

ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677
ISBN 978-88-6227-712-9

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

ANNO XLII · N. 3
SETTEMBRE / DICEMBRE 2013

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIV

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

Periodico quadrimestrale diretto da

ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO, DAVIDE DE CAMILLI

★

Comitato di consulenza:

MIKHAIL ANDREEV (*Moskvá*), JOHANNES BARTUSCHAT (*Zürich*),
LUCIA BATTAGLIA RICCI (*Pisa*), LINA BOLZONI (*Pisa - Scuola Normale Superiore*),
MARIA CRISTINA CABANI (*Pisa*), THEODORE J. CACHEY (*Notre Dame, Indiana*),
MONICA FEKETE (*Cluj-Napoca*), KLAUS W. HEMPFER (*Berlin*),
SUSANNE KLEINERT (*Saarbrücken*), FRANÇOIS LIVI (*Paris - Sorbonne*),
MARTIN MCLAUGHLIN (*Oxford*), RITA MARNOTO (*Coimbra*), GIORGIO MASI (*Pisa*),
CRISTINA MONTAGNANI (*Ferrara*), EMILIO PASQUINI (*Bologna*),
LINO PERTILE (*Harvard, Massachusetts*), RAFFAELE PINTO (*Barcelona*),
NICCOLÒ SCAFFAI (*Lausanne*), HANNA SERKOWSKA (*Warszawa*),
H. WAYNE STOREY (*Bloomington, Indiana*), LUIGI SURDICH (*Genova*),
DIRK VANDEN BERGHE (*Bruxelles*), JUAN IGNACIO VARELA-PORTAS ORDUNA (*Madrid*)

★

Redazione:

GIORGIO MASI (*coordinatore*), VERONICA ANDREANI, SARA BOEZIO,
IDA CAMPEGGIANI, LUCA DANTI, IDA DURETTO, GIADA GUASSARDO,
LEYLA M. G. LIVRAGHI, FEDERICO ROSSI

★

Indirizzo per le spedizioni cartacee

(corrispondenza, dattiloscritti, volumi per recensione, omaggio o cambio):
Direzione di «Italianistica», c/o Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica,
Sede di Italiano, Via S. Maria 36, I 56126 Pisa, tel. **39 050 2215321
Spedizioni informatiche: m.ciccuto@ital.unipi.it oppure casadei@ital.unipi.it

★

«Italianistica» is an International Peer-Reviewed Journal
and it is indexed and abstracted in *Scopus* (Elsevier),
in *Arts and Humanities Citation Index*
and in *Current Contents/ Arts & Humanities* (ISI Thomson - Reuters).
The eContent is archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

IN MEMORIA DI BRUNO PORCELLI · II

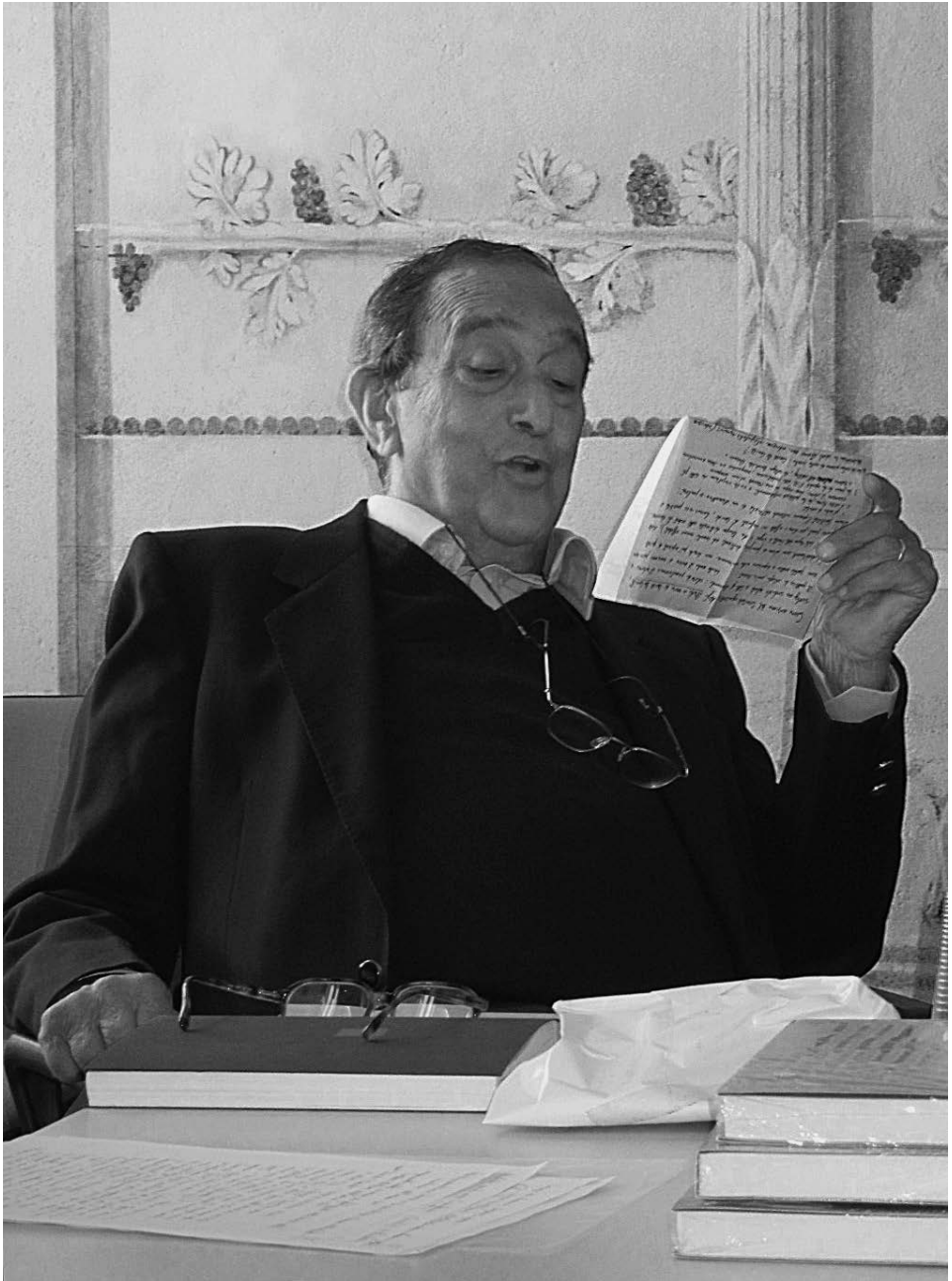
★

STUDI DA DANTE AI NOSTRI GIORNI

A cura di

Alberto Casadei, Marcello Ciccuto

Davide De Camilli, Giorgio Masi



IDENTITÀ IN ABSENTIA. SULLA LIRICA DI SALVATORE QUASIMODO

WINFRIED WEHLE

Università di Bonn e di Eichstätt

Il saggio tenta di rivalutare la lirica di Salvatore Quasimodo, al di là della ben nota controversia se esista un primo o un secondo Quasimodo. Dietro il variarsi di motivi, stili e note patetiche c'è una doppia struttura pertinente della sua opera: da una parte si mantiene una grammatica iconologica che fa della sua opera una importante testimonianza della sua poetica discorsiva che, dopo la prima guerra mondiale fino agli anni sessanta, si è eretta critica di un razionalismo tecnicistico, incline a ideologie dittatoriali. D'altra parte c'è una intenzione fondamentale mai messa in dubbio: rifare l'uomo – proprio tramite il *trobar clus* di un mondo immaginario ma inducendo così a un pensare vivificante.

The essay aims at revisiting Salvatore Quasimodo's poetry beyond the well known controversy whether or not it exists a 'first' and a 'second' Quasimodo. Behind the varying of motives, styles and emotive notes of his poems, a double continuity prevails. On the one hand, from the First World War on, his iconologic grammar established, like in Ungaretti, Montale or Saba, an instance of criticism towards a rationalism susceptible to acquire the dictatorial inclinations of those times. On the other hand, there is a fundamental intention he never questions: «rifare l'uomo», to restore the idea of man, through the imagery of his modernist poetry, thus leading to a new vivifying thinking.

