, l'infanzia del mondo si presentava come uno stato panico del mondo; ma il poeta vagheggia anche un'origine edenica[96].

Uno degli esempi più chiari di evocazione delle origini mitiche in cui coincidono passato idealizzato dell'io e cosmogonia mitica dell'isola è senz'altro *Cavalli di luna e di vulcani*[97]:

Isole che ho abitato
verdi su mari immobili.

D'alghe arse, di fossili marini
le spiagge ove corrono in amore
cavalli di luna e di vulcani.

Nel tempo delle frane,
le foglie, le gru assalgono l'aria:
in lume d'alluvione splendono
cieli densi aperti agli stellati;

le colombe volano
dalle spalle nude dei fanciulli.

Qui finita è la terra:
con fatica e con sangue
mi faccio una prigione.

---

96 Il lessico che usiamo qui già permette di accennare all'incontro della tematica mitica con una componente religiosa, anzi cristiana. A questo punto dell'analisi, ci limiteremo a notare qualche richiamo biblico, come la ricerca di uno stato adamico dell'uomo.

97 Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 119.

Per te dovrò gettarmi
ai piedi dei potenti,
addolcire il mio cuore di predone.

Ma cacciato dagli uomini,
nel fulmine di luce ancora giaccio
fanciullo a mani aperte,
a rive d'alberi e fiumi:

ivi la latomìa l'arancio greco
feconda per gl'imenei dei numi.

Senza addentrarsi in un esame accurato della lirica, si possono comunque commentare alcuni elementi di rilievo: la poesia si presenta prima come l'evocazione di un ricordo biografico («che ho abitato») ma già il plurale («isole», «mari»), paragonabile al plurale nobilitante dei testi omerici, fa deviare la lirica dal realismo geografico. Il paesaggio è sottoposto alla legge dell'immobilità, della fissità, di una cristallizzazione che impedisce ogni forma di deperimento, di decrepitezza (si notino l'uso degli aggettivi «immobili», «arse», la presenza significativa delle «alghe», dei «fossili», dei «vulcani», elementi vegetali, animali o geologici immutabili e primordiali, legati a forme di vita primitiva, tutti segni dei primi tempi terrestri).

Joan Gutia, commentando l'espressione «in lume d'alluvione», mostra come in questa geografia atemporale persino i termini più scientifici siano spostati verso un'evocazione del tutto non scientifica e addirittura mitica:

> Sono termini dotti del linguaggio delle scienze naturali, ma spogliati del loro senso esatto e complicato per uno vago e indefinito, sicché si impongono soprattutto per la impressione che ne scaturisce e per le sfumature affettive. Ciò fa affluire nella coscienza una Sicilia ancestrale e primordiale che riesce nuova.[...]. In questa rappresentazione, realizzata con elementi di mito e di leggenda, in cui con fatica si potrebbero riconoscere quelli reali, il poeta ricerca se stesso e la sua terra, ma nel ricordo stesso realizzato e composto sulle tracce del tempo, egli si separa pure da quello che è[98].

[98] Joan Gutia, «Il tempo mitico di Quasimodo», in *Letture moderne*, maggio-giugno 1956, p. 341.

Gli esseri vivi che introducono il movimento in questo paesaggio sottratto al tempo, sono significativamente animali del bestiario mitico-simbolico più noto, oppure i fanciulli, la cui natura non è completamente umana, ma piuttosto metaforica dell'innocenza, quindi tutti esseri al di là di ogni realismo, di ogni storicizzazione. Conviene soffermarsi sul significato degli animali scelti dal poeta, nella misura in cui non valgono soltanto per la loro funzione di spie mitologiche in assoluto, ma celano un senso in relazione diretta con la purezza primigenia di cui qui si tratta: infatti, non è casuale il fatto che il cavallo abbia nella mitologia greca un valore ctonio e cosmogonico. Basti menzionare Scifio, il primo cavallo generato dalla terra fecondata dal seme di Poseidone e Pegaso, anche nato dalla terra, fertilizzata dal sangue della Gorgone, e capace di creare sorgenti e costellazioni[99]. In quanto alle gru e alle colombe, hanno un valore più ornamentale che simbolico, ma rinviano anche a visioni antiche di bellezza naturale e di armonia[100].

D'altra parte, il motivo dell'infanzia torna sotto parecchie forme: nella dedica alla piccola figlia, già una spia del carattere favoloso e regressivo dell'evocazione, e nella confessione del poeta («ancora giaccio / fanciullo a mani aperte, / a rive d'alberi e fiumi») che miracolosamente crea un legame con la propria figlia per la fanciullezza conservata, e con l'isola originaria la cui natura viene completamente interiorizzata[101].

Se *Cavalli di luna e di vulcani* offre senza dubbio l'illustrazione più chiara della ricerca quasimodiana delle origini del mondo, ribadite nell'immagine di una Sicilia mitica, alcune altre liriche permettono di comprendere come si realizzi il trapasso da un ricordo isolano a una visione pietrificata nella favola e nel mito.

Si legga ad esempio *Sovente una riviera*[102]:

---

[99] Quasimodo indubbiamente aveva una conoscenza diretta dei testi antichi che evocano gli episodi della nascita di Scifio e di Pegaso (fra altri Pindaro, *Pitiche*, IV ed Esiodo, *Teogonia*, 276 sgg.).

[100] Ricordiamo qui che le gru fanno spesso parte di scene nilotiche nella pittura cosiddetta pompeiana, e che le colombe, prima di diventare un simbolo cristiano, fra l'altro dell'anima in pace, erano l'animale favorito di Afrodite.

[101] L'uso ambiguo della preposizione «a» fa sì che sono posti sullo stesso piano una caratterizzazione dell'atteggiamento del poeta «a mani aperte» e gli elementi naturali «a rive d'alberi e fiumi».

[102] Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 87.

Sovente una riviera
raggia d'astri solenni,
bugni di zolfo sul mio capo
dondolano.

Tempo d'api: e il miele
è nella mia gola fresca di suono ancora.
Un corvo, di meriggio gira
su arenarie bige.

Arie dilette: cui quiete di sole
insegna morte, e notte
parole di sabbia,

di patria perduta.

Qui, la «riviera» siracusana, rintracciabile soprattutto grazie all'espressione «bugni di zolfo» e all'allusione alla tematica dell'esilio nell'ultimo verso messo in rilievo dall'isolamento tipografico, dopo un'oscillazione tra passato e presente segnata dal verbo «dondolano»[103], viene afferrata e frenata nella memoria non come luogo geografico ma come epoca remota felice; la frase nominale «Tempo d'api» sigilla la conquista delle origini e proprio in questa seconda strofa ritroviamo degli animali simbolici e mitici (le api, il corvo)[104], con una concatenazione di associazioni di idee: dalle api si passa al miele che addolcisce la gola del poeta che ha appena finito di cantare, e dal suono, dall'idea del canto, si passa all'uccello.

Nello stesso modo, in *Isola di Ulisse*[105], il ricordo della Sicilia ha la parvenza di un'evocazione onirica, quasi fosse un favoloso miraggio:

Ferma è l'antica voce.
Odo risonanze effimere,

---

[103] Ci si può avvalere della lettura di Joan Gutia: «Il presente *dondolano* è il tempo di questo avvicinarsi e sollecitare arcano e sotterraneo del ricordo come lotta del passato col presente [...]», in *op. cit.*, p. 338.

[104] Bisogna aggiungere qualche precisazione riguardante le api: compagne di Apollo, nutrici degli uomini dell'età dell'oro, dispensano il miele iniziatico e primordiale che conduce alla verità del Verbo, e perciò sono associate all'attività poetica. Cfr. AA.VV., *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di Pierre Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988, pp. 209-211.

[105] Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 88.

oblio di piena notte
nell'acqua stellata.

Dal fuoco celeste
nasce l'isola di Ulisse.
Fiumi lenti portano alberi e cieli
nel rombo di rive lunari.
Le api, amata, ci recano l'oro;
tempo delle mutazioni, segreto.

S'impone naturalmente il paragone con *Sovente una riviera* per la similitudine del paesaggio (l'«acqua stellata» richiama l'espressione «una riviera / raggia d'astri»), per la ripetizione del motivo delle «api», con una trasformazione del miele in oro (resa possibile da una implicita metonimia cromatica, che fa passare dal miele colore dell'oro al metallo stesso, e dalla nozione di profusione, di ricchezza annessa ad ambedue le materie), e per l'identità stilistica delle formule «Tempo d'api» e «Tempo delle mutazioni», da porre a raffronto anche per il loro potere di evocazione dell'alchimia poetica, del processo quasi magico della creazione (attività delle api, misteriosa «nascita del canto»)[106].

Quindi nei due esempi scelti, vale a dire *Sovente una riviera* e *Isola di Ulisse,* il ritorno all'infanzia del mondo fa coincidere tre tematiche quasimodiane essenziali: il tempo personale della memoria, il tempo immemorabile degli inizi del cosmo, e la terra siciliana, avulsa dalla sua realtà geografia.

La nostalgia delle origini del mondo, la cui bellezza viene colta, afferrata, protetta dalla corruzione grazie alla scrittura, si prolunga nel motivo ricorrente della nascita, primizia e promessa dell'infanzia, certezza di una purezza illibata.

Limitandoci unicamente al campo lessicale della nascita, identifichiamo la «nascita» o il «nascimento» come termini significativi del

[106] Il tempo è qui sottoposto ad un processo di trasformazione mitica simile a quello riscontrato in *Sovente una riviera*, come viene sottolineato da Joan Gutia: «questo è un tempo staccato da ogni riferimento che non sia quello del mito. Tale presente si svolge indefinito nella durata piena e specifica del mito di Ulisse ed è realizzato con elementi simbolici primordiali, che concorrono spontaneamente ad approfondire la prospettiva partecipata dal poeta con la sua amata [...]» (Joan Gutia, *op. cit.*, p. 340).

«desiderio di attingere ad «una nuova innocenza» o – ungarettianamente – ad un «minuto di vita iniziale», in una assoluta verginità di emozioni e in un'altrettanto totale libertà dai condizionamenti della storia sia individuale che sociale»[107].

Scegliamo alcuni esiti tra i più significativi:

Tu sei,
beata nascita, a toccarmi
e nei silenzi aduni figure dell'infanzia
(*Compagno*)[108]

Era beata stanotte la tua voce
a me discesa per nuova innocenza
nel tempo che patisco un nascimento
d'accorate letizie.
(*A me discesa per nuova innocenza*)[109]

Una stanchezza s'abbandona
in me di precoci nascite,
la consueta pena d'esser mio
in un'ora di là dal tempo.
(*Nell'antica luce delle maree*)[110]

Nasco al tuo lume naufrago,
sera d'acque limpide.
(*Al tuo lume naufrago*)[111]

Il primo esempio vale soprattutto per la personificazione della nascita, alla quale il poeta si rivolge in seconda persona come a un nume, una dea benevola, il che sottolinea il potere attribuitole. Si noti anche il legame quasi logico stabilito nel passaggio dalla nascita ai ricordi d'infanzia, in un'atmosfera di raccoglimento felice («beata nascita»; «nei silenzi»).

I due casi seguenti illustrano invece la mescolanza di gioia e di dolore che arriva al culmine nell'ossimoro «accorate letizie», e anche

---

[107] Rosalma Salina Borello, *Note sul primo Quasimodo*, cit., p. 562.

[108] Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 49.

[109] Ivi, p. 59.

[110] Ivi, p. 44.

[111] Ivi, p. 85.

una forma tipicamente quasimodiana di *taedium vitae*, espresso nel carattere difficile della nascita («patisco un nascimento», «precoci nascite»), nella nozione di «stanchezza» raddoppiata da quella di abbandono, e nella consapevolezza esistenziale di una condizione umana patita nel corso del tempo («la consueta pena d'esser mio / in un'ora di là dal tempo»). Da ciò sorge il sentimento che la felicità originaria della nascita risieda in un attimo inafferrabile, impossibile da ricreare. I primi due versi di *Al tuo lume naufrago* permettono di comprendere le condizioni particolari della nascita nell'universo del poeta; il momento giusto è quello della fine del giorno («sera d'acque limpide»), mentre l'ambiente favorevole è quello di una geografia astratta che riconcilia i principali elementi naturali (dal «lume» si passa, mediante l'aggettivo «naufrago» alle «acque», la cui trasparenza evocata dall'epiteto «limpide» rinvia con qualche probabilità alla purezza dell'aria).

Rispecchiato nel tentativo ripetuto di rinascere, o anzi di morire per attingere ad una nuova vita che ripristini l'innocenza originaria, il tema della ricerca dei tempi più remoti del cosmo, quando accoglieva un uomo adamico, sta nel cuore della mitologia personale di Quasimodo, sempre ispirata da modelli antichi deviati, assorbiti e rinnovati.

Mito fondatore di Ulisse, miti essenziali legati all'orfismo, alla metamorfosi, al narcisismo, mito personale dell'infanzia: il contenuto mitologico della ripresa classica in Quasimodo delinea un *iter* emblematico delle grandi tematiche della letteratura novecentesca. L'intertestualità, nella fattispecie, non si confonde affatto con un'erudizione gratuita. Quasimodo attinge ad una *koinè* culturale e immaginifica, un insieme di riferimenti comuni a tutti i lettori. Al di là del lavoro di Quasimodo per impadronirsi della cultura antica e cifrarla, assorbirla in un universo poetico proprio, vi è un'immediatezza, una trasparenza della ripresa che continua a richiamare l'attenzione, appunto per questa peculiare capacità di far coincidere origini e originalità.

Aurélie GENDRAT
E.N.S. - Paris-Sorbonne