

SALVATORE QUASIMODO NEOUMANISTA, DAGLI
SCRITTI TEORICI A *L'AMORE DI GALATEA*
*Salvatore Quasimodo as Neohumanist, from his Theoretical Writings
to L'amore di Galatea*

Daniela BOMBARA
Università di Messina

Fecha final de recepción: 9 de noviembre de 2019

Fecha de aceptación definitiva: 2 de julio de 2020

RIASSUNTO: Nel discorso pronunciato in occasione del conferimento del Nobel (1959) Salvatore Quasimodo parla della sua poetica, «accettata in quelle forme che sembravano continuare il decadentismo europeo, ed erano invece le prime architetture di neo-umanesimo». Il complesso delle opere dell'autore, basato sull'attualizzazione del mito che incontra la Storia nel rivelare le dinamiche di sopraffazione insite nelle vicende umane, ma anche il valore rigenerante della bellezza e della passione amorosa, è stato indagato dalla critica; meno attenzione viene dedicata alla produzione per il teatro musicale. Questo lavoro intende focalizzare proprio questa sezione della produzione di Quasimodo, prendendo in esame l'evoluzione del suo *neoumanesimo* dagli scritti teorici alle raccolte del dopoguerra, per arrivare ai libretti d'opera, *Orfeo* (1960) e *L'amore di Galatea* (1964); esempi di riscrittura del discorso mitico in funzione ermeneutica, e al tempo stesso fondativa di un nuovo sistema di valori.

Parole chiave: Salvatore Quasimodo; librettistica; mito; neoumanesimo.

ABSTRACT: In his Nobel Prize acceptance speech (1959) Salvatore Quasimodo refers to his own poetics, one of the first «forms of neohumanism» («architetture di neoumanesimo»). Critics have examined the author's *new* humanism, based on the actualization of the myth, which meets History by revealing human violence, but also the restorative values of beauty and love; however, less attention has been given to his mythological librettos. This article analyzes Quasimodo's Neohumanism, from his theoretical writings to his poetical collections of the post-World War II

period to *Orfeo* (1960) and *L'amore di Galatea* (1964) operas, as examples of rewriting the myth to discuss contemporary ethical problems and to promote a new system of values.

Keywords: Salvatore Quasimodo; Librettos; Myth; Neo-humanism.

1. INTRODUZIONE

Nel tempo della modernità, la concezione del mito, come potenza visionaria sul mondo, è stata travolta dal sapere scientifico, dal disincanto della *téchne*, che ne hanno minato la forza fondativa. Tuttavia, è ancor oggi lecito affermare che i miti non muoiono: possono indebolire, scomparire e riemergere con un andamento carsico, ma resta vivo il bisogno di attingere al mito, in quanto espressione del nostro passato (Bertazzoli, 2009: 6).

Il ricorso al mito è costante nell'opera di Quasimodo, anche quando lo scrittore abbandona la cosiddetta fase ermetica per affrontare tematiche civili dopo l'esperienza distruttiva del secondo conflitto mondiale, con l'intenzione di ricostruire e rifondare un sistema di valori che la guerra e la violenza hanno dissolto. «Rifare l'uomo, questo è l'impegno», afferma l'autore nell'articolo *Sulla poesia contemporanea*, pubblicato in *La Fiera Letteraria* del 26 giugno 1946¹; un imperativo etico nel quale si coniugano rivisitazione del passato e interpretazione del presente.

Nel discorso *Il poeta e il politico*, pronunciato all'atto del conferimento del premio Nobel nel 1959, Quasimodo chiarisce ulteriormente la direzione della sua poetica, individuando in essa «le prime architetture di neo-umanesimo»; al di là della «falsa civiltà letteraria» egli intende cercare le «libertà elementari dell'uomo attraverso la «[r]esistenza della cultura e dell'umanesimo contadino che “alzò il capo nei campi aspri”, come dice Virgilio, contro i potenti» (Liljestrand, 1960).

L'antica sapienza, anche popolare, recuperata tramite l'immaginazione poetica, fornisce gli strumenti critici per comprendere e analizzare il reale; il *topos* di una Sicilia ancestrale ed edenica, nella quale erano evidenti «tracce esplicite del mito greco, collegabili a quella “grecità” che Quasimodo ha ripetutamente innalzato a perno della propria identità culturale» (Bossche, 2003: 21), si sostanzia nel secondo dopoguerra di riferimenti alla terra attuale, povera e oppressa, in testi quali *Lamento per il Sud*, primo componimento di una raccolta del 1949 dal titolo emblematico: *La vita non è sogno*.

¹ «Oggi, poi, dopo due guerre nelle quali l'«eroe» è diventato un numero sterminato di morti, l'impegno del poeta è ancora più grave, perché deve «rifare» l'uomo, quest'uomo disperso sulla terra, del quale conosce i più oscuri pensieri, quest'uomo che giustifica il male come una necessità, un bisogno al quale non ci si può sottrarre. [...] Rifare l'uomo: questo il problema capitale. Per quelli che credono ancora alla poesia come a un gioco letterario, che considerano ancora il poeta un estraneo alla vita, uno che sale di notte le scalette della sua torre per speculare il cosmo, diciamo che il tempo delle «speculazioni» è finito. Rifare l'uomo, questo è l'impegno» (Quasimodo, 1971: 271-272). Il saggio, pubblicato in *Il poeta e il politico e altri saggi*, viene poi incluso in *Poesie e discorsi sulla poesia*.

Solo nel ricordo, allora, l'isola vibra di suoni arcani e armoniosi, quali la conchiglia/strumento dei pastori, le cantilene dei carri, lo stormire delle fronde del carrubo; ora invece il *Lamento* focalizza una condizione di emarginazione, povertà, servaggio: «[...] il Sud è stanco di trascinare morti / in riva alle paludi di malaria / è stanco di solitudine, stanco di catene, / è stanco nella sua bocca / delle bestemmie di tutte le razze» (Quasimodo, 1949: 11)². Il *nuovo Umanesimo* dello scrittore siciliano non abbandona quindi cultura e immagini di ere trascorse, né l'aspirazione alla bellezza, bensì le accosta alla sofferenza e ai contrasti dell'età contemporanea, per evidenziarne la problematicità, o anche negatività, e al tempo stesso accettarla come componente irrinunciabile dell'esistenza³.

Fra mito, Storia e attualità si stabilisce una relazione sinergica che interessa non solo la Sicilia della memoria e dell'antico ma la stessa terra ellenica, che nei componimenti *Dalla Grecia*, inclusi nella raccolta *La terra impareggiabile* (1958), mostra simboli classici, quali la civetta di Atene, la tomba di Agamennone, le piante cantate da Archiloco e Anacreonte, soppiantati o attenuati da figure del caotico mondo attuale: operai, militari, briganti, venditori.

La compresenza può essere straniante, ma è perfettamente logica, a fronte di una situazione storica che ha visto cadere, quando non crollare, ciò su cui si reggeva. [...] La storia è intervenuta in maniera dirompente su questa culla della civiltà. [...] «Dissonanza» è più che perfezione; è il disarmonico che ricrea l'armonia della classicità greca (Liberti, 2017: 521).

Ma già in *Auschwitz*, dalla silloge *Il falso e vero verde* (1954), la vicenda mitica di Alfeo ed Aretusa prevedeva una soluzione ben più aspra rispetto alla dissoluzione

² «[A]ccanto ai dolci ricordi del mare, degli aironi e delle gru compaiono, parallelamente, le immagini di una Sicilia amara e dolente che cerca un riscatto dalle condizioni di abbandono e di sottomissione in cui si trovava da sempre» (Manfredi, 1986: 317).

³ Oreste Macrì, al quale si deve la nota definizione delle due fasi della produzione quasimodiana come passaggio da una «poetica della parola» alle «parole della vita» (Macrì, 1986: 19), individua nelle opere di Quasimodo «una specie di neoumanesimo, ove il mito si origina – non mai preordinato, non mai come un «dato» – all'ingresso stesso del mondo che si ritrova (poesia è qui ritrovare un mondo perduto), in modo «umano» ancora una volta» (Macrì, 1986: 283). Il mito individua quindi e ricrea la perdita *umanità* dell'individuo; ancora più deciso Gualtiero Amici nel commentare un passo del «Discorso sulla poesia» quasimodiano del 1953, che riportiamo: «La posizione del poeta non può essere passiva nella società: egli «modifica» il mondo, abbiamo detto. [...] La poesia si trasforma in etica, proprio per la sua resa di bellezza: la sua responsabilità è in diretto rapporto con la sua perfezione. Scrivere versi significa subire un giudizio: quello estetico comprende implicitamente le reazioni sociali che suscita una poesia. Conosciamo le riserve a queste enunciazioni. Ma un poeta è tale quando non rinuncia alla sua presenza in una data terra, in un tempo esatto, definito politicamente. E poesia è libertà di quel tempo e non modulazioni astratte del sentimento» (Quasimodo, 1971: 291). Amici afferma al riguardo, ma il suo discorso può essere riferito al complesso dell'opera dell'autore, dal secondo dopoguerra: «Parole chiare, impegnative nella loro determinazione di un neoumanesimo integrale» (Amici, 1971: 77).

acquorea di memoria ovidiana⁴: «E qui le metamorfosi, qui i miti. / Senza nome di simboli o d'un dio, / sono cronaca, luoghi della terra, / sono Auschwitz, amore. / Come subito si mutò in fumo d'ombra / il caro corpo d'Alfeo e d'Aretusa!» (Quasimodo, 1968: 143). Il racconto mitico si *deforma* di fronte ad una modernità dalla violenza insostenibile: «la tragica, atroce metamorfosi, prodotta dal fumo dei corpi bruciati nei campi di sterminio» (Primo, 2012: 12) evidenzia la necessità di modificare linguaggio e figure del passato per descrivere il presente, e insieme di misurare la parabola discendente dell'uomo, dalla pienezza mitica allo smarrimento identitario derivato dal recente conflitto, dall'odio e dalle persecuzioni razziali. La funzione ermeneutica del mito consiste allora anche solo nel confronto fra realtà diverse e, come è stato detto, *dissonanti*: in tal modo «il richiamo alla mitologia [serve] a spiegare gli orrori della Storia» (Primo, 2017: 139)⁵.

Il neumanesimo di Quasimodo attualizza quindi il discorso mitologico per riproporre, tramite l'esperienza del passato, una visione complessa dell'individuo di oggi, in cui si integrino istinto e ragione, pienezza vitale e sofferenza, classicità e progresso, dando luogo alla luogo al ripristino di quel cammino di civiltà che il recente conflitto ha interrotto; l'opera dello scrittore non presenta forme di regressione in un mondo edenico ma invece l'«energica affermazione di una dimensione etica che è tutt'uno con quella estetica» (Salina Borrello, 2004: 148).

⁴ Nel quinto libro delle *Metamorfosi*, Ovidio racconta la vicenda di Alfeo, il più grande fiume del Peloponneso, che si innamora della ninfa Aretusa, seguace di Artemide. La dea trasforma Aretusa in acqua, e a esse si mescolano quelle del suo inseguitore, che lascia la forma umana per congiungersi alla ninfa almeno nel corso della trasformazione; ne deriva una fontana che sgorga, attraversati gli abissi infernali, nell'isola di Ortigia, sulla costa orientale della Sicilia.

⁵ Secondo Bossche, se «nelle raccolte del dopoguerra, la favola metafisica viene trapiantata sul terreno di una morale civico-sociale [...], i miti greci vengono citati a volte in chiave negativa, come emblemi per segnalare i limiti di una poesia troppo autosufficiente» (2003: 28), e fa riferimento nello specifico alla vicenda di Alfeo a Aretusa in *Auschwitz*. Ritengo invece che sia proprio la letterarietà del mito a configurarlo come *cartina di tornasole* per comprendere, attraverso gli strumenti del confronto, una realtà così distante dai valori fondativi dell'umanità in epoche passate. La visione del mito stravolto, bruciato e degradato quando sia accostato all'età contemporanea nei suoi aspetti più negativi, permette al poeta di sviluppare un'ottica straniata, configurando forme rappresentative inedite di un presente che appare atroce proprio perché distonico rispetto all'immaginario mitologico della tradizione culturale, armonioso ed equilibrato anche quando presenti vicende di dolore e di morte. Si usa il concetto di *straniamento* come presentazione inedita di una tematica o di un contenuto narrativo da un punto di vista dislocato, allo scopo di eliminare l'automatismo percettivo e culturale del lettore, seguendo la nota formulazione di Šklovskij (1974: 45-61). Sempre secondo Bossche, il ricorso al mito si configura anche come «approfondimento in chiave metafisico-archetipica della situazione storica» (2003: 28), nel senso che esso mette in luce dinamiche negative sempre presenti nell'evoluzione della specie umana, quali il rapporto fra violenza e ragione, o l'ingiustizia della sopraffazione. Non si tratta però solo di questo: nel discorso quasimodeo è centrale la critica diretta a un'epoca che si è allontanata totalmente dal sistema di valori dell'antico Umanesimo, manifestando il fenomeno atroce di una nuova, inspiegabile violenza; la *distanza* costituisce quindi, a mio parere, un elemento essenziale della sua personale riscrittura del mito.

Come si è visto, questa tematica costituisce una chiave di volta per comprendere l'evoluzione della poetica quasimodiana, e ha quindi focalizzato l'interesse della critica⁶; una minore attenzione è stata certamente riservata al rapporto tra mito e rappresentazione/ermeneutica della modernità nei libretti d'opera che l'autore scrive dal secondo dopoguerra, nei quali i personaggi omerici ed ovidiani – Orfeo, Euridice, Galatea, Polifemo e Ulisse – inscenano storie che intrecciano costantemente antico e contemporaneo⁷. Si osservi che lo stesso Quasimodo considerava altamente rilevante la valenza sociale del teatro, che dialoga in modo diretto con il pubblico (Rebora, 1961: 12; Gioviale, 2003: 63)⁸, potendo ricreare, nel concreto dell'evento spettacolare, i nodi problematici dell'età contemporanea. I libretti appartengono infatti al periodo «impegnato» della produzione quasimodea, riprendendo una definizione ormai comune alla maggior parte della critica (Accrocca, 1956; Finzi, 1975: XI-XVIII; Masetti, 2012), quando il poeta, come si è già accennato, vuole incidere direttamente sulla società proponendo un sistema di valori che riesca a rifondare l'identità umana, disgregata dai recenti conflitti. In questo contesto acquista particolare forza e significato la parola scenica, che chiedi la reazione emotiva, la partecipazione, il consenso, ma che soprattutto stimoli la riflessione degli spettatori.

2. NEOUMANISMI MELODICICI

Nel 1960 Quasimodo compone il libretto *Orfeo-Anno Domini MCMXLVII* (1960), oratorio su musiche di Gianni Ramous, rielaborando in forma drammatica tre poesie già pubblicate in *La vita non è sogno* (1949): *Dialogo*, *Quasi un madrigale* e *Anno Domini MCMXLVII*.

La catabasi-anabasi di Orfeo dalla lontananza del mito si cala negli orrori, la sporcizia, gli esiti atroci di un conflitto reale appena trascorso, la Seconda Guerra Mondiale. Descritto da sé stesso in terza persona, come per allontanarsi da una realtà di angoscia e di morte ormai superata, il giovane soldato emerge dal fango e dal sangue, dolorosamente privo della donna amata: «Siamo sporchi di guerra, e Orfeo brulica / di insetti, è bucato dai pidocchi, / e tu sei morta» (Quasimodo, 1960: 7).

⁶ Ricordiamo almeno, oltre agli studiosi già menzionati, Barberi Squarotti (1967: 65-71) e Tesdesco (1977; 1986: 385-390).

⁷ La letteratura critica su Quasimodo librettista è molto limitata; possiamo citare due soli saggi che si occupano del complesso della sua produzione per il teatro musicale, che comprende anche *Billy Budd* (1949), dal racconto di Melville, non trattato nel presente articolo: Luisi (2004: 189-210) e Asaro (2017: 155-210). Quest'ultimo contributo, denso e documentato, focalizza, quale cifra compositiva comune alle tre opere, l'interazione tra passato e presente, «la fascination pour la Grèce ancienne et le tragique inéluctable dans la vie et dans l'histoire des hommes» (Asaro, 2017: 158).

⁸ Nel già citato «Discorso sulla poesia» egli afferma: «Siamo alla fioritura di una poesia sociale, cioè che si rivolge ai vari aggregati della società umana. [...] Ma la poesia della nuova generazione, che chiameremo sociale, nel senso che s'è detto, aspira al dialogo più che al monologo, ed è già una domanda di poesia drammatica, una elementare «forma» di teatro» (Quasimodo, 1971: 286).

Nel libretto la vicenda si svolge come dialogo *in absentia* fra il protagonista e un'Euridice ormai assorbita dall'oltremondo; l'atrocità dell'Erebo, la cui condizione di aridità e vuoto esistenziale si contrappone al rifiorire del mondo di superficie, richiama con ogni evidenza la macabra qualità ctonia dei presidi militari: «EURIDICE: L'inverno, quel peso / di ghiaccio, l'acqua, l'aria di tempesta / furono con me, e il tuono di eco in eco / nelle mie notti di terra» (Quasimodo, 1960: 7).

La discesa negli abissi sembra sia stata inutile, come nella fonte mitologica; la coppia ripercorre, ciascuno per suo conto, nel ricordo reso angoscioso dal senso di una doppia solitudine, una vicenda labirintica, priva di sbocchi:

EURIDICE: Ed ora so
che ti dovevo più forte consenso,
ma il nostro tempo è stato furia e sangue.
ORFEO: Altri già affondavano nel fango,
avevano le mani, gli occhi disfatti,
urlavano misericordia e amore (Quasimodo, 1960: 7-8).

Nella lotta eterna fra Eros e Thanatos prevale il secondo, poiché la fragilità della passione amorosa non ha avuto la meglio sulla morte; l'esitazione, che nel mito classico riguarda l'uomo, qui pervade invece la donna. Ma Orfeo, trasformato in soldato nella riscrittura attualizzante, trova la forza per opporsi al destino funesto di Euridice, richiamandola al mondo di superficie con un grido potenziato dalla vitalità prorompente e istintiva del canto delle cicale⁹:

ORFEO: Ora grido anch'io
il tuo nome in quest'ora meridiana
pigra d'ali, di corde di cicale
tese dentro le scorze dei cipressi (Quasimodo, 1960: 8).

Euridice a sua volta supera la propria inerzia abolendo nella sua mente il passato, distanziandosi dalla sua condizione mortuaria e riappropriandosi del presente: «Non ho più ricordi, non voglio ricordare; / la memoria risale dalla morte, / la vita è senza fine. Ogni giorno / è nostro [...]» (Quasimodo, 1960: 9); in voluta opposizione al mito, Quasimodo costruisce quindi il personaggio della donna come «simbolo della «vita» restituita con la forza dell'«amore»» (Macrì, 1986: 151)¹⁰. Si inserisce ora nell'opera un sovrasenso politico: la coppia può ricongiungersi perché non pecca di *hybris* infrangendo le regole imposte da dei *giusti*, ma si oppone invece *giustamente* a entità superiori non divine, gli innominati governatori, i Signori della guerra, quali artefici della distruzione di un mondo nel quale hanno diffuso odio solo per

⁹ «Esse sono intrinsecamente legate al sole e all'estate, alla forza rigenerativa della natura, in un vigoroso e a un tempo fragile equilibrio tra sospensione meridiana e vertigine sessuale» (Ruozzi, 2010: 114).

¹⁰ «ORFEO: Euridice è viva. Euridice! Euridice!» (Quasimodo, 1960: 11).

difendere i propri avidi interessi. È Orfeo in effetti a vincere, recuperando una possibilità di vita e felicità, nel momento in cui rifiuta la logica perversa dei dominatori:

ORFEO: Un giorno, un solo
giorno, per noi. Un giorno senz'armi,
o padroni della terra.
Avete finito di battere i tamburi
a cadenza di morte [...];
lasciateci un giorno senz'armi sopra l'erba
al rumore dell'acqua in movimento,
delle foglie di canna fresche tra i capelli,
mentre abbracciamo la donna che ci ama (Quasimodo, 1960: 9).

Nel suo percorso verso un *nuovo Umanesimo* Orfeo, come Dante, è guidato da un Poeta, il terzo personaggio del dialogo, che incita il giovane a trovare il *varco* per sfuggire alla morte e al disfacimento, recuperando, attraverso la passione rinata, la propria identità e agentività: «C'era un varco segnato dai poeti. / È tu sporco ancora di guerra, Orfeo, / come il tuo cavallo, senza la sferza, / alza il capo, non trema più la terra: / urla d'amore, vinci, se vuoi, il mondo» (Quasimodo, 1960: 11)¹¹. La trasfigurazione musicale del mito orfico, oltre a indicare il mezzo per ripristinare, a livello individuale e collettivo, valori, esperienze e affetti che la guerra ha temporaneamente cancellato, può considerarsi «esemplificativ[a] della condizione della poesia e della funzione del poeta all'interno della società» (Manfredi, 1986: 314); il *grido* e l' *urlo* d'amore della coppia mitica evidenzia il ruolo «quasi magico, di mediatore, di guida, di punto di raccordo tra gli uomini e con essi» (Manfredi, 1986: 315) che ogni intellettuale può rivestire in questa cruciale fase storica¹².

L'oratorio è strutturato come *puzzle* di precedenti opere, confluite in un unico testo e destinate ad acquisire un senso inedito dato dalla sinergia fra i tre componimenti. *Dialogo*, con cui si apre e chiude l'opera, costituisce la cornice propriamente *orfica* e più vicina al mito originario, che si conclude però con la definitiva sconfitta delle tenebre; *Quasi un madrigale* rappresenta il presente, l'adesione alla vita tramite l'abolizione del ricordo doloroso, la prospettiva di un futuro armonioso per i due giovani, «felici e padroni del loro «giorno» umano, cancellata la «memoria» del passato, fanciullezza rinata» (Macrì, 1986: 152); ad *Anno Domini mcmxlvii* è affidata la sezione *politica* dell'opera, sezione pronunciata interamente da Orfeo/soldato, la cui vittoria sulla morte deriva soprattutto dalla lucida percezione delle cause di un Male

¹¹ La poetica del «varco» è, com'è noto, anche montaliana. Cfr. almeno Moroni (2005: 62-65). Asaro ritiene che la figura del poeta sia presente nei due libretti quasimodei, in forma allegorica in *Billy Budd*, esplicitata come personaggio nell'*Orfeo* (Asaro, 2017: 178).

¹² «Scendendo agli Inferi, l'io poetante di Quasimodo [...] impara da Euridice morta ad accogliere la morte, ma anche a ritrovarla nelle cose, in tutte le cose che vogliono essere dette nella loro transitorietà» (Luisi, 2004: 156).

che non scaturisce dal volere di una divinità degli abissi, ma si incarna concretamente in avide figure di Potere.

Se la *vis drammatica* di *Orfeo* è giocata sulla tensione classicità/età contemporanea, il libretto *L'amore di Galatea* rinuncia, almeno apparentemente, al legame con il presente: «La scena si svolge in Sicilia nei tempi mitici» (Quasimodo, 1968: 4), recita la didascalia iniziale¹³. La trama, intreccia un sostrato mitologico greco, su cui s'innesta con originalità l'episodio omerico dell'accecamento di Polifemo (Boosche, 2003: 27-32) con l'antica leggenda siciliana di Aci e Galatea, nota anche a livello popolare nella Sicilia orientale, dove il toponimo Aci è molto diffuso (Mazzoleni, 1895; Manitta, 2007).

La ninfa Galatea ama Aci e disprezza il mostruoso Ciclope, che uccide il rivale schiacciandolo con un masso e quindi trasformandolo in acqua che scorre fra le rocce; intanto Ulisse arriva sull'isola ed entra con i propri compagni nell'antro di Polifemo. Quest'ultimo, mentre i naviganti riposano, scaltrito dai racconti di Ulisse decide di conquistare la ninfa con l'inganno, e riesce quasi a persuaderla con la forza della propria passione; ma Ulisse ha offerto racconti e vino al gigante solo per eliminarlo, lo acceca e Polifemo muore, mentre ogni cosa nell'isola si distrugge insieme a lui. Solo a questo punto Galatea scopre di aver sempre amato il Ciclope, ma è coinvolta nella generale decadenza e si dissolve per il dolore in onda marina. Ulisse lascia l'isola distrutta da un terremoto; il vulcano infatti sta eruttando.

Sono evidenti nell'opera le reminiscenze ovidiane: la storia di Aci – che lo stesso Quasimodo aveva tradotto – occupa i versi 738-897 del XIII libro delle *Metamorfosi*, e in essa il poeta latino riprende una versione teocritea inserendovi, come profezia, il destino di morte del Ciclope. Ma l'opera musicale di Quasimodo e Lizzi accentua il peso dell'*inserto* omerico (Primo, 2017: 145) configurando diversamente il personaggio di Ulisse, che arriva da conquistatore sull'isola e rappresenta, come vedremo, la razionalità e modernità di fronte all'*ingenuità* dei personaggi mitici.

Ulisse che giunge dal mare simboleggia la versatilità e l'astuzia; Polifemo la staticità e la forza dell'elemento ctonio¹⁴. Il libretto presenta un mondo *altro*, diversamente normato e caratterizzato da usanze e un sistema valoriale differenti, ma l'elaborazione fantastica crea connessioni inedite fra la Sicilia mitica dell'età classica e

¹³ L'opera nasce dalla collaborazione fra Michele Lizzi, musicista nativo di Agrigento ma attivo a Roma e Napoli, e Quasimodo: la prima rappresentazione avviene il 12 marzo 1964 al teatro Massimo di Palermo, con la direzione di Franco Capuana; il libretto presenta nell'edizione a stampa solo la divisione in tre atti, ma non in scene, per cui nelle citazioni sarà presente solo il numero di pagina. Anche *L'amore di Galatea*, come gli altri libretti dello scrittore, ha suscitato una minima attenzione critica: oltre ai lavori già menzionati si ricorda un volume di saggi sul compositore dell'opera, curato nel 2012 da Angela Bellia, al cui interno si segnalano l'*Introduzione* di Bellia (7-29) e l'articolo di Collisani (31-46).

¹⁴ Essendo Polifemo figlio di Poseidone, nel conflitto con Ulisse si adombrano due diverse concezioni del mare: «Al mare come *pontos*, vasta distesa primordiale rappresentata da Poseidone, si oppone il mare come *poros*, spazio percorribile grazie all'arte della navigazione, messa in pratica sotto l'egida di Atena» (Boosche, 2003: 30-31).

l'isola novecentesca, entrambe terre violate e depredate, caratterizzate da una relazione difficile con l'alterità, profondamente trasformate dalla presenza dello *straniero*. Fin dall'inizio, comunque, questa Sicilia arcaica e finzionale ci appare non edenica, ma attraversata da opposte tensioni fra elementi marini e terrestri, che vivono di contrasti e che, al tempo stesso, tendono verso l'armonia.

La didascalia posta a introduzione del primo atto illustra così la scena:

Sicilia. Una riva appena alta, con scogli, sul mare Ionio. A destra l'Etna nevososo 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 [...] (Quasimodo, 1968: 7).

È in primo luogo la protagonista, Galatea, a connettere terra e acqua, dunque i due principi della forza e della duttilità. La ninfa marina è infatti descritta con immagini fluide e trasparenti («splendente più del cristallo, [...] più nitida del ghiaccio» [Quasimodo, 1968: 7]), ma è collegata al mondo terrestre dalle sue passioni: ama un pastore, Aci, ed è desiderata dal rude gigante ctonio Polifemo. L'unione con Aci non sarebbe però produttiva, poiché egli incarna una pura e inconsistente bellezza; è Polifemo invece a rappresentare la profonda essenza della terra, con il suo duplice aspetto di dolcezza e violenza. Egli infatti ama teneramente la ninfa e conosce la malleabilità nascosta nella durezza della pietra, quindi il potere dell'acqua terrestre, che usa però per esercitare violenza ed eliminare Aci, costringendolo alla dissoluzione¹⁵.

La *doppia* e complessa identità del Ciclope, affine in questo alla figura di Galatea, è centrale nell'opera: si tratta di un personaggio *in between*, sospeso fra due mondi, istinto e ragione; spesso lo vediamo su uno scoglio, zona liminare per eccellenza, da cui può controllare il suo territorio e, insieme, la distesa d'acqua. È comunque necessaria la presenza di Ulisse per sviluppare nella coppia mitica la coscienza di sé e della propria sfaccettata natura: per Polifemo sarà il vino, il racconto dei viaggi ulissei¹⁶, quindi la visione di un *altro* mondo, infine gli *insegnamenti* degli umani civilizzati¹⁷ a fornirgli gli strumenti per un corteggiamento astuto, che precorre il tragico raggio di cui sarà fatto oggetto lo stesso Ciclope: «Galatea sarà mia, / il tempo è venuto / del mio inganno sottile. / Aci presto sarà dimenticato» (Quasimodo, 1968: 30).

¹⁵ La trasformazione di Aci in acqua è già presente in Ovidio, ma Quasimodo varia la dinamica e il senso stesso degli eventi: nelle *Metamorfosi* infatti la mutazione ha una ridotta valenza drammatica, poiché ristabilisce un equilibrio, salvando il giovane dalla violenza e determinando una sorta di ritorno alle origini, se si considera che Aci è figlio della ninfa Simetide, a sua volta figlia di Simeto, già trasformato in fiume. Nel libretto di Quasimodo la metamorfosi, attuata da Polifemo – mentre in Ovidio sono gli dei a modificare il suo sangue in acqua di fiume, – ne evidenzia l'aggressività e la capacità di dominio sugli elementi naturali.

¹⁶ «La nave correva con la chiglia verde / di conchiglie, i remi misuravano il tempo» (Quasimodo, 1968: 25).

¹⁷ «ULISSE: Avrai l'amore di Galatea, i miei compagni / ti insegneranno molte cose» (Quasimodo, 1968: 30).

Ancora più acuto risulta lo sguardo di Galatea, che per quanto intraveda il fascino materico e *ctonio* del Ciclope prima ancora di incontrare Ulisse¹⁸, non ne ha comunque piena consapevolezza: il viaggiatore introduce quindi nell'isola il pensiero razionale quasi come un contagio magico, la sua sola presenza è sufficiente a modificare percezioni e sentimenti dei personaggi stanziali. Sarà in ogni caso l'omicidio di Polifemo, più che i discorsi di Ulisse, a determinare la rivelazione finale; ora Galatea capisce di aver sempre amato il gigante e può misurare l'inconsistenza della sua passione per Aci:

GALATEA: O Polifemo, / sono io, Galatea, / che ingannava il suo / cuore tra gli ulivi / sorridendo e tremante / alle tue parole pazienti. / Ora piango il tuo amore / [...] Ora so che Aci / non era che forma / di bellezza, inganno del pensiero. / Era ciò che si perde senza decifrarlo (Quasimodo, 1968: 34, 39-40).

Il fine ultimo del pensiero razionale è quindi distruttivo: Ulisse appare un'ambigua figura di dominatore, che al suo arrivo ascolta soddisfatto i suoi marinai che si impossessano del territorio: «Misureremo ogni piega dell'isola. / La terra sembra fertile!» (Quasimodo, 1968: 22)¹⁹, e non esita ad ingannare Galatea presentandole l'immagine falsa di un Ciclope violento («Polifemo mi parlava di te / con le mani sporche / del sangue dei compagni» [Quasimodo, 1968: 41-42])²⁰.

L'astuto marinaio è il colonizzatore, il cui discorso è strumento primario di esercizio del potere (Foucault, 1966), poiché introduce un sistema di definizioni, di caratterizzazioni, di legittimazioni, di esclusioni: promuove e rende accettabile l'inganno (di Polifemo verso Galatea; di lui stesso verso Polifemo); giustifica l'omicidio, sia di Aci che di Polifemo; induce l'ottundimento mediante il vino, impedendo l'uso delle capacità razionali: «È un liquido più buono del tuo latte da neonato. Vedrai che testa ti farà» (Quasimodo, 1968: 24)²¹. Il Ciclope costituisce il simbolo di una terra oppressa, che fin dall'inizio della vicenda è stata considerata un puro oggetto di possesso rapace, come ha rivelato immediatamente, sin dall'arrivo di Ulisse, il coro dei marinai.

¹⁸ «GALATEA: Il tuo occhio / ha colore di viola / i tuoi capelli / di rami di pino [...]. Sei mite, Polifemo / hai cuore di capriolo. / Sento la tua furia, / sento la tua dolcezza» (Quasimodo, 1968: 27).

¹⁹ C'è un netto spostamento semantico rispetto alla vicenda omerica: Polifemo è un personaggio ingenuo e fiducioso che accoglie con gentilezza Ulisse e rassicura il fragile uomo che teme di essere ucciso: «Ma che dici, Nessuno? Tu vivrai / mi hai insegnato a bere» (Quasimodo, 1968: 30).

²⁰ Per Quasimodo «la realtà ctonia della Sicilia di Polifemo è anche una realtà autoctona. La realtà brutta e selvatica incarnata da Polifemo rappresenta anche la realtà delle proprie origini. Da questo punto di vista, il poeta si identifica anche almeno in parte con Polifemo, con quella realtà ctonia, violata dalle successive invasioni straniere, e in tempi più recenti dalla civiltà industriale e razionale. [Anche] [n]ella poesia *Ai fratelli Cervi, alla loro Italia*, Polifemo è innalzato ad immagine emblematica della Sicilia invasa, maltrattata e violata dalla storia» (Bossche, 2003: 31).

²¹ La battuta è detta dal coro di marinai, che esprime comunque il punto di vista del capitano.

Il gigante, *genius loci* di una terra a cui è così intimamente legato da costituirne il principio vitale – «CORO DELLE NINFE: Il suo occhio è cenere! / Il suo corpo è fermo! / Una montagna franata a valle! / [...] Tutto muore nell'isola!» (Quasimodo 1968: 39) –, esprime il destino di una Sicilia depredata, che il contatto con la realtà trasforma irrimediabilmente.

Ma esso non può essere evitato o differito, e comporta allo stesso tempo un arricchimento e una perdita: forza e debolezza, staticità e dinamismo si congiungono nella coppia Galatea/Polifemo, che comprendono il rispettivo desiderio e i modi per attuarlo, acquistando una superiore consapevolezza, per quanto da essa deriva infine la morte.

La Sicilia fa quindi i conti con la modernità abbandonando il suo passato storico/mitologico. «La sapienza vive nel dominio dei morti» (Quasimodo, 1968: 41), afferma freddamente Ulisse, sottraendo agli *indigeni* sottomessi perfino il possesso del loro mondo emozionale, impedendo loro di soffrire per la mancanza di affetti e la distruzione dei luoghi. In effetti Polifemo, Aci e Galatea, componenti dell'antica identità smarrita dell'isola, sono tutti defunti, e destinati nella scena finale a vagare, grida il coro delle ninfe, come isole nella tempesta; se l'amore di Orfeo è riuscito a riportare in vita Euridice, ora non è più necessario trovare il *varco*. I miti, e il poeta che li interpreta, insegnano agli uomini che bisogna accettare l'esistenza come insieme di elementi contrapposti, visti anche nella loro scansione temporale: l'evoluzione comporta la riconfigurazione di un sistema, con l'abbandono o la marginalizzazione di quelle componenti che non possono più esercitare una funzione attiva. La morte non è perdita, ma – com'era nel pensiero ovidiano e della cultura classica nel suo complesso – necessaria, per quanto dolorosa, trasformazione di ogni cosa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACCROCCA, E. F. (16 settembre 1956). «I due «tempi» di Quasimodo». *La Fiera Letteraria*.
- AMICI, G. (1971). *Teoria e spazio del Novecento e altri saggi*. Milano: Laboratorio delle arti.
- ASARO, G. (2017). «Un autre regard sur la poésie de Salvatore Quasimodo: ses livres d'opera». *Chroniques Italiennes*, vol. 33, n. 2, pp. 155-210.
- BARBERI SQUAROTTI, G. (1967). «Quasimodo fra mito e realtà»[1958]. In G. Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento* (pp. 65-71). Milano: Mursia.
- BELLIA, A. (2012). «Introduzione». In A. Bellia (a cura di), *La riscrittura del mito nella musica e nel teatro tra cultura classica e contemporanea. Studi in onore del compositore Michele Lizzi (1915-1972)* (pp. 7-29). Roma: Aracne.
- BERTAZZOLI, R. (2009). «Natura universale del mito». In R. Bertazzoli (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*. Vol. 5/1. *Percorsi, miti senza frontiere* (pp. 5-26). Brescia: Morcelliana.
- BOSSCHE, B. VAN DEN (2003). «Quasimodo e il mito». In F. Musarra (a cura di), *Quasimodo e gli altri*. Atti del Convegno internazionale, Lovanio, 27-28 aprile 2001 (pp. 21-32). Firenze: Cesati; Leuven: Leuven University Press.

- COLLISANI, A. (2012). «La forza del mito». In A. Bellia (a cura di), *La riscrittura del mito nella musica e nel teatro tra cultura classica e contemporanea. Studi in onore del compositore Michele Lizzi (1915-1972)* (pp. 31-46). Roma: Aracne.
- FINZI, G. (1975). «Introduzione». In G. Finzi (a cura di), *Quasimodo e la critica* (pp. xi-xviii). Milano: Mondadori.
- FOUCAULT, M. (1966). *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*. Parigi: Gallimard.
- GIOVIALE, F. (2003). «Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro». In F. Musarra (a cura di), *Quasimodo e gli altri*. Atti del Convegno internazionale, Lovanio, 27-28 aprile 2001 (pp. 59-70). Firenze: Cesati; Leuven: Leuven University Press.
- GRANESE, A. (1986). «Ritorno alla “terra impareggiabile”. Teatro, teatralizzazione e colore nell’opera di Quasimodo». In G. Amoroso e G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*. Atti del convegno nazionale di studi su Salvatore Quasimodo, Messina, 10-12 aprile 1985 (pp. 295-310). Bari: Laterza.
- LIBERTI, G. A. (2017). «Mediterraneo dissonante. La Grecia contemporanea di Salvatore Quasimodo». *Italica*, vol. 94, n. 3, pp. 514-531.
- LILJESTRAND, G. (a cura di) (1960). *Le Prix Nobel en 1959*. Stoccolma: Nobel Foundation. Recuperato il 25 marzo 2019, in: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1959/quasimodo/25676-salvatore-quasimodo-nobel-lecture-1959/>.
- LUISI, M. (2004). «“Voce senza parole / canta il mare”. I libretti per musica di Salvatore Quasimodo». In L. Di Nicola e M. Luisi (a cura di), *Segni e sogni quasimodiani* (pp. 189-210). Pesaro: Metauro.
- MACRÌ, O. (1986). *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*. Palermo: Sellerio.
- MANFREDI, P. (1986). «Tra innovazione e continuità: «La vita non è sogno»». In G. Amoroso e G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre* (pp. 311-324). Atti del convegno nazionale di studi su *Salvatore Quasimodo*, Messina, 10-12 aprile 1985. Bari: Laterza.
- MANITTA, A. (2007). *Acì e Galatea: riproposizione topografica di un mito*. Con nota introduttiva di A. Grillo. Castiglione di Sicilia: Accademia Internazionale Il Convivio.
- MASETTI, A. (2012). «La “geometria viva” della poesia di Salvatore Quasimodo». *Chroniques Italiennes*, vol. 24, n. 3, pp. 1-19. Recuperato il 10 aprile 2019, in: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web24/12.A.Masetti.pdf>.
- MAZZOLENI, A. (1895). *Acì e Galatea nella leggenda*. Acireale: Donzuso.
- MORONI, M. (2005). *Spazio e spazialità poetica nella poesia italiana del Novecento*. Kibworth: Troubadour Publishing.
- PRIMO, N. (2012). «“Dilegua l’età dell’alloro”. Salvatore Quasimodo tra Grecia e Sicilia». *Chroniques italiennes*, vol. 24, n. 3. 1-18. Recuperato il 10 aprile 2019, in: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web24/13.N.Primo-S.pdf>.
- (2017). «Quasimodo e gli itinerari mediterranei di un “peccatore di miti”». In P. Travigliante e M. D’Amore (a cura di), *Con l’Europa accanto. Per un nuovo capitolo della storia dell’identità culturale siciliana* (pp. 139-155). Milano: Franco Angeli.
- QUASIMODO, S. (1949). «Lamento per il Sud». In S. Quasimodo, *La vita non è sogno* (pp. 11-12). Milano: Mondadori.
- (1960). *Orfeo anno domini MCMXLVII: opera-oratorio in 1 atto*. Milano: Curci.

- (1968). *L'amore di Galatea. Mito in tre atti*. Musica di M. Lizzi. Milano: Curci.
- (1971). «Saggio sulla poesia contemporanea». In S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* (pp. 263-272). G. Finzi (a cura di e intr.) e C. Bo (pref.). Milano: A. Mondadori.
- (1971). «Discorso sulla poesia». In S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* (pp. 281-291). G. Finzi (a cura di e intr.) e C. Bo (pref.). Milano: A. Mondadori.
- REBORA, R. (1961). «Nota introduttiva». In S. Quasimodo, *Scritti sul teatro* (pp. 9-14). Milano: Mondadori.
- RUOZZI, G. (2010). «*Formiche e cicale*». In G. M. Anselmi e G. RuoZZi (a cura di), *Animali della letteratura italiana* (pp. 110-118). Roma: Carocci.
- SALINA BORRELLO, R. (2004). «Mito e storia in Salvatore Quasimodo». In L. Di Nicola e M. Luisi (a cura di), *Segni e sogni quasimodiani* (pp. 147-168). Pesaro: Metauro.
- ŠKLOVSKIJ, V. B. (1974). «L'arte come procedimento». In V. B. Šklovskij, *Letteratura e strutturalismo* (pp. 45-61). L. Rosiello (a cura di). Bologna: Zanichelli.
- TEDESCO, N. (1977). *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito in Quasimodo*. Firenze: La Nuova Italia.
- (1986). «Dare e avere: privato e pubblico. Contemporaneità dei miti e miticità del presente nell'opera di Quasimodo». In G. Amoroso e G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre* (pp. 385-390). Atti del convegno nazionale di studi su *Salvatore Quasimodo*, Messina, 10-12 aprile 1985. Bari: Laterza.