1.

CHE parole: «rifare l'uomo»;¹ e anche se volessero solo dire: 'indennizzarlo', 'rimetterlo a posto' – che pretesa. Eppure, da Umanesimo e Rinascimento in poi, non ci fu movimento culturale che, apertamente o velatamente, non si sentisse chiamato a tanto. La cosa inaudita non è che a compiere quest'opera di creazione sia deputato il linguaggio. In fondo, anche secondo la *Genesi* il mondo nacque così. Che questa sia poi la vocazione della poesia – «la lingua madre del genere umano» (Hamann)² –, è una convinzione che in epoca moderna ha trovato sostenitori di chiara fama. Ma la lirica 'moderna', che di proposito si chiude 'ermeticamente', proprio allo scopo di dischiudere in noi un uomo nuovo? Questo intenzionale paradosso ha tuttavia metodo. Uno che dedicò la maggior parte della sua opera alla sua esplorazione e ne fu ricompensato con il Premio Nobel, fu Salvatore Quasimodo (1901-1968).

Come molti dei suoi sodali poetici, Leopardi, Ungaretti, e particolarmente Montale,³ egli è un moderno nel senso che, per tutelare le proprie parole da appropriazioni inde-

¹ Cfr. SALVATORE QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1998 («I Meridiani») – formula modificata sotto l'impressione del dopoguerra –. Si tratterebbe di «forgiare l'anima dell'uomo nuovo», sempre mediante la poesia. Cfr. ELENA CANDELA, *Il sentimento della terra perduta*, Napoli, L'Orientale Editrice, 2004.

² JOHANN GEORG HAMANN, *Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa*, in IDEM, *Schriften*, hrsg. von Karl Widmaier, Frankfurt am Main, Insel, 1980, pp. 180 sgg.

³ Echi scoperti e latenti di questo dialogo nelle *Lettere a Quasimodo* di EUGENIO MONTALE, a cura di Sebastiano Grasso, Milano, Bompiani, 1981 («Nuova Corona», 13).

bite, le rende di difficile comprensione. Nondimeno, in questa irritante qualità sta lo specifico capitale della lirica moderna. È il suo anacronistico modo di guadagnare tempo: frenare la lettura, inducendola a sviarsi nelle traverse poetiche. Chi va piano, vede di più. A questo punto il suo plusvalore semantico si attiverebbe. Esso fa affidamento sulla particolare aritmetica dell'arte astratta, secondo cui tre meno due fa cinque: la privazione di univocità è risarcita dalla polivalenza dei significati. Qui è già contenuto tutto il dilemma in cui si dibatte – anche – l'arte di Quasimodo: il mondo in cui vive – civiltà industriale, fascismo, seconda guerra mondiale, dopoguerra – era oppressivamente determinato. Nasce da qui la sua profonda *coscienza infelice*, stato d'animo personale di un 'disagio della civiltà' generale dell'epoca (Freud).¹ Tutte le esigenze vitali vi vengono negate: «Sono un uomo solo, / un solo inferno» (*Al tuo lume naufrago*, 86). Che fare allora? Ciò di cui le poesie sono capaci: riprodurre artisticamente nel linguaggio questa espropriazione esistenziale, perché divenga evidente come disturbo comunicativo. Che Quasimodo nelle sue poesie non si traduca senza una certa messa in scena patetica e solipsistica che rispecchia le *allures* di D'Annunzio, non deve distoglierci dal fatto che, al riguardo, egli procede secondo una regola ferrea dell'arte modernistica (almeno fino alla seconda guerra mondiale)² ed è questo a dare importanza alla sua lirica: il richiamo dismissivo della tradizione.

Nessun linguaggio letterario corrisponde così intensamente con la propria discendenza come la lirica – da un lato. Ma d'altro canto, proprio per questo essa deve di volta in volta diversificare in modo evidente le sue «risonanze effimere» (89), per dar voce al mutamento prodottosi nel segno. Quasimodo era estremamente colto, erudito e dotato di una memoria addirittura filologica, e poteva contare su una lunga pratica di traduzione poetica dalle lingue classiche e contemporanee.³ Sentiva la modernità come una dolorosa cacciata dalla Terra Promessa dell'antichità: «Ferma è l'antica voce», recita la poesia *Isola di Ulisse* (89). Perfino gli accenti spezzati di Leopardi, il suo forse più intimo interlocutore poetico, gli erano negati, al pari di quelli di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Pascoli o D'Annunzio. Era un idioma che egli aveva recepito, ma alla stregua di lingua ormai già esaurita. Dopo la rivoluzione delle avanguardie storiche, il baratro epocale era divenuto insuperabile. Mai prima di allora un movimento culturale aveva così radicalmente tagliato i ponti con le proprie origini, pretendendo che tutto quanto era stato tramandato fosse da accantonare nei ripostigli del passatismo. I suoi gesti di rivolta investivano il modello culturale della *traditio* che una cosa derivasse dall'altra. Invece di un mutamento nella continuità, ora il progresso culturale doveva svolgersi al ritmo di un brusco avvicendamento di rotture, di contiguità e di negazioni.⁴

¹ Perseguito come *Leitmotiv* biografico e poetico da GUIDO DI PINO, *Salvatore Quasimodo: Le Opere*, Torino, UTET, 1979, *Introduzione*, pp. IX-XXXIX.

² Cesura che apriva una infinita controversia su un primo e un secondo Quasimodo. Per «un divario notevole» ci sono senz'altro argomenti, precisati come «sentimenti umani [...] sempre identici», mentre «è enormemente» però «mutato il modo di esprimerli», eccetto tuttavia la sintassi – modernista –, delle immagini che qui è messa in scena. Cfr. il bilancio del dibattito fino al 1969, documentato da GILBERTO FINZI, *Quasimodo e la critica*, Milano, Mondadori, 1969 e le sue conclusioni in *Salvatore Quasimodo: Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1995, *Introduzione*, pp. V-XVIII, che riprende argomenti principali dell'ed. nei «Meridiani», *op. cit.*, pp. XXIII-XLVI; preceduto da GIOACCHINO PAPARELLI, *Quasimodo e la critica*; ripreso in IDEM, *Da Ariosto a Quasimodo. Saggi*, Salerno, Edisud, 1994, pp. 157-170.

³ Tra l'altro i *Lirici greci*, l'*Antologia Palatina*, le *Georgiche*, estratti dall'*Odissea* e dall'*Iliade*, Catullo, Ovidio, Neruda, Cummings e altri: in totale 500 pagine nell'ed. cit.

⁴ Evidenziato da CHRISTOF WEIAND, *Die Negation im poetischen Diskurs von Salvatore Quasimodo*, in *Aspekte der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Manfred Lentzen, Rheinfelden-Berlin, Schäuble, 1996, pp. 159-175.

Nuovo è ciò che rompe con il sussistente ed obbedisce allo spirito del tempo di contingenza ed emergenza.¹

Usando una pregnante immagine di Quasimodo, le 'foglie' che la bufera delle avanguardie aveva strappato dall'albero di questa conoscenza, procurarono sì alla generazione di artisti del periodo interbellico un'illimitata libertà d'espressione. Tutto diveniva possibile, financo l'anti-arte e la poesia nonsense. Ma allora, quale progetto di senso perseguire, di cui il nuovo arrivato in poesia avrebbe potuto appropriarsi scrivendo i suoi testi? Il loro *anything goes* non andava da nessuna parte, le loro illimitate possibilità gli parevano un angoscioso non-luogo. Immagini di «abissi» (22), «deserto paradiso» (22), mefitiche «paludi» (84) accompagnano l'itinerario lirico di Quasimodo come un 'basso continuo': «un sepolto in me canta» (48).

Il problema: non c'è via d'uscita da questa atopia. Da qui l'interrogativo incessante: come collocarsi all'interno di essa? Come parlare nel vuoto introducendovi un senso? Alla ricerca di un appoggio, Quasimodo paga alla modernità lo scotto che la modernità esige: il ritrovarsi rinvitato a se stesso. Infatti tutto ciò che sa la memoria, è tramontato, come si dice nella poesia *Alla Notte* (56), nel «silenzio di cieli sepolti». Il sapere è impotenza. L'unica certezza rimasta causa ancora il «dolore» di sapere che non esiste più alcuna certezza. «Dammi dolore cibo quotidiano», prega perciò il poeta – inchinandosi davanti a Leopardi («Avidamente allargo la mia mano»: 30). La cui ragione di vita è però la morte. Essa diviene motivo locutorio *par excellence*, essendo, come sottolinea Quasimodo nel suo discorso per il Nobel, una visitatrice continua e gradita del poeta. Solo in un «dialogo sereno» con lei sarebbe possibile configurare un quadro veritiero della vita (309). In altre parole: soltanto un'estetica negativa potrebbe garantirgli ancora l'autenticità.

Come si è potuto giungere a tanto? Quasimodo lo condensa in un dettato poetico ridotto ai minimi termini; esso accompagna tutte le sue raccolte come un motto orfico: Ungaretti ne aveva fornito il modello linguistico con i suoi versi minimi, simili a schegge di granata della grande guerra. In Goethe il loro imperativo era: «Così devi essere / non puoi fuggire te stesso» (*Urworte. Orphisch*).² Una dichiarazione che la poetica di Quasimodo potrebbe sottoscrivere senza riserve, se non fosse che il suo Io lirico si ritrova in condizioni radicalmente diverse. «Ognuno sta solo sul cuor della terra», sentenzia il primo verso con grande forza suggestiva – e forse un'eco del rilkiano «Abbandonato sulle montagne del cuore»?³ *Conditio humana* ora significa isolamento, solitudine generale; essere rigettati alla visuale terrena del cuore. La causa? «Un raggio di sole» che – con il gesto lesivo di Amor – lo ha «trafitto». Quasimodo conta sul peso simbolico attribuito alla luce per capovolgerlo: il principio razionale, essenza della *dignitas hominis*, ha isolato ed oscurato l'individuo; una scena chiave di tutte le raccolte poetiche. L'irruzione della coscienza – riflessiva – nell'ingenua intesa ha distrutto, come per Narciso, ogni grazia e amenità naturali. La sua luce, dichiara programmaticamente la poesia *Spazio* (19), «mi rompe» e «mi chiude» nel «buio» al suo «centro». Da questo momento l'Io (lirico) è costretto ad un'esistenza nell'alterità, avendo smarrito

¹ Cfr. l'importante studio di MICHAEL SCHWARZE, *Literatur der Absenz. Italien 1919-1943*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2014, incentrato sulla letteratura narrativa.

² In JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Berliner Ausgabe – Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Berlin, 1960-, xvii, p. 568 (*Dämon*).

³ RAINER MARIA RILKE, *Werke*, hrsg. von Manfred Engel, II, *Gedichte 1910-1928*, Frankfurt am Main, Insel, 1996, pp. 115-116.

ogni classico senso per «forma, bellezza, amore» (35). Il suo presente li conosce ormai solo come disillusi «simulacri» (*Ride la gazzarra...*, 101), un concetto chiave della scempi culturale postmoderna. Ciò che Quasimodo ha in mente, è dunque critica del razionalismo.

Con la brusca fine («subito»: 7) della primavera dell'umanità e dell'adolescenza, si verifica un irreversibile sovvertimento antropologico. Il terzo elemento del *Leitmotiv* lo manda in scena metaforicamente: «ed è subito sera» (7), preludio alla notte. D'ora in poi ci si dovrà muovere nella sua ombra e rivestirsi di parole al buio. Di questa cataclismatica inversione dei suoi versi vive la poesia di Quasimodo. Egli tuttavia rinuncia a collocare, secondo il modello surrealista, un ultimo punto archimedeo nelle camere oscure dell'inconscio (Breton). Da questo punto di vista, è ben più realistico dei suoi contemporanei surrealisti. Nella poesia *Alla Notte* (56) lo ha precisato: la sua luce oscura non è collegata ad alcuna memoria culturale profonda. I suoi spiriti («angeli») sono messaggeri senza messaggio («muti»); pietrificano le loro voci. E nelle regioni più alte della conoscenza, regna solo il silenzio di «cieli sepolti». Quindi nella luce del pensiero, né nel buio del desiderio c'è una promessa di identificazione. 'Ognuno è al centro («cuor») del suo mondo' – sconnesso, «solo».

Forse la cosa più giusta che si possa dirne è che il suo Autore spese un'intera vita di poeta per tradurre adeguatamente questa coscienza in frantumi in un linguaggio che la rispecchiasse. Che, per legittimarsi, essa si rassegna ad apparire sfrangiata, frammentaria, isolazionista, a perdere nessi, rinunciare a contesti, ridurre al minimo la sintassi, per produrre così una costruttiva incoerenza: tutto ciò costituisce ora la sua attendibilità, il suo *ethos* lirico – e il suo rischio. Molti approcci si infrangono sulle soglie ermeticamente serrate dei versi.¹ D'altro canto, Quasimodo padroneggiava l'arte di sviluppare dalla sua scena originaria – il peccato razionalistico della coscienza – una coreografia del mondo interiore che, a livello figurativo, rende coeso ciò che a livello mentale va a pezzi. Il poeta seppe ammobiliare lo spazio scenico delle sue poesie in modo tale che ciascun visitatore dovesse scontrarsi con le sue impervietà e sentire la tetraggine della vita, oggettivando così la propria pelle linguistica – la poesia quasi come logodidattica lirica. Infatti, dietro le loro differenti applicazioni del linguaggio, tutti questi modernismi condividono il credo: chi frequenta la loro scuola, impara a ripensare – a 'rifare' – se stesso.

2.

Dalle prime parole del motto si irradiano lunghe catene metaforiche, che percorrono tutte le raccolte poetiche e si radunano a formare un elementare paesaggio poetico. Sole, luce, giorno definiscono un Sopra; sera/notte, nebbia un corrispondente Sotto. Insieme spalancano un vasto spazio di bipolarità² verticale, che allude a tutti gli immaginabili valori simbolici dell'Occidente: a platonici, illuministici, idealistici voli mentali nelle sfere celesti, dove risiedono gli «Eterni» (98), le divinità antiche (118), ma anche astri (96), angeli (12), giganti (102); dove, in una visuale antropologica, ha sede anche la testa. La loro forza radiante rappresenta la razionale fiducia occidentale di poter obbli-

¹ Per la sua posizione rispetto all'ermetismo cfr. la precoce discussione in NATALE TEDESCO, *Salvatore Quasimodo e la condizione poetica del nostro tempo*, Palermo, Flaccovio, 1959, parte prima, pp. 23 sgg.

² In concordanza con un concetto sottilmente rilevato nel primo Montale in BRUNO PORCELLI, *Il tempo in Egloga e Clivio di Montale*, «Filologia e critica», xxvii, 2002, pp. 457-463. Su una prospettiva analoga della 'dissociazione delle voci liriche' cfr. CHRISTINE OTT, *Montale e la parola riflessa*, Milano, FrancoAngeli, 2006, p. es. cap. III, pp. 129 sgg.

gare la vita incostante a fissarsi su un nucleo oggettivo. Le conseguenze erano menzionate già nel principio quasimodiano. Il suo repertorio d'immagini mette sì sul piatto la propria valuta simbolica, ma solo per sperperarne implacabilmente il valore. Ormai, per il presente, il suo passato è al massimo «patria perduta» (88); la memoria un «memento mori» (196).

Lo stesso vale per la sfera della sera/notte. Al suo regno oscuro spettava, secondo i romantici, una ragione alternativa; e Novalis ne fu, anche in Italia, il messaggero. Nebbia e ombre riducevano le vedute diurne; la luna e le stelle le rischiavano di – interne – illuminazioni. L'appagamento veniva da conoscenze che dovevano sorgere dalle profondità dell'animo notturno: sogni, ricordi, fantasie dell'infanzia e dell'amore. Ancora una volta, questo mondo antinomico viene solo evocato al fine di respingerlo. La notte? Sa solo di «cieli sepolti» (*Alla Notte*, 56). Il velo di mistero, che la luce della luna diffonde sul mondo, è lacerato (*Vicino a una torre saracena*, 173); le stelle sono «sporche»; le costellazioni (171) un orribile «inganno» (66), che induce, come accadde a Pietro, a tradire tutto ciò che potrebbe salvarci (*Dalla natura deforme*, 198). Nulla è ciò che pretende di essere. Come il sole, anche le immagini della notte non sono in grado di offrire alla lingua poetica in cerca di un'identità umana alcun 'punto archimedeo' (Breton). Ciò che viene attribuito ad un Sopra, è in realtà sdivinizzato; il Sotto è puramente animale; dannose illusioni della mente (*Vicino a una torre saracena*, 173). La ricerca di una patria spirituale in senso verticale, nella scia delle grandi prospettive trascendenti, può procurare al massimo il 'doloroso' sentimento di assenza.

Allora, quale collocazione mentale assumere? L'imperativo di Quasimodo: restare vicini a se stessi, anche sul piano figurativo. Vale a dire, alloggiarsi nell'orizzontale della 'Terra'. Essa vive a sua volta di un'arcaica tensione iconografica. Terra è da un lato acqua, dall'altro suolo. E quali panorami poetici, quali simbologie non erano già stati spiegati anche in proposito! Quasi tutte le varianti acquatiche ricompaiono come motivo conduttore: mare, lago, fiume, fonte, palude, pioggia, inondazione, conchiglie, riva, barca e pescatore. Ma ancora una volta il medesimo atto di disillusione poetica fa sì che esse vengano citate, negando al contempo le loro allusioni. Il mare è scuro come la notte; profondo, ma senza un profondo significato. Piuttosto, riflette solo la «ansiosa forma d'anima», che «in sé muore» (*Vita nascosta*, 65). L'acqua, tormentata, desolata, mortale è, essenzialmente per questo, soltanto uno specchio opaco per l'Io lirico. I suoi movimenti si sperdono, come il presente, nell'oblio (26). Come fiume, conosce soltanto lo scorrere, non più la foce – come l'esistenza umana stessa (72). E che cosa gli resta del suo antico elisir di vita – Anadiomene, Afrodite, Venere? Soltanto, come i montaliani *Ossi di seppia* (1925), un relitto marittimo: la conchiglia. Inequivocabilmente essa allude alla *Nascita di Venere* del Botticelli – ma solo per privarla della sua simbologia. La conchiglia viene, in un certo senso, gettata a riva senza Venere (FIG. 1); e con lei vien meno anche ogni antico ideale di bellezza scaturita dal grembo della *natura naturans*. La sua sensualità non produce più alcun senso. L'acqua – della vita – seppur ancora vitalisticamente mossa, non ha ormai alcun movente più profondo.

In terraferma, la situazione non è molto diversa. Costituisce sì – «ognuno sta solo sul cuor della terra» – il fondamento di un'esistenza espulsa nella modernità. All'Io offre peraltro un terreno vitale nel quale «ogni giorno affond[a]», come si dice già nella prima poesia *Vento a Tindari* (10). Chi vi cercava un sostegno, ha costruito sulla «sabbia». Certo, ai margini affiorano pianure, giardini, prati, fiori. Ma il tocco idillico inganna. Un ritorno al dolce colle (come nell'*Infinito* di Leopardi) finisce nel dolore. Domina la terra «matrice secca» (55); sfigurata in viso da «cave di salgemma, sepolcri» (93), fin dal-

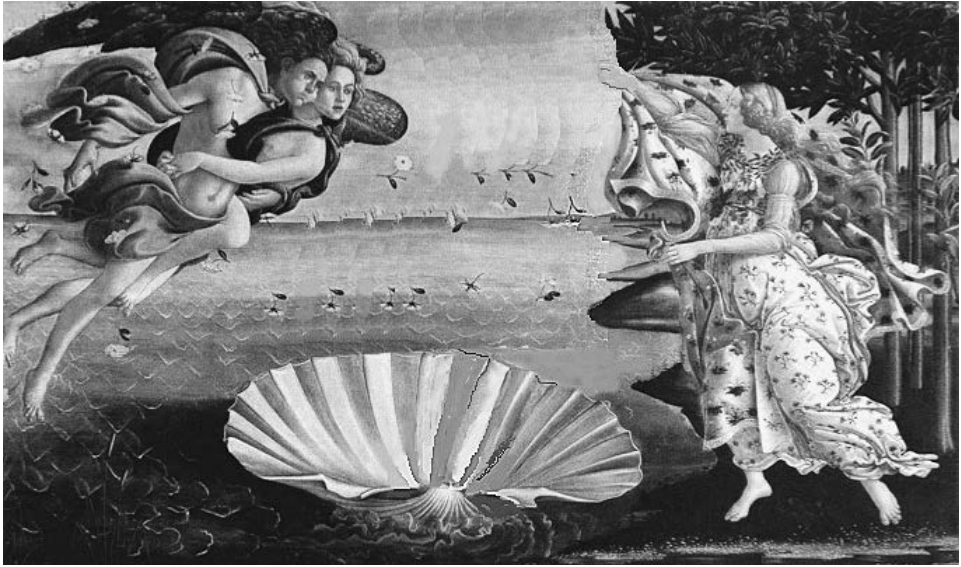


FIG. 1.

l'inizio posta sotto il segno di un «deserto paradiso» (*Spazio*, 19), anch'essa non possiede un qualche principio fondatore. Ma perlomeno fornisce un'immagine di ciò che si è consolidato nel «petto disperato» (*Elegos*, 115).

Ma che cosa ha potuto ridurla a tal punto? La sua perdita d'importanza è rivelata soprattutto da due motivi conduttori. Il primo è l'albero che cresce in questo umano deserto. Lungo l'intera raccolta Quasimodo suggerisce il riferimento al mitico albero della conoscenza. Il suo aspetto postedenico dice già tutto: ricompare infatti, ora come un pino distorto che tende verso l'alto le sue forme tormentate, e tuttavia ascolta intento l'abisso (*Rifugio d'uccelli notturni*, 33); ora come «alberi uccisi», in cui «ululano gli inferni» (*Del mio odore di uomo*, 94). La ragione diurna («inutile giorno») ha compiuto anche qui la sua opera di alienazione: Ignoto mi svegli a vita terrena (*D'alberi sofferte forme*, 74). Più che nascondersi nelle sue «perdute cose» (60), l'Io non può fare. Allo stesso tempo viene evocato anche l'alloro di Dafne. Esso si è però trasformato in un «albero malnato» (*A me discesa...*, 59), le cui foglie poetiche non verdeggiano, ma anzi cadono a terra ingiallite.

Anche il motivo conduttore integrativo – vento, aria e le relative personificazioni, angeli e uccelli – non ha altro da comunicare. In apertura, la poesia *Vento a Tindari* invoca programmaticamente lo spirito eolico che agita l'aria. Ma le divinità antiche, che solivano ispirare i poeti, hanno abdicato. Né la «bufera» delle passioni, né il «soffio» pentecostale dall'alto o il – vano – «stormire» del vento di Leopardi possono ancora trasmettere qualcosa di sostanziale. Invece di esperire il levarsi in volo dello Spirito – nelle figure di angeli, ali o uccelli – l'Io si vede rinchiuso in se stesso: «in me dolora un airone morto» (*Airone morto*, 84).

3.

Tutte queste abdicazioni, tuttavia, mirano a qualcosa di più di una semplice negazione. In secondo luogo, svolgono un'analisi a vasto raggio del simbolismo arcaico della lirica

nel contesto della seconda era moderna. Quasimodo conferma innanzitutto l'irreversibile rivoluzione discorsiva delle avanguardie storiche. Guardando in qualsiasi direzione di questo elementare paesaggio metaforico: né verticalmente, né orizzontalmente viene indicato all'Io un percorso che lo riconduca a se stesso. I simboli nei quali esso si specchia sono ridimensionati a pure e semplici immagini. Alludono certo a qualcosa di più vasto; ma si tratta soltanto di un richiamo al loro passato, dato che ormai non contengono più alcuna direttiva. In esse l'Io non può neppure oggettivare la propria invalicabile soggettività. Le avanguardie avevano già fatto brutalmente piazza pulita di ogni oggettivo formato dell'Io.¹ Nel 1932 Samuel Beckett, Hans Arp, Carl Einstein ed altri ancora reclamavano quindi coerentemente «the hegemony of the inner life over the outer life».² Ma i suoi fluidi contorni non possono più consolidarsi in un soggetto chiuso. L'Io è diventato una *plurale tantum*. Il suo inarrestabile 'flusso di coscienza' può essere adeguatamente reso soltanto da un fiume poetico di immagini.³

'Inventare la vita' dunque: un concetto che ritorna immutato anche in una delle ultime poesie di Quasimodo (*Nell'isola*, 252 sg.). A non perderne le tracce riesce soltanto colui che lavora come «operaio di sogni»: il poeta (*Epitaffio*, 149). Ma come fissare qualcosa che di per sé è inafferrabile? Resta solo un'estetica negativa, l'unica che dall'alienazione moderna sappia forse trarre ancora un barlume di appartenenza poetica. Nella lingua di Quasimodo: con il buio «cuor della terra» (*Motto*) fornire all'Io uno spazio d'esposizione in cui poter trasmutare attivamente il «dolore» (279) in movimento linguistico. Come per tutte le cose essenziali, Quasimodo ha affidato anche questo ad un'immagine. Si tratta dell'isola. In essa si incrociano tutte le magistrali della sua opera. Isola, significa in primo luogo Sicilia.⁴ Quasimodo vi nacque a Modica, nel 1901. Mediante le trasposizioni cinematografiche dei romanzi gialli di Andrea Camilleri la cittadina ha acquistato ulteriore fama. Ma come già Pirandello, Leonardo Sciascia o lo stesso Camilleri, anche Quasimodo aveva elevato il dato biografico al rango di figura mentale mitico-terragna. La Sicilia è la coscienza insulare per antonomasia, il «cuor della terra». Il poeta attinse a tutto ciò che gli veniva incontro nel nome di 'isola', soprattutto nell'accezione di 'luogo isolato'. In quanto tale, esso può accogliere in sé le basilari esperienze della separazione, inclusione ed esclusione, solitudine, lontananza. A ciò contribuirono forse anche le circostanze biografiche: Quasimodo dovette lasciare la Sicilia (all'età di 18 anni), e sentiva l'isola come una dolorosa perdita, prima di poter sviluppare quella coscienza insulare della differenza che presta il colore di fondo alla sua lirica. Vista dall'isola, la terraferma appare come un contrapposto, un diverso, una sconcertante alterità. Dalla terraferma, nell'ottica metropolitana di Roma, la sua isola è un aldidà di esilio e di penosi ricordi. Le due sfere sono congiunte e parimenti separate dal mare. In questa costellazione, l'isola occupa una posizione centrale sul piano figurativo, senza indicare un centro su quello ideale. La sua funzione simbolica ha subito uno spostamento epocale. Nel frattempo, cade nel vuoto la domanda su *che cosa* costituisca la mia

¹ Cfr. «Distuggere nella letteratura l'io»; «combattere l'ossessione dell'io» (*Marinetti e il Futurismo*, a cura di Luciano de Maria, Milano, Mondadori, 1973, pp. 81, 106).

² *Poetry is vertical*, «Transition», XXI, 1932, pp. 148 sgg.

³ Quasi sintomo del primo Novecento letterario. Uno dei casi notevoli è Gozzano (cfr. BRUNO PORCELLI, *Maschere e nomi dell'io nella lirica di Gozzano*, «La Nuova Ricerca», XII, 2003, pp. 217-220).

⁴ Cfr. CANDELA, *Il sentimento*, cit., pp. 53 sgg. Questa 'sicilianità' di motivi, temi, nomi ed immagini sembrava raccomandare un approccio biografistico, eseguito p. es. da MICHELE TONDO, *Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1979. Ma così facendo, non si rispetta 'la poetica della parola' di Quasimodo, che creava dai suoi possibili materiali verbali una 'grammatica' tutt'altra da ciò che poteva alludere a momenti vissuti.

identità. Ora, al suo posto, è subentrato il problema di *come* richiamare alla mente un io *in absentia*. Dice: «Il problema del “perché” della vita s’era trasformato nel “come” si vive». È una sfida gnoseologica per eccellenza. In mancanza di un senso esistenziale garantito, essa consisterebbe nel preservare da tale perdita perlomeno un procedimento di costituzione del senso. Nel suo «cuor», l’*‘isola’* perora sotto questo aspetto una drammaturgia di sguardo e controsguardo, come di sistole e diastole. Anche se in questo modo l’uno diviene la smentita dell’altro, nel complesso, la loro perpetua dialettica impedisce che *un* modo di vedere si imponga in maniera assoluta e possa esercitare un predominio coercitivo.

Una vera e propria introduzione è fornita al riguardo dalla poesia *Vento a Tindari* (dal 1928 ca.), che dal 1938 apre la raccolta *Acqua e Terra*. L’Io biografico, al momento della composizione in ‘aspro esilio’ a Roma, evoca nell’Io lirico una sostanziale retrospettiva di ciò che Tindari significa per lui: è di nuovo uno sguardo – dalla Sicilia spaziando sul mare fino alle «isole dolci» –, che lo riconduce al tempo in cui la giovinezza gli prometteva musiche ‘eoliche’ d’amore e armonia dalla perduta infanzia poetica del linguaggio. Di tutto ciò non gli è rimasto che il negativo, lo sguardo alla terra buia, ombre, silenzio e morte. Adesso l’Io può al massimo registrarvi tetramente la perdita di ogni bellezza nel mondo, sempre che in una «coscienza infelice» si agiti ancora un vento profondo. L’isola, «l’amata» del poeta (*Isola di Ulisse*, 89), viene generalizzata a paradiso perduto tra gli elementi. Lo specchio che gli presenta, significa: l’identità, indipendentemente da quale angolatura la si guardi, mi sta sempre di fronte, in quanto assente. L’unica cosa che l’io può fare è di riferirsi costantemente a ciò che gli è stato sottratto.

Ma che cosa ricaverebbe da una simile tensione? Quasimodo ha affidato anche questo all’immagine centrale dell’isola. Essa è centro non solo in senso spaziale, ma anche antropologico; sta per un ‘cuore’, che analogamente difetta di cordialità, che è divenuto a sua volta insulare. Che non reagisce né alla ragione né alla libido dell’*amor fou* surrealista. I loro schieramenti l’hanno ‘scavato’, fino a renderlo uno spazio di attesa in cui peraltro non accade nulla di ciò che originariamente sarebbe consono alla sua natura (*Terra*, 17); che non batte per nulla di preciso. Rimane, certo, «unico centro»; ma i suoi moti, come cerchi nell’acqua, si allontanano da lui e indistintamente «muoiono» (*Acquamorta*, 16). Dell’antica potenza celeste resta unicamente una cieca forza vegetativa. Guerra e dopoguerra non hanno fatto che accrescere lo svuotamento dei suoi ideali. La poesia *Lettera* (126) del settembre 1945 crea, con accenni politici in sottofondo che ricordano la lirica della Resistenza di Eluard o Aragon, una tabula rasa epurata dalla mitraglia. Il cuore non sa più la ragione del suo «tremendo, cupo battere». Il suo moto è unicamente un «gioco del sangue», null’altro che motricità biologica.

4.

Ma come recuperare qualcosa per cui valga ancora la pena di vivere? Non è possibile che tutto debba esaurirsi nelle negazioni. Se esiste una traccia che eventualmente potrebbe condurre oltre, senza dubbio non più per un percorso naturale; esso è ormai divenuto impraticabile. In fondo l’unica possibilità è costituita da uno sforzo culturale rivolto contro la prominenza della cultura regnante. Questa sarebbe l’estrema misura per concederle ancora per lo meno un *memento vitae*. Ma il luogo in cui ciò può avvenire, è la poesia. E così Quasimodo ne fa l’*‘isola’* tra l’acqua torbida (45) di una civiltà letale e la terraferma pietrosa dei concetti ostili alla vita. Essa, se non altro, si prende ancora a

cuore il linguaggio; e gli offre la possibilità di muoversi liberamente ed avvalersi dell'estetizzazione come ultima via d'uscita dalla tirannide delle circostanze. Che ciò si rifletta prevalentemente nei testi stessi, corrisponde allo *standard* modernistico. Ma a favore della poesia di Quasimodo si può dire peraltro che egli riesce ad accogliere nello spazio figurativo dell'isola perfino la propria poetica. Il che costituisce il legamento interiore più intimo della sua opera. La formula di base per ciò potrebbe essere: la poesia è il 'cuore' del paesaggio discorsivo.

Anche questo autoritrovamento poetico parte da un riallacciamento dismissivo. Il mutilato sonetto *Sovente una riviera* (88) lo riassume. La poetica polifonia d'un tempo vi riecheggia ancora. Con essa l'io era cresciuto, secondo l'(umanistica) similitudine delle api; essa rappresenta la base della sua cultura. Ora però è poesia classicistica, retta da ragione («sole») e concetto ('terra'; qui le «arenarie bige»), che al massimo trasmette un sapere morto. E arte romantica, che sale da una coscienza profonda, 'notturna' ('acqua'), si sperde nella «sabbia / patria perduta»: ambedue pezzi d'antiquariato letterario.

Ma allora, come scrivere versi in un'epoca tanto misera che, secondo gli artisti, non è più in grado di suscitare emozioni genuine? La conclusione cui giunge Quasimodo aderisce ad una grande sigla della seconda era moderna: è necessario un linguaggio radicalizzato all'insegna del silenzio. Un paradosso, questo, che agita non solo la lirica di Quasimodo. Dei pericoli che comporta, egli è del resto consapevole. Se, per tutelarsi dagli abusi, i suoi versi si spingono fin sulla soglia dell'ammutilamento, rischiano di diventare del tutto «superflui» (*Salina d'inverno*, 90) e «sterili» (*L'Anapo*, 82). La posta in gioco è in ultima analisi ciò che mantiene in vita un poeta: perderla equivarrebbe ad essere, nella futura memoria culturale, «senza voci e figure» – senza postuma fama (*Airone morto*, 84). Fino a poco prima della morte, questo dissidio continua a contrassegnare il lascito quasimodiano. Le «foglie» cadute dal suo albero della conoscenza poetica, appaiono «quasi bianche»; fogli, quindi, coperti sì di scrittura, ma senza la garanzia di aver qualcosa da dire (*Ho fiori e di notte invito i pioppi*, 257).

Solo la difficile comprensione e l'astrazione consentono la necessaria decontaminazione del linguaggio dalle prevaricazioni del quotidiano. In questo senso il silenzio poetico darebbe il paradigma moderno per la «voce primitiva» (30) dell'ormai tramontato linguaggio mitico-lirico dell'infanzia dell'umanità. Così la poesia potrebbe rendere percepibile l'assenza che il «silenzio di cieli sepolti» (*Alla notte*, 56) ha imposto con la forza. Quasimodo ha catturato quest'estrema, minima manifestazione della parola poetica in un'immagine che ricorre in tutte le sue raccolte liriche: la conchiglia. Come reperto portato a riva, l'eloquente confine tra acqua e terra, essa rinvia di nuovo agli *Ossi di seppia* di Montale. Ma diversamente da essi, accentua il problema della funzione comunicativa della poesia. Nell'ottica del dipinto di Botticelli, significherebbe ciò che le resta, se viene privata dell'Eros di Ficino: cavità del cieco moto vegetativo in natura umana. Applicato alla poetica, la conchiglia simboleggia una poesia amorosa che si è trasformata in una poesia senza indole amorosa, mentre il poeta stesso è divenuto un amante non riamato, neppure dalla tradizione. Un tempo, nel suo segno era apparsa Venere; ora rappresenta al massimo una reliquia culturale.

Ma d'altra parte però, la conchiglia della poesia può assurgere a cassa di risonanza; dove, simile al mugghio del mare, indistinto, confuso, spezzato, ma proprio per ciò genuino, echeggia qualcosa che ricorda la voce della perdita ingenuità, si potrebbe ancora una volta iscrivere un discreto servizio d'amore: la poesia creerebbe dei sottili spazi della parola, in cui interrogarsi ma anche fraintendersi. Da un lato l'io lirico si lamenta: «Nulla mi dà, nulla» (di sostanziale) (*Dare e Avere*, 235), ma ammette che per lo me-

no «tu mi ascolti». Malgrado tutto, per il mio Io trascendente si offrirebbe uno spazio di immedesimazione estetica. Ciò che vi apprende è in fondo secondario, rispetto al fatto che una tale esperienza sia ancora possibile.

5.

Ma come si dovrebbero porre le «parole [...] chiuse e rapide» (13) della lirica per distogliermi da me stesso? A tal fine è necessario un atto di violenza addirittura mitico, come quello già esercitato in precedenza dalle avanguardie. Quasimodo in proposito: come Afrodite, come Venere, che sono risorte dal «profondo sangue», così deve nascere anche un innovatore poetico. Solo un atto di recisa violenza contro l'ordine costituito, mette la poesia in condizione di resistere ai luoghi comuni (267). Solo il 'dolore' per lo stato delle cose le conferisce eticamente il diritto di frantumare con 'forza' estrema le catene linguistiche (*L'Uomo e la poesia*, 277) e far traballare i castelli di carta verbali dei pregiudizi e delle ideologie. È poi la capriola forse più spettacolare della sua teoria della conoscenza poetica: non la coerenza, la logica del pensiero – solo la rottura modernistica con la sua sintassi contingente crea ancora spazi liberi di 'verità', in cui non si deve essere qualcosa di preciso. A sostegno della sua tesi si richiama anzi a Hegel (*Discorso sulla poesia*, 288 sgg.). Ma la 'poesia del cuore' – della cui percezione Hegel incaricava il romanzo nella sua *Estetica*, affinché «riconquistasse all'originario stato poetico del mondo il suo diritto perduto» – è un'illusione romantica da cui la seconda era moderna di Quasimodo si è definitivamente congedata. La poesia non rappresenta più alcun «genuino e sostanziale» 'Al di fuori', che si dischiuderebbe nella «totalità di una visione del mondo e della vita». Quindi la sua parola deve esclusivamente appellarsi a se stessa. Perciò, l'unica possibilità di venire a capo di una «realtà di ordine [irrimediabilmente] prosastico» (Hegel),¹ consiste nel metterla artisticamente in disordine dall'interno. Il poeta, dice Quasimodo, deve pertanto sostenere la sua battaglia di liberazione estetica deliberatamente come 'irregolare' rispetto alla cultura della propria epoca.

E quale modo migliore di trasmettere efficacemente il proprio stato alla lirica di quello di 'irregolarizzarne' il linguaggio? Questa è l'estrema conseguenza modernistica che egli esige da sé e dai suoi testi. Come poeta di un'arte classica di cui non può più essere esponente, egli si riallaccia per nuovamente dimetterla ad un'idea concepita a suo tempo da un altro moderno controvoglia: la «poesia non poesia» di Leopardi. Quest'ultimo, nella lirica *A se stesso* si era spinto al limite di ciò che considerava il precipizio di una poesia ventura.² Quasimodo riprende la sua motivazione: la poesia prigioniera di uno scienziatismo filosofico si ridurrebbe a «scheletro» (270). Ma ciò che in Leopardi era ancora un profetico timore, per Quasimodo era divenuto nel frattempo una quotidiana prassi culturale. Come trovare allora, rinchiusa nella soffocante «non-poesia» del mondo della vita, ancora una manifestazione di «poesia»? Quasimodo sembra aver affidato anche ciò alla sua elementare figura dell'isola. Mallarmé, di cui egli conosceva la lirica, aveva abbozzato nel suo esperimento più audace, «*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*», una poetica che le avanguardie avrebbero poi ampiamente messo in vigore: il già prati-

¹ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, s.d., II, pp. 452 sgg.

² GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone dei pensieri*, III, ed. crit. e annot. a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991; cifratura di Leopardi: 4497. Cfr. WINFRIED WEHLE, *L'Infinito finire. Modernità negativa tra L'Infinito e A se stesso. Saggio su Leopardi*, Lecce, Pensa, 2003 («La Stadera»).

camente cubistico «*isolement de la parole*».¹ Ungaretti e gli ermetici ne avevano fornito un adattamento con la loro 'poetica della parola'.² Ambedue si oppongono all'archetipo invalso da secoli, che la lirica trovava nel 'canto'. Ma con il «torbido fluttuare d[el]i meridiani» (276) una tale concordanza era incompatibile. Nel frattempo la lirica ha perso ogni formale pretesa di bellezza vocalica e di fonosimbolismo: l'amenno canto pastorale dell'òboe è «gelido» (*Oboe sommerso*, 39); le cetre oscillano desolate al vento (*Alle fronde dei salici*, 125). Ciò che esprimono è simile alla voce che si leva da un sepolcro (*Un sepolto in me canta*, 48).

E così i loro versi, come radici, scalzerebbero il pietroso selciato del nostro linguaggio? Il presupposto è che essi parlino del loro mondo della vita come farebbe uno straniero. Ciò significa, nella formula modernistica: niente interpunzione; nessuna rima obbligatoria; e soprattutto una sintassi ridotta ai minimi termini. In forza di questa tendenza all'isolamento, i suoi membri e vocaboli cozzano violentemente gli uni contro gli altri. Mediante la sottrazione mirata di un significato univoco, tuttavia, essi si prestano a molteplici connessioni. E questo è il momento del lettore, che può fare del loro bisogno una virtù creativa, imparando con l'aiuto della lirica a raccordare i segnali del tempo in maniera diversa. Il motto p. es. recitava: «Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole». «Trafitto» va incasellato nello scomparto di Amore, dove le frecce amorose trafiggono il cuore. Grammaticalmente però si riferisce al soggetto «ognuno». In maniera più stringata di ogni altro linguaggio, la lirica può dire con ciò che «ognuno» si isola nella propria soggettività ed è costretto a ripiegarsi su se stesso, quando Amore lo ferisce – solo che adesso è la luce offensiva del razionalismo utilitarista ad oscurarlo: «ed è subito sera». La notte è calata sulla *natura naturans*. Allo stesso tempo, tuttavia, è possibile coglier nel «subito» – participio passato di 'subire' – anche un'eco dell'accecamento subito. In tutta l'opera, attraverso il gabinetto degli specchi di questa lirica possiamo seguire lo svolgersi di questa animazione.

La poetica insulare di Quasimodo si serve di una serie di figure esplicative. Decisiva è l'equiparazione di 'poetare' con 'sillabare' – un parlare stagnante, stentato e sconnesso, come se già il fluire del *ductus* lirico dovesse imitare l'andirivieni del mare e le latenti aritmie cardiache del pensiero contemporaneo. Perché le «parole della vita» (257), afferma ancora l'ultima poesia, che sentiamo in un «tempo senza gioia», l'Io lirico non le ha mai capite; le loro «sillabe» possono tutt'al più paralizzarci. Nella loro prospettiva, il mondo diurno appare in figura di «gerbido», da cui sono tratte come «maceria» (39). Su questa 'terra' sconvolta è impossibile erigere un costrutto di senso duraturo. Sarebbe come costruirlo, secondo un'altra figura portante, su «sabbia», altra eco di Ungaretti. Ma toccandolo, con la lettura, lascerebbe scorrere le sue parole come sabbia tra i versi. Malgrado tutto, comunque, il loro significato si mette in moto. Allora sono simili a sassi gettati nell'acqua torbida della realtà (130). Un'ulteriore associazione di immagini avviene tra «sabbia» e «sangue» (*Al di là delle onde*, 172). Così Quasimodo approda infine ad una delle aspettative più ferree riguardo alla funzione della lirica moderna: che il suo andamento intermittente possa rivitalizzare la circolazione sanguigna dell'intelletto.

¹ STÉPHANE MALLARMÉ, *Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil*, in IDEM, *Ceuvres complètes*, a cura di Henri Mondor, Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. 857 sgg.

² Cfr. FRANCESCO FLORA, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936. Sulla sua scia cfr. l'indagine complessiva *L'alternativa simbolico 'ermetica' dei poeti. I testi poetici dell' 'ermetismo' italiano*, in *Letteratura Italiana: Novecento*, dir. da Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1980, vol. VI, pp. 5671-5849. Quasimodo stesso discusse questo rapporto, ed. cit., pp. 280 sgg.

Un altro 'ramo' del suo ornamento vegetale rimanda alla miglior tradizione petrarchista. Si sviluppa infatti dalla mitica storia d'amore di Apollo e Dafne. Già in essa Quasimodo sa riconoscere il «dolore attivo», su cui fonda la sua personale biografia poetica. A lui, infatti, diversamente da Apollo (e Petrarca), sembra negata la ricompensa, la fama poetica. Le «foglie», che la sua esperienza della perdita produce, non si congiungono a formare un alloro. I suoi versi hanno perduto ogni incanto orfico; ciò che gli resta, è al massimo una dolorosa in-vers-ione: come foglie d'autunno (53) cadono senza rumore, simili a «uccelli di fuliggine» (166), e formano a terra neri mucchi (96). Non suggeriscono l'esistenza di un poetico albero della vita, da cui avrebbe potuto nascere un canzoniere. Solo al «colpo di vento» di una lettura creativa è ancora concesso di fornire un contesto solido alla loro struttura liquida. Almeno una cosa, infatti, non gli viene contestata: per quanto una dizione modernistica commisuri una poesia al valore limite di un «foglio vuoto», di una «pagina bianca» – così facendo essa evoca proprio quella macchia bianca che può spostare tutto quanto le sta intorno in un rapporto diverso. L'ultima poesia stessa continua a dichiararlo (257). Il bianco delle foglie – dei fogli poetici – viene così contrapposto a quell'altro abbacinante chiarore che emana dalla luce della ragione, e che non ha saputo rischiarare tutti i precedenti cieli («vista d'alti cieli»), come Quasimodo diceva nella poesia *Compagno* (49). In quest'ottica, il pensiero e la poesia agiscono in senso opposto, come il giorno e la notte, il chiaro e lo scuro. Solo chi, come l'io, ha sepolto nel proprio cuore le loro illusioni, si purifica – riconoscimento negativo – in vista di un chiarimento più profondo, come quello che si schiude nel rito dell'«agnello sacrificale» (bianco).¹

Si tratta dunque di sacrificare chiarezza ed univocità della parola e di comprendere la poesia come una topografia di falle, fessure e lacune – spazi liberi per l'immaginazione che stimolano a 'qualcosa', senza nominarla – lontano preludio al decostruttivismo. È questo il motivo enfatico che spinge l'arte moderna fino sull'orlo dell'incomprensibilità. In esso, non si manifesta forse un ultimo riflesso di quella immacolata concezione del linguaggio, di cui segretamente la lirica si è sempre considerata messaggera? La poesia, sottolinea Quasimodo, in questo senso «non dice», ma fa piuttosto «esistere», emergere qualcosa. Per dirla con Heidegger, suo coevo: essa si considera un luogo che «consente a qualcosa di essere». ² A tal fine, tuttavia, bisogna incamminarsi sui 'sentieri' che, proprio perché deviando dalla strada, non possono errare. ³ Sotto l'aspetto lirico, ciò equivale a ridurre – eloquentemente – al 'silenzio' lo stravolto linguaggio ordinario. Così, attraverso gli apporti del lettore, nell'intreccio dei suoi segni 'qualcosa' di assente potrebbe affiorare alla coscienza, per lo meno come mancanza. Ma niente di più. L'ultima raccolta *Dare e Avere* del 1966 non lascia dubbi. La pagina bianca, il linguaggio liricamente epurato – non dà all'io lirico «nulla» (235). Con la «violenza» e a prezzo di «dolori», tuttavia riesce ancora a sbloccare uno spazio estetico, da cui non ci si può aspettare 'nulla', ma che almeno conserva l'aspettativa in sé. Perciò le parole che cadono qui sono come lacrime «per tutti quelli che [...] aspettano e non sanno che cosa» (*Lettera alla Madre*, 157). È il toccante momento di un'arte della parola che ormai, solo come non-poesia può essere ancora poesia. Samuel Beckett nel suo *Aspettando Godot* la eleverà a parabola della seconda era moderna.

¹ È questo un argomento di portata storica, sviluppato da STEFANO PAVARINI, *Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo. Poetica e poesia dell'ermetismo*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da Enrico Malato, vol. IX, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 451-544.

² MARTIN HEIDEGGER, *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1955.

³ IDEM, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1957, pp. 310 sg.

6.

E in questo modo dovrebbe essere possibile «rifare l'uomo»? Non si tratta di un progetto irrimediabilmente utopico, inefficace in quanto impopolare? Non cambia molto il fatto che Quasimodo abbia reagito verbalmente alla guerra ed alle sue conseguenze e si sia adattato. Come dichiara egli stesso, a partire dagli anni quaranta anche la sua lirica segue nondimeno l'elementare «rotazione», la «spirale» della sua poesia in generale. Ma né lui, né altri autori di qualche importanza per la lirica del xx secolo, si sono lasciati frenare da questa evidente mancanza di prospettive. La loro solitudine – «il poeta è solo» (305, 316) – fornisce la giustificazione morale del loro atteggiamento dissidente. Solo dietro i loro «muri» possono soddisfare il bisogno elementare della lirica: di parlare in altro modo. Malgrado tutto lo sforzo, senza cui la sua lezione moderna resta inaccessibile, essa formula nel suo modo chiuso un intimo invito al libero amore con il linguaggio. Naturalmente con queste acrobazie liriche tra discorso inquinato e depurato si rischia di precipitare: da un lato nella scia di resistenza e ideologia (di sinistra), dall'altro in un vuoto bisbiglio manieristico. Da tutto ciò anche Quasimodo non era immune. La pompa e il prestigio di un D'Annunzio non si lasciavano scrollare così facilmente; nemmeno la tentazione ideologica del dopoguerra. Del resto, Quasimodo è un poeta decisamente italiano. Più di altri modernisti di diversa nazionalità, il suo linguaggio soffre della grandezza – e della perdita – delle eminenti carature culturali, che l'antichità, l'Umanesimo e il Rinascimento avevano prodotto sul suolo italiano. Da qui anche il sottofondo classicheggiante della sua modernità, reminiscenza di un'eredità ormai inattuabile.

Il poeta dev'essere nondimeno un pericolo per l'ordine pubblico, dice. Forse, in un senso più alto, Quasimodo non ha torto. Non è così che la voce sommessa e oscura della poesia cresce soprattutto nell'eco di coloro che l'hanno percepita? Sono non da ultimo i lettori criticamente creativi ad mettere in riga il 'sillabare' lirico e a mediarlo; a conferire un nome ai poeti, un rango alle opere. Seguendo chissà quali percorsi di ricezione, alcuni di loro si sono fatti ispirare a nuove idee proprio da questa poesia non poesia. La «différence» di Derrida, p. es., non rappresenta forse una poetica della dilazione, che si propone di dire qualcosa in modo che non venga detta, per sfuggire ad ogni «escatologia del proprio» – una lezione del suo sodale (lirico) Edmond Jabès?¹ O la campagna di Foucault contro il «narcisismo trascendentale» e la sua fede fatale in un soggetto in grado di porsi in maniera autonoma, razionale. Rimandando a Borges e Mallarmé, egli postulava: «Al giorno d'oggi è possibile soltanto pensare nel vuoto dell'uomo scomparso». Perciò le parole devono collocarsi «nel divenire del linguaggio».² Perfino uno che notoriamente non si basa sul metro della lirica modernistica giunge alle stesse conclusioni. Wittgenstein respinge decisamente la pretesa che il linguaggio debba e possa esibire la «chiarezza cristallina della logica»! Facendolo, 'rischia' di «divenire qualcosa di vuoto».³ La sua filosofia del gioco linguistico vuole perciò intraprendere la «battaglia contro lo stregamento della nostra ragione con gli strumenti del nostro linguaggio» dall'interno del pensiero – proprio come fa la lirica di Quasimodo dal di sotto.

(winfried.wehle@gmx.de)

¹ JACQUES DERRIDA, *Edmond Jabès et la question du livre*, in IDEM, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 99-116.

² MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 353-414.

³ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, pp. 77 sgg.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Marzo 2014

(CZ 2 · FG 21)



Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE, Pisa · Roma
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. **39 050 542332, fax **39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
tramite carta di credito (*Visa, Eurocard, Mastercard, American Express*).

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 24.5.1983

Direttore responsabile: FRANCESCO VARANINI

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2014 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.
Stampato in Italia · Printed in Italy

*

ISSN 0391-3368

ISSN ELETTRONICO 1724-1677

ISBN 978-88-6227-712-9

SOMMARIO

IN MEMORIA DI BRUNO PORCELLI · II

*

STUDI DA DANTE AI NOSTRI GIORNI

A cura di

Alberto Casadei, Marcello Ciccuto,

Davide De Camilli, Giorgio Masi

LUISA AVELLINI, <i>Questioni di onomastica romanzesca fra storia e invenzione nelle opere di Anna Banti e Maria Bellonci</i>	11
GUIDO BALDI, <i>Il sorriso dell'ignoto marinaio e l'ipotesto di Libertà</i>	21
GIORGIO BARONI, « <i>tu sarai Lui, ed Egli sarà te</i> »: <i>Ada Negri e il dono</i>	33
ANNA BELLIO, « <i>e tutti azzurri diventano i miei versi</i> ». <i>Lina Galli, la natura e l'ineffabile leggerezza della poesia</i>	39
CLAUDIO BRACCO, <i>Haidée. Vicende di un antroponimo letterario</i>	47
GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, <i>Una vita di Svevo: la lettera iniziale</i>	63
ALBERTO CASADEI, <i>Riflessioni sui rapporti attuali fra letteratura e nazionalità</i>	71
RAFFAELE CAVALLUZZI, <i>La nuova colonia di Luigi Pirandello</i>	81
GIULIA DELL'AQUILA, <i>Atmosfere scenico-teatrali nella prosa critica di Galileo</i>	87
GIUSEPPE FARINELLI, <i>Pascoli e i crepuscolari</i>	99
ELENA LANDONI, <i>Beatrice e il verbum. La poesia della lode e la via beatitudinis</i>	109
STEFANO LAZZARIN, <i>I nomi della tradizione nel fantastico italiano dell'epoca postmoderna</i>	121
MARGHERITA LECCO, <i>Il nome di Fauvel. Onomastica, semiotica e allegoria in un testo francese del XIV secolo</i>	135
PASQUALE MARZANO, <i>L'altra faccia di Montalbano: Vincenzo Collura, per gli amici Cecè. Note di onomastica camilleriana</i>	143
STEFANO PRANDI, <i>Delle tipologie intertestuali nel Nome della Rosa e di una loro possibile storizzazione</i>	153
MARIA GABRIELLA RICCOBONO, <i>Echi e similitudini di Dante e di altri autori nei Promessi Sposi</i>	165
ALDA ROSSEBASTIANO, <i>Spigolature di deonomastica letteraria</i>	175
ANTONIO SACCONI, <i>Lo spettacolo futurista a Napoli: le invenzioni di Francesco Cangiullo</i>	187
LEONARDO TERRUSI, <i>I nomi in tragedia nel dibattito tardorinascimentale</i>	197
WINFRIED WEHLE, <i>Identità in absentia. Sulla lirica di Salvatore Quasimodo</i>	207
ANTONIO ZOLLINO, <i>Un esempio di tradizione dantesca nella prosa del primo Novecento: Porto Venere di Carlo Linati</i>	221