

LA « GEOMETRIA VIVA » DELLA POESIA DI SALVATORE QUASIMODO

La poesia di Quasimodo ha attraversato la parte centrale del Novecento italiano, dagli anni immediatamente precedenti il secondo conflitto mondiale al periodo postbellico, segnato dalla nascita della società di massa e dal cosiddetto *boom* economico: la prima raccolta è del 1930, l'ultima del 1966 ; la sua produzione poetica si colloca dunque in decenni cruciali e di snodo dal punto di vista politico, sociale, economico e, naturalmente, letterario. L'opera del poeta nato nel 1901 a Modica (Ragusa, nella Sicilia a lungo mitizzata nelle prime raccolte) annovera dieci titoli principali, che si riducono a sei se consideriamo che la silloge intitolata *Ed è subito sera*, del 1942, è un'auto-antologia che riunisce (in parte rielaborandole) tutte le prime raccolte: *Acque e terre* (1930), *Oboe sommerso* (1932), *Erato e Apollion* (1936), oltre alle *Nuove poesie* anticipatrici della seconda stagione quasimodiana. Essa è inaugurata da *Giorno dopo giorno* (1947), continua con *La vita non è sogno* (1949), *Il falso e vero verde* (1956), *La terra impareggiabile* (1958), e, infine, si conclude con l'ultimo lavoro del poeta, *Dare e avere* (1966)¹.

La produzione di Quasimodo si caratterizza per due aspetti apparentemente antitetici, ma costantemente messi in rilievo dalla critica : da una parte un'evoluzione stilistica che ne avrebbe determinato le differenti

¹ Una raccolta completa delle liriche di Quasimodo si ebbe nel 1971, per la cura di Gilberto Finzi (Salvatore Quasimodo, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, « i Meridiani », 1971), e in un'edizione riveduta e ampliata nel 1973.

A. MASETTI

“maniere”; dall’altra la continuità e la coerenza all’interno di questo percorso evolutivo. Ciò ha prodotto due letture ambivalenti, che però guardavano alla sua opera come ad una sorta di *work in progress*. La stessa sistemazione dei testi nella silloge *Ed è subito sera* risente di un’idea di libro poetico di ascendenza mallarmeana, ma vuole dare anche un’indicazione chiara e netta di una ricapitolazione che presuppone un’imminente svolta. Il momento riassuntivo rappresentato dal volume del 1942 mette in evidenza due differenti maniere, una ermetica e una (rappresentata dalle *Nuove poesie*) di superamento dell’ermetismo; ciò si realizza tuttavia nell’alveo di un ermetismo ancora presente dal punto di vista formale, ma rinnovato nei contenuti². Così troviamo veri e propri testi programmatici dell’ermetismo, come *Parola*:

Tu ridi che per sillabe mi scarno
e curvo cieli e colli, azzurra siepe
a me d’intorno, e stormir d’olmi
e voci d’acque trepide;
che giovinezza inganno
con nuvole e colori
che la luce sprofonda.

Ti so. In te tutta smarrita
alza bellezza i seni,
s’incava ai lombi e in soave moto
s’allarga per il pube timoroso,
e ridiscende in armonia di forme
ai piedi belli con dieci conchiglie.

Ma se ti prendo, ecco:
parola tu pure mi sei e tristezza³.

² A questo proposito si legga quanto scriveva Carlo Bo nel suo saggio «Sulle “Nuove poesie” di Quasimodo», in *La Ruota*, IV, 5, maggio 1943, ora in *Quasimodo e la critica*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, 1975, p. 318 (prima ed. 1969): «l’apparente interesse contrario di oggi è – almeno nei risultati – ancora una prova di voce, una ricerca più estesa e infine un modo di onestà opposto a una convenienza di ripetizione a cui Quasimodo ha sentito di non poter cedere».

³ *Parola*, in *Oboe sommerso*.

La « geometria viva » della poesia di S. Quasimodo

Nei versi di questa poesia sono racchiusi i più evidenti tratti dell'ermetismo quasimodiano: dal punto di vista formale rinveniamo i sostantivi resi assoluti e indeterminati dalla mancanza dell'articolo e sospesi in una leopardiana vaghezza (« azzurra siepe / a me d'intorno »), le metafore e il linguaggio analogico al quale si aggiunge l'uso improprio delle preposizioni (« voci d'acque », « per sillabe mi scarno »), da cui deriva una diffusa vertigine dei sensi (« in te tutta smarrita / alza bellezza i seni »); la dimensione psicologica è esplicitata in poche sillabe (« Ti so ») e si arricchisce di aggettivi allusivi (« il pube timoroso »), che dichiarano l'influsso della sensualità panica del D'Annunzio alcionio. All'elegia di derivazione petrarchesca e leopardiana si aggiungono riferimenti al simbolismo pascoliano, e all'analogismo metamorfico di gusto estetizzante (i « piedi belli con dieci conchiglie », dove le conchiglie sono le unghie). Il 'tu' al quale si rivolge il poeta è difficilmente individuabile, è una presenza astratta, proiezione della mente e dell'anima del soggetto lirico, ma tali sembrano anche tutti gli elementi della natura, chiamati in causa per la loro materia cromatica e sonora (psicologica e simbolica), più che per delineare un paesaggio reale. Tutto si risolve in una dimensione puramente mentale, fino alla metamorfosi finale della natura sensuale in parola.

Se da questo testo metapoetico passiamo alle *Nuove poesie* (composte tra il 1936 e il 1942) noteremo che molti stilemi ermetici sono conservati, ma c'è un'evidente esteriorizzazione del paesaggio, che dalla dimensione interiore viene ad assumere una sua concretezza realistica, in corrispondenza col trasferimento nel 1934 del poeta a Milano. I luoghi non sono più o non solamente simbolici, ma vengono evocati nella loro effettiva referenzialità (nell'esempio riportato qui sotto si noti il riferimento al fiume lombardo Lambro, poi al territorio della Brianza, sempre in Lombardia, ma anche i riflessi nell'acqua dei velieri, il fumo sulle case, la marina in festa):

Illeso sparì da noi quel giorno
nell'acqua coi velieri capovolti.
Ci lasciarono i pini,
parvenza di fumo sulle case,
e la marina in festa
con voce alle bandiere
di piccoli cavalli.

Nel sereno colore
che qui risale a morte della luna

A. MASETTI

e affila i colli di Brianza,
 tu ancora vaga movendo
 hai pause di foglia⁴.

Con la successiva raccolta, *Giorno dopo giorno*, il rapporto tra la fase ermetica e quella postbellica e tendenzialmente neorealista si svolge nel segno di una sostanziale coesistenza, dal momento che – come ha notato giustamente Luperini – « Quasimodo può passare dalla poesia pura e vagamente ermetizzante dell’anteguerra al volontarismo etico-politico del dopoguerra restando sostanzialmente fedele a se stesso (nonostante l’ostentata volontà di rottura) »⁵. Tant’è vero che un momento di più consapevole mutamento è, fino alla metà degli anni Cinquanta, difficilmente individuabile : la principale novità si nota nei contenuti, più che nelle forme e nel lessico : « il passaggio infatti dalla prima alla seconda maniera è avvertibile più negli “oggetti” del canto, semmai, che non nei modi che sostanzialmente si mantengono pressoché aderenti a quelli del precedente periodo »⁶. Carlo Bo e Giorgio Caproni, all’uscita di *Giorno dopo giorno*, evidenziarono la saldatura e non il contrasto con la produzione precedente : « ci interessa piuttosto constatare la fedeltà e coerenza di Quasimodo a se stesso nell’aver risolto [...] la crisi della sua sintassi e quindi della sua poesia senza minimamente rinnegarne i primi movimenti »⁷. Anche Accrocca, riprendendo Bellonci⁸, definiva l’evoluzione della poesia di Quasimodo un « approfondimento di quei temi che già erano affiorati nella precedente ricerca dentro di sé [...] in una continua indagine di valori assoluti e lirici in un primo momento, e di valori epico-lirici nel secondo »⁹. Successivamente su analoghe posizioni troviamo Raboni : « mi sembra

⁴ *Sulle rive del Lambro*.

⁵ Romano Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, tomo secondo, Torino, Loescher, 1981, p. 602.

⁶ Elio Filippo Accrocca, « I due “tempi” di Quasimodo », in *La Fiera Letteraria*, 16 settembre 1956, poi in *Quasimodo e la critica*, cit., p. 374.

⁷ Giorgio Caproni, « La “predestinata” poesia di Quasimodo », in *La Fiera Letteraria*, 10 luglio 1947, ora in Idem, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 90.

⁸ Goffredo Bellonci, « Un giudizio su Quasimodo », in *La Fiera Letteraria*, 17 luglio 1955, poi in *Quasimodo e la critica*, cit., p. 361 : « E bisognerebbe vedere se davvero egli abbia contrapposto un linguaggio e temi e un mondo nuovo alla poesia di ieri, o se non li abbia ripresi e ampliati nella poesia nuova, in una più complessa sintassi di idee di sentimenti di immagini ».

⁹ E. F. Accrocca, « I due “tempi” di Quasimodo » cit., p. 373

difficile, e in ogni caso improprio, parlare, come pure si è fatto, di una conversione di Quasimodo, di un nuovo Quasimodo rivelatosi attraverso gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra e essenzialmente "diverso" [...] rispetto al vecchio Quasimodo, che si era riconosciuto nell'immagine dell'ermetismo e aveva anzi contribuito a formarla » e quindi « l'evoluzione della poesia di Quasimodo è, direi, anche sotto questo aspetto, di una notevole coerenza »¹⁰. Per riassumere questo dibattito possiamo infine citare le parole di Gilberto Finzi sull'importanza di cogliere il movimento evolutivo nell'opera di Quasimodo, piuttosto che quello di rottura: « può stupire ancora il *lapsus* di certa critica nel non riconoscere una sorta di "linea unitaria" all'interno della medesima pluridirezionalità di temi, interessi e linguaggi »¹¹.

Successivamente, con l'affermarsi delle neo-avanguardie e della crisi della parola poetica, si delinea una vera e propria presa di distanza da buona parte della produzione quasimodiana, o, nel migliore dei casi, uno spostamento del baricentro verso il percorso espressivo intrapreso dal poeta dopo la Seconda guerra mondiale¹². Va poi notato che nel decennio 1965-1975 videro la luce alcune raccolte destinate ad avere una indiscussa influenza sui successivi esiti della poesia italiana, delineando anche nuovi orientamenti critici: nel 1963 uscirono *Una volta per sempre* di Fortini e *Nel magma* di Luzi; nel 1965 gli *Strumenti umani* di Sereni e il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* di Caproni; nel 1971 *Satura* di Montale; nel 1975 il *Muro della terra* di Caproni, per citare solo le opere che più di altre contribuirono a rimettere in discussione il linguaggio poetico anche tra chi rimase sempre estraneo alle neoavanguardie. Da un lato ciò ha prodotto un effettivo ridimensionamento della presenza di Quasimodo all'interno del canone poetico novecentesco¹³,

¹⁰ Giovanni Raboni, « Quasimodo e la giovane poesia », in *Nuova Presenza*, VII, 15-16, autunno-inverno 1964-65, poi in *Quasimodo e la critica*, cit., p. 285. A questo proposito Alberto Bertoni recentemente ha scritto che « è stato proprio l'equilibrio conseguito dal poeta nel passaggio da una fase all'altra a valergli il Premio Nobel per la letteratura, nel 1959 » (Alberto Bertoni, *La poesia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 39).

¹¹ Gilberto Finzi, *Introduzione a Quasimodo e la critica*, cit., p. 12.

¹² Progressivamente « dal dominio della critica ermetica la poesia di Quasimodo era passata in quello della critica antiermetica » col rischio, secondo alcuni, di leggere la fase precedente come l'« adesione a una poetica estranea alla sua vera sensibilità e vocazione » (Giacchino Paparelli, « Quasimodo e la critica », in *Il Baretto*, II, 7, gennaio-febbraio 1961, ora in *Quasimodo e la critica*, cit., p. 269).

¹³ È emblematica la sua esclusione dalla triade poetica che sino a quel momento era stata

A. MASETTI

pesando, su questo versante, sia la fissazione in qualità di caposcuola dell'ermetismo che ne era stata fatta dalla critica nei decenni precedenti, sia il "mito" del Quasimodo civile, nato nell'immediato dopoguerra e che ormai appariva insufficiente ad un diverso e, per certi aspetti, più complesso e consapevole impegno della poesia nel rappresentare la condizione dell'uomo contemporaneo¹⁴. Dall'altro lato, tuttavia, ciò ha permesso ai lettori più attenti e meno propensi a liquidarlo frettolosamente di riscattarlo da tali immagini preconfezionate, iniziando una lettura delle raccolte del secondo Quasimodo senza la lente deformante di quelle prime categorizzazioni. Soprattutto si poteva guardare alla sua produzione più recente senza parlare di "tradimento" della sua più naturale (o presunta tale) ispirazione ermetica, ma vedendo i due tempi del poeta come fasi di un più lungo e articolato percorso di formazione espressiva¹⁵.

dominante, che oltre a Quasimodo comprendeva Montale e Ungaretti, e la sua sostituzione con Saba (riconoscendo nella produzione del triestino un più evidente influsso sulle nuove generazioni dei poeti italiani).

¹⁴ Possiamo riassumere così: « quell'iniziale incontro con la critica ermetica era destinato a pesare [...] sulle reazioni della critica (del pubblico, diciamo) alle sue prove successive. [...] Anche per questo testi come *Giorno dopo giorno* e *La vita non è sogno* giunsero più inattesi e, all'orecchio di coloro che più gelosamente avevano per l'innanzi seguito il lavoro del poeta, dovettero suonare come una sorta di tradimento o uno scandalo » (G. Paparelli, « Quasimodo e la critica » cit., p. 266). Mengaldo nel 1978 tracciò questo panorama della ricezione critica dell'opera di Quasimodo: « Il mito di Quasimodo è in sostanza cosa del dopoguerra, quando fu soprattutto alimentato dall'equivoco sul nuovo impegno civile dell'autore e dalla sua militanza a sinistra. Comunque oggi alla stima che generalmente resiste nei critici formati fra le due guerre [...] si contrappongono indifferenza o rifiuto prevalenti nei più giovani » (*Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, « i Meridiani », 1978, p. 586). Più recentemente Jonathan Sisco ha osservato che « quando la poesia italiana si avvia a una stagione di crisi e di sperimentalismo estremo, di squilibrio e di rischio comunicativo, le proposte di Quasimodo cominciano ad apparire legate al passato, a una fiducia troppo immediata nella parola poetica » e rischiano di assumere « un valore documentario che valica i confini del singolo autore » (Jonathan Sisco, « Salvatore Quasimodo », in *Poesia del Novecento italiano. Dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2002, p. 217). Ciò che si può svincolare da questa dimensione documentaria è invece la seconda produzione di Quasimodo (quella del ventennio post-bellico, degli anni 1946-1966), che testimonia degli sforzi del poeta di trovare nuove modalità espressive.

¹⁵ Giuseppe Zagarrò imputava la "sfortuna" di Quasimodo ad un « interesse critico abnorme e parziale » che a lungo andare aveva finito col « fissarlo in un'immagine stereotipa e in definitiva innaturale », decretandone un « destino di monotonia e immutabilità » (Giuseppe Zagarrò, *Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 114-117). Lo stesso Quasimodo nel *Discorso sulla poesia* del 1953 arrivò ad affermare a

Più che di un'unica svolta bisogna allora parlare di *svolte*. Il primo parziale snodo del percorso poetico e gnoseologico del poeta siciliano va collocato tra la fine degli anni Quaranta e quella degli anni Cinquanta, in particolare, come si diceva, con la pubblicazione di *Giorno dopo giorno* (1947), che già nel titolo rivela una propensione diaristica, per così dire, che ancora la parola al tempo presente e a un sistema di referenti concreti. Andrà notato, *en passant*, come tale “sentimento del tempo” si ritrova anche in un'altra raccolta pubblicata in quello stesso anno : il *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni¹⁶. Sono questi due titoli che manifestano nell'impostazione diaristica la volontà di testimoniare l'esperienza vissuta più o meno direttamente dai loro autori e « in cui entrano per la prima volta i temi cupi e strazianti della guerra, del dolore collettivo, della responsabilità di fronte ai morti », come ha scritto Raboni¹⁷. Sempre nel 1947 esce anche la prima raccolta post-bellica di Ungaretti, dal titolo emblematico *Il dolore*, nella quale il poeta raccoglie le poesie scritte negli anni immediatamente precedenti, in cui la sofferenza personale e intima per la perdita del figlio si unisce all'angoscia collettiva per l'occupazione nazista dell'Italia.

Anche in *Giorno dopo giorno* l'io diventa un noi, corale e collettivo, ma il suo pensiero procede spesso attraverso domande retoriche e il reale viene evocato per mezzo di un filtro espressionistico, che tende ad intellettualizzarlo e a renderlo meno realistico, o a fissarlo in una dimensione emblematica, sacrale o classicheggiante (i fanciulli agnelli e le cetre appese di *Alle fronde dei salici*) :

proposito del “poeta nuovo” : « Per fortuna, non ha un'assidua volgarizzazione critica coetanea e parallela che lo perseguiti con indici di soluzioni più o meno probabili, come è avvenuto nell'ultimo periodo poetico : una critica che anticipi le soluzioni poetiche, una filosofia padrona della poesia » (Salvatore Quasimodo, « Discorso sulla poesia » (1953), in Idem, *Poesie e Discorsi sulla poesia* cit., p. 286).

¹⁶ A questo proposito Marco Forti individua già nelle *Nuove poesie* di *Ed è subito sera* (1942) dei tratti che avranno un loro peso nella formazione del primo Sereni : « C'è anche un presente di nuovo amore e disamore che cresce, che allontana il poeta dall'idillio insulare fattosi ora troppo astratto e vetrino, mentre premono altre tensioni e urgenze. Come in “Piazza Fontana”, la più ferrigna e già milanese poesia di questo libro, con la sua nuova implicita fermezza, che ha avuto sicuramente peso, se non altro sul lessico del primo Sereni » (Marco Forti, « Quasimodo : Ed è subito sera », in Idem, *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, Milano, il Saggiatore, 2004, p. 97).

¹⁷ Giovanni Raboni, « Quasimodo e la giovane poesia » cit., p. 285-286.

A. MASETTI

E come potevamo noi cantare
 con il piede straniero sopra il cuore,
 fra i morti abbandonati nelle piazze
 sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
 d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
 della madre che andava incontro al figlio
 crocifisso sul palo del telegrafo?
 Alle fronde dei salici, per voto,
 anche le nostre cetre erano appese,
 oscillavano lievi al triste vento¹⁸.

Come si può notare sono ancora abbondantemente presenti stilemi ermetici quali la metafora « l'erba dura di ghiaccio » o la sinestesia « urlo nero », i riferimenti ad una dimensione sacra o classica, che fanno sì che prevalga una visione letteraria su un sincero sentire poetico. Gli avvenimenti storici vengono sottoposti a un processo di astrazione, per cui, come accade in *Milano, agosto 1943* o in *19 gennaio 1944* il riferimento si esaurisce sostanzialmente nel titolo, e, nonostante il dialogo con un 'tu' reale, i versi rimandano a una visione interiore e assolutizzata. A questo proposito Franco Fortini aveva individuato la debolezza di Quasimodo nel suo « assestamento manieristico » e nel suo procedere « su di uno sfondo di sentimenti nobili e generici » sino ad una « giustapposizione di elementi verbali in funzione evocativa o timbrica, rallentante ; anzi al limite, immobilizzante »¹⁹. La parola poetica dunque si fissa in forme che non rendono la dinamicità della vita, ma anzi si irrigidiscono e in definitiva ci allontanano da essa, anche nel momento in cui la vita e la storia premono con maggiore urgenza:

Invano cerchi tra la polvere,
 povera mano, la città è morta.
 È morta : s'è udito l'ultimo rombo
 sul cuore del Naviglio. E l'usignolo
 è caduto dall'antenna, alta sul convento,
 dove cantava prima del tramonto.

¹⁸ *Alle fronde dei salici*.

¹⁹ Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977, p. 88-89. Anche Mengaldo nella sua antologia poetica riprende lo spunto fortiniano e, nonostante le novità formali dell'ermetismo, non salva il primo Quasimodo : « ciò che caratterizza negativamente il primo Quasimodo è l'immediata trasformazione di queste innovazioni in repertorio manieristico » (Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 587).

La « geometria viva » della poesia di S. Quasimodo

Non scavate pozzi nei cortili :
 i vivi non hanno più sete.
 Non toccate i morti, così rossi, così gonfi :
 lasciateli nella terra delle loro case :
 la città è morta, è morta²⁰.

Anche se il titolo di questo componimento è un'annotazione diaristica, tuttavia nel testo vi è un solo riferimento concreto alla città di Milano (il Naviglio), mentre il presunto realismo è a ben vedere una mimesi della realtà, una realtà resa attraverso un filtro intellettuale, che la astrae in alcune figure emblematiche: la « povera mano » (una sineddoche per dire genericamente un essere umano sopravvissuto al bombardamento); « l'usignolo »; « i vivi » e « i morti ». Sulla dizione limpida e sincera prevale, ancora una volta, la dimensione oratoria e la scansione retorica (la ripetizione di « è morta » per ben cinque volte sembra voler evocare un rintocco funebre di campane). Altro titolo diaristico di questa raccolta è *19 gennaio 1944*, e anche in questo caso, a discapito del titolo, non c'è nulla nel testo che concretamente rimandi a quella data; tutti i referenti, per quanto concreti, sono evocati come da una distanza incommensurabile (e non a caso uno dei termini chiave di questa poesia è « antico »: « ti leggo dolci versi d'un antico », oppure « Forse qualcuno vive. Ma noi, qui, / chiusi in ascolto dell'antica voce »); e prevalgono elementi simbolici (di derivazione ancora una volta pascoliana) o metaforici, quali « il cielo degli angeli di morte » e « il vento con rombo di crollo »²¹.

La situazione non muta con la raccolta successiva, *La vita non è sogno* (1949), in cui sono ancora presenti le domande retoriche, del tipo: « come risponderò a quelli che domandano? » (*Colore di pioggia e di*

²⁰ *Milano, agosto 1943.*

²¹ Cristina de Santis inserisce alcune riflessioni su Quasimodo in un saggio uscito nel 2008, che percorre la poesia italiana del Novecento secondo una prospettiva tematica che indaga l'evoluzione del concetto di tempo: e nota nelle raccolte del secondo dopoguerra una « presenza sempre più fitta [...] di titoli-data che ancorano il poetare a un'attualità drammatica » e che inseriscono nella koiné ermetica una « dimensione temporale di intelligibilità immediata » che si contrappone all'intemporalità e all'astrazione assolutizzante della prima maniera (Cristina de Santis, « Lessico poetico novecentesco: questioni di tempo », in *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, a cura di Elisabetta Graziosi, Bologna, Clueb, 2008, p. 51; si legga anche Silvio Ramat, « Quasimodo e lo spazio grammaticale », in Id., *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1982, p. 283).

A. MASETTI

ferro) ; i personaggi evocati non sono individui definiti, ma emblemi di una condizione esistenziale che viene delineata con stilemi espressionistici più che realistici : « E dimmi, uomo spaccato sulla croce, / e tu dalle mani grosse di sangue » (*Colore di pioggia e di ferro*). E nel *Falso e vero verde* (1956) Bàrberi Squarotti notava ancora un'« eloquenza esteriore, gridata, nella cronaca monotona o nella restaurazione paesistica »²². La raccolta è composita, ed in parte vi si trovano le reminiscenze della mitica terra natale (nella sezione *Dalla Sicilia*), caratterizzate dai tratti messi in luce dallo Squarotti, ma è pur vero che in alcuni punti si insinua qualcosa di nuovo e « il mito lascia trasparire notevoli incrinature »²³. Accanto a versi che sin dalla trama fonica pascoliana dichiarano il loro legame con la maniera precedente

Il tuono tetro
 su dall'arcobaleno d'aria e di pietra
 all'orecchio del mare rombava una
 infanzia errata, eredità di sogni
 a rovescio, alla terra di misure
 astratte, dove ogni cosa
 è più forte dell'uomo²⁴.

se ne trovano altri che esprimono drammaticamente disinganno e scetticismo :

In silenzio guardiamo questo segno
 d'ironica menzogna : e per noi brucia
 rovesciata la luna diurna e cade
 al fuoco verticale. Che futuro
 ci può leggere il pozzo
 dorico, che memoria ? Il secchio lento
 risale dal fondo e porta erbe e volti
 appena conosciuti²⁵.

²² Giorgio Bàrberi Squarotti, « Quasimodo tra mito e realtà », in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1971, p. 65 (prima ed. 1961).

²³ Teresa Ferri, « La poesia di Salvatore Quasimodo dalla sinestesia all'ossimoro, ovvero dal mito all'armonia della dissonanza », in *Salvatore Quasimodo la poesia nel mito e oltre*, a cura di Gilberto Finzi, Bari, Laterza, 1986, p. 76.

²⁴ *Vicino a una torre saracena, per il fratello morto.*

²⁵ *Tempio di Zeus ad Agrigento.*

La « geometria viva » della poesia di S. Quasimodo

Gli interrogativi che un tempo potevano trovare risposte e certezze (spesso enfatiche e retoriche), qui si confrontano con la negazione, con l'afonia e la mancanza di una risposta (« so la domanda che ritorna vuota. / Non c'è per noi, non c'è per te risposta », in *Nemica della morte*). Anche l'assiolo (un'altra reminiscenza del simbolismo pascoliano) « dice solo / il silenzio » (*Un arco aperto*), e il tempo è « già assente », o si dissolve nello « scorrere / impassibile della distruzione » (*Un arco aperto*). Se non si può rispondere ai grandi interrogativi esistenziali di matrice elegiaca e leopardiana, una parola va trovata invece per le recenti violenze della storia dell'uomo, ma essa non può provenire dalle antichità classiche, dai miti o dagli idilli un tempo consolatori, quanto piuttosto da un'urgenza di verità :

Tu non vuoi elegie, idilli : solo
ragioni della nostra sorte, qui,
tu, tenera ai contrasti della mente,
incerta a una presenza
chiara della vita. E la vita è qui,
in ogni no che pare una certezza :
qui udremo piangere l'angelo il mostro
le nostre ore future
battere l'al di là, che è qui, in eterno
e in movimento, non in un'immagine
di sogni, di possibile pietà²⁶.

Nelle poesie raccolte nella sezione *Quando caddero gli alberi e le mura* (*Ai quindici di Piazzale Loreto, Auschwitz, Ai fratelli Cervi*), lo stile tende a mettere in pratica le osservazioni svolte nel *Discorso sulla poesia* (pubblicato in appendice a *Il falso e vero verde*), in cui Quasimodo descrive una nuova poetica civile e post-ermetica caratterizzata da un linguaggio realistico e da un immaginario concreto ed eroico, rafforzato da una presenza diffusa di espedienti drammatici, quali le domande, le iterazioni, il dialogo con un 'tu' poetico, la lapidaria sentenziosità dei versi finali. Dall'« arguzia intellettualistica » e dalla « liricità astoricamente intesa »²⁷, che Mengaldo criticava alle prime prove di Quasimodo, a questo « nuovo linguaggio » al quale il poeta affida la « ricostruzione dell'uomo frodato

²⁶ *Auschwitz*.

²⁷ P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* cit., p. 587-588.

A. MASETTI

dalla guerra »²⁸ la distanza è evidente e tuttavia è ancora molto forte la tendenza del verso ad appesantirsi con la retorica e l'enfasi oratoria o con l'elegante riferimento alla cultura classica :

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 !²⁹

Ciò si riscontra anche nelle affermazioni epigrafiche e nelle chiusure solenni, che più che essere risposte a domande collettive, sembrano avere la perentorietà e l'assolutezza dei soliloqui (non basta, insomma, dire 'noi' per creare un dialogo) :

La nostra non è guardia di tristezza,
non è veglia di lacrime alle tombe ;
la morte non dà ombra quando è vita.³⁰

Il secondo momento evolutivo – e, per certi aspetti che vedremo tra poco, più decisivo – si colloca a dieci anni di distanza dal primo snodo rappresentato da *Giorno dopo giorno*, con la pubblicazione de *La terra impareggiabile* (1958). La critica, anche quella che esprimeva maggiori riserve sull'opera di Quasimodo, ha visto in questa raccolta uno dei punti più alti della sua poetica. Così, se per Fortini il bilancio del passaggio dalla prima fase ermetica alla seconda civile e 'politica' non è affatto positivo (« il mutamento, che nella poesia di Quasimodo è stato portato dalla tematica umanistico-sociale è però stato, quasi sempre, infelice ; mancava a Quasimodo una seria dimensione di conoscenza che sostenesse quei messaggi »), tuttavia ora individua « un sincero rovello, teso a spezzare le cadenze e le melodie che erano state del Quasimodo più giovane : sì che i risultati profondi sono ottenuti, paradossalmente, dove il verso è più afono, incespicante, e sembra scomparsa del tutto la lucentezza dei primi versi »³¹.

²⁸ S. Quasimodo, « Discorso sulla poesia » (1953) cit., p. 285.

²⁹ *Auschwitz*.

³⁰ *Ai quindici di Piazzale Loreto*.

³¹ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, cit., p. 90.

Anche Mengaldo (già fortemente critico sul Quasimodo ermetico), sul secondo periodo ha più di una riserva (« ora Quasimodo non oltrepassa la nobile retorica » e addirittura rischia di scadere in una « facile poesia ufficiale d'occasione »³²), ma arriva a formulare un giudizio positivo su *La terra impareggiabile*, di cui apprezza (riprendendo il concetto di 'afonia' già evidenziato da Fortini) il « dettato spoglio e sottovoce, quasi afono »³³. Anche Finzi, sebbene su posizioni certo più affini alla poetica del ragusano, riconosce il vero « mutamento poetico » nella raccolta del 1958, in cui « sulla disumana "civiltà dell'atomo al suo vertice" il poeta stende un velo ironico e abbassa il linguaggio fino alla cronaca : i temi della solitudine e della violenza ora sono visti dentro un tessuto sociale estraniante »³⁴.

Davvero, dunque, occorre arrivare a *La terra impareggiabile* per avere il libro decisivo, in cui, per la prima volta nella produzione quasimodiana, alla novità tematica si accompagna anche una sostanziale novità formale, nel segno del superamento della cifra sin qui acquisita³⁵. Quasimodo realizza quello « stile da traduzione » che aveva descritto nel suo *Discorso* del 1953 e che ancora all'altezza de *Il falso e vero verde* non era effettivamente compiuto : « un desiderio di "discorso" », una poesia che « aspira al dialogo più che al monologo », una « poesia drammatica », « un gusto di parlare del mondo e delle cose del mondo con una nuova tecnica, che prelude a un linguaggio concreto, che riflette il reale » e che « rompe per sempre gli accostamenti armoniosi con le Arcadie »³⁶. Del resto in questi anni era passato dalla traduzione dei classici greci e latini a quella di poeti contemporanei quali Neruda e Cummings³⁷, e tale lavoro osmotico³⁸ ha influenzato l'evoluzione del suo linguaggio e della sua poetica, ponendo entrambi a contatto con il presente : « un poeta è tale quando non rinuncia

³² P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 589.

³³ Ibid.

³⁴ Gilberto Finzi, « Salvatore Quasimodo », in *Poesia italiana. Il Novecento*, a cura di Piero Gelli e Gina Lagorio, Milano, Garzanti, 1993, p. 406.

³⁵ Con questa raccolta il poeta riceve il prestigioso Premio Viareggio, nel 1958, e l'anno successivo gli verrà conferito (pur tra molte polemiche) il Nobel.

³⁶ S. Quasimodo, « Discorso sulla poesia » (1953) cit., p. 285-289.

³⁷ Le *Poesie* di Neruda uscirono con la traduzione di Quasimodo presso l'editore Einaudi nel 1952 ; le *Poesie scelte* di Cummings vennero pubblicate nel 1958 (All'insegna del pesce d'oro - Scheiwiller).

³⁸ Ermanno Paccagnini, « Il Quasimodo traduttore. Anzi poeta », *Corriere della Sera*, 25 luglio 2004 : « Tradurre diviene così per Quasimodo un'impresa osmotica in anni di profondo ripensamento del suo fare poetico ».

A. MASETTI

alla sua presenza in una data terra; in un tempo esatto, definito politicamente. E poesia è libertà e verità di quel tempo e non modulazioni astratte del sentimento»³⁹. Così come la traduzione non può ridursi ad una imitazione del testo originario, anche la poesia non produce un *double* della realtà, ma si volge alla percezione di un nuovo oggetto, che supera la superficie semantica del reale e ne intende il senso profondo. Se il Quasimodo ermetico risolveva la poesia in pura forma, senza riuscire a realizzare un concreto intento conoscitivo, esso sembra invece raggiunto nelle forme spoglie e stranianti de *La terra impareggiabile*. In questa raccolta la volontà di comunicazione si libera della veste oratoria e assume le movenze più pacate di un intimo dialogo con un tu reale che predispose la parola alle verità profonde dell'essere :

Oggi ventuno marzo entra l'Ariete
nell'equinozio e picchia la sua
testa maschia contro alberi e rocce
e tu amore stacchi
ai suoi colpi il vento d'inverno
dal tuo orecchio inclinato
sull'ultima mia parola⁴⁰.

Abbandonata la linea della parola pura e, per così dire, solipsistica della tradizione petrarchesca-leopardiana⁴¹, così come quella della violenza espressionistica e dell'enfasi retorica, qui il poeta recupera una linea dantesca (evidente nell'indicazione astronomica dell'incipit), più razionale e meno emotiva (ovvero meno elegiaca) : « il linguaggio della *Commedia*, se aveva avuto le proprie basi nel dolce stilnovo, si era purificato al contatto dei contenuti umani e reali. Le figure dantesche miravano a un dramma che non era più quello del mondo classico »⁴². Questo realismo trova modi diversi per manifestarsi e si rivolge ad una realtà composita, fatta di luci e di ombre abissali (nella consapevolezza che ormai il rifugio nell'idillio e nella

³⁹ S. Quasimodo, « Discorso sulla poesia » (1953) cit., p. 291.

⁴⁰ *Oggi ventuno marzo*.

⁴¹ Tale linea si può riscontrare ancora in *Giorno dopo giorno*, in cui una poesia si intitola proprio *Elegia*, « quasi a sigillare col termine decisamente significante la situazione psicologica di insolubile pena » (così Giuseppe Zagarrò, *Quasimodo*, cit., p. 93); e anche nel *Falso e vero verde*, ad esempio nei versi finali della già citata poesia *Auschwitz* : « Come subito / si mutò in fumo d'ombra / il caro corpo d'Alfeo e d'Aretusa ! ».

⁴² S. Quasimodo, « Discorso sulla poesia » (1953) cit., p. 289.

classicità non è più accettabile): « Non la speranza / direte voi morti alla nostra morte / negli imbuti di fanghiglia bollente, / qui nell'inferno »⁴³. L'evidente riferimento dantesco e il deittico « qui » ci introducono ad una diversa scrittura poetica. È anche una scelta linguistica, nel segno di una maggiore discorsività e nella realizzazione di un tono più basso. In *Notizia di cronaca*, ad esempio, il linguaggio spoglio e l'incedere monotono dei versi danno forma e accento ai dettagli di una quotidianità dimessa e spietata e segnano il definitivo abbandono della precedente maniera⁴⁴. I primi dieci versi racchiudono un unico periodo, in cui il soggetto è nel primo verso, il predicato si trova esattamente a metà (« uccisero », al quinto verso) e nel decimo troviamo, a mo' di chiusa o di sigillo, l'indicazione lapidaria della data :

Claude Vivier e Jacques Sermeus,
già compagni d'infanzia d'alti muri
in un orfanotrofio, freddamente
a colpi di pistola, senza alcuna
ragione uccisero due amanti giovani
su un'auto ferma al parco di Saint-Cloud
lungo il viale della Felicità
sul calar della sera
del ventuno dicembre
millenovecentocinquantasei⁴⁵.

La disarticolazione a cui Quasimodo sottopone il periodare accompagna un approccio al reale privo di alcun pathos elegiaco, ma anzi freddo come un tavolo d'obitorio su cui la realtà venga dissezionata⁴⁶. L'inferno da cui scrive il poeta (la poesia precedente e la successiva fanno parte della sezione *Ancora dell'inferno*) non ha bisogno d'esser cruento per essere vero, e non per questo sarà meno violento o drammatico. Ne è un

⁴³ *Ancora dell'inferno*.

⁴⁴ Così la critica si divise tra quanti vedevano in queste nuove modalità una « poetica dell'antipoetico, in definitiva autolesionista » (così G. Zagarrio, *Quasimodo* cit., p. 99) e quanti invece seppero cogliere in questi nuovi moduli antipoetici la risposta di Quasimodo al mutato clima storico e sociale ; una risposta non attardata su posizioni superate, ma anzi anticipatrice di modalità espressive che si sarebbero poi affermate nei maggiori poeti del secondo Novecento.

⁴⁵ *Notizia di cronaca*.

⁴⁶ In questi versi si può cogliere l'eco del Prufrock eliotiano.

A. MASETTI

esempio il contorsionista «melanconico e zingaro» di *Quasi un epigramma*, che nella sua esibizione sembra perdere la dignità umana :

Nel maglione rosso curva la schiena
 a rovescio e afferra *come un cane*
 un fazzoletto sporco
 con la bocca [...]
 [...] Augura
con gli occhi di furetto
 un bel colpo alla Sisal e scompare.
 La civiltà dell'atomo è al suo vertice⁴⁷.

È evidente l'abbassamento di tono del linguaggio («un bel colpo alla Sisal»), tanto più nel contrasto con «la civiltà dell'atomo»: tra le righe vi è un'amara riflessione sull'aridità interiore dell'uomo e una sarcastica presa di coscienza che racchiude un surplus di sofferenza, e che, tuttavia, non si abbandona all'ornamento stilistico o allo slancio metafisico e nemmeno al lamento o all'invettiva, come poteva accadere nelle precedenti raccolte. Da queste tenebre della ragione si stacca la sezione *Dalla Grecia*, che a prima vista sembra riprendere la solarità mediterranea delle raccolte giovanili, ma che in realtà la supera demitizzandola, svuotando l'idillio attraverso il disinganno:

Ma non c'è più nessuno che accoltella
 il mostro a Cnosso, e nel mercato
 d'Hiràklion confuso e sporco d'Oriente
 non c'è nulla che assomigli
 alla Grecia di prima della Grecia⁴⁸.

Il poeta dichiara di cercare una perfezione ulteriore nella dissonanza:

Io non cerco
 che dissonanze, Alfeo,
 qualcosa di più della perfezione.
 Potessi dirottare ora da Olimpia,
 dall'intreccio di pini, ancora forme
 respinte dalla morte, oltrepassare

⁴⁷ *Quasi un epigramma* [corsivi nostri].

⁴⁸ *Minotauro a Cnosso*.

La « geometria viva » della poesia di S. Quasimodo

l'arco chiuso che conosco⁴⁹.

E si arriva a scardinare la solarità classica in un'immagine quasi apocalittica, che segna la fine del mito :

Una pianta, non lauro
o mirto, fusto
e foglie comuni dove s'innesti
per metamorfosi anima e struttura
che proverà la morte
non c'è nemmeno a Delfi.
E né lauro c'è per l'oracolo
né l'antro del suo gioco. Il sole soffia
giù dal Parnaso e scardina
il centro del mondo⁵⁰.

Non è allora « un neoclassicismo esaurito e inerte »⁵¹ quello che troviamo in questi versi, ma piuttosto un'ulteriore modulazione dell'infrangersi del soggetto col mondo contemporaneo. Si riconosce quindi una certa continuità con la sezione finale *Domande e risposte*, in cui, finito il mito, l'apocalisse è calata nella storia più urgente. Si torna a motivi epici e drammatici e a quello 'stile da traduzione' che è la vera cifra del secondo Quasimodo, e di cui sono esemplari le due epigrafi poste a conclusione della raccolta : una *Per i caduti di Marzabotto* e l'altra *Per i partigiani di Valenza. La terra impareggiabile* risolve i contrasti e il dualismo strutturale all'interno di un percorso esemplare, di cui vengono ripercorse le tappe (dal lamento elegiaco e dalla linea petrarchesca e leopardiana allo 'stile da traduzione' e alla linea dantesca). Non è dunque una raccolta disomogenea, e neppure il frutto del lavoro di un poeta che ha esaurito la propria ricerca formale e la propria indagine conoscitiva (o che, come vuole certa critica, ha dato il meglio di sé nelle prove precedenti), tutt'altro : in questi alterni movimenti, negli alti e bassi di questi risultati, si riscontra quello che Sanesi aveva definito « l'inevitabile segno di una vitalità che non teme di mostrarsi anche nelle fasi di ricerca e di rottura »⁵².

⁴⁹ Seguendo l'Alfeo.

⁵⁰ Delfi.

⁵¹ G. Zagarrìo, *Quasimodo* cit., p. 100.

⁵² Roberto Sanesi, « Introduzione » a *Poesie scelte di Salvatore Quasimodo*, Parma, Guanda, 1959, p. 39. Mentre Giuseppe Zagarrìo ne forniva una lettura ben diversa :

A. MASETTI

Se l'evoluzione poetica e la spinta conoscitiva dell'autore possono dirsi completati, non per questo Quasimodo approda al silenzio. L'intento è quindi quello di consolidare gli esiti della sua personale ricerca ontologica ed etica. Tale è il temperamento che si riscontra nel passaggio all'ultima raccolta, *Dare e avere* (1966), che nel titolo ricapitolativo si collega al verso finale di una delle liriche più significative di *Terra impareggiabile: Notizia di cronaca*. Nel solco della ricerca espressiva che aveva trovato in quel testo la sua definitiva maturazione, ora emerge l'opposizione tra la voce poetante e il mondo, in un confronto rinnovato tra la speranza e la sofferenza dell'uomo (le « candele umane / accese da speranza e da dolore » della lirica *La chiesa dei negri ad Harlem*). La voce del poeta può trasformare allora la parola in « geometria viva », segno di una razionalità che non si arrende alla fine :

Nulla mi dà, non dà nulla
 tu che mi ascolti. Il sangue
 delle guerre s'è asciugato,
 il disprezzo è un desiderio puro
 e non provoca un gesto
 da un pensiero umano,
 fuori dall'ora della pietà.
 Dare e avere. Nella mia voce
 c'è almeno un segno
 di geometria viva,
 nella tua, una conchiglia
 morta con lamenti funebri⁵³.

Nel clima del bilancio finale il confronto, ancora una volta, è con la morte, intesa sia come personale destino (« il presente è fuori di me »⁵⁴), sia come sintesi dello svilimento civile e spirituale dell'uomo moderno. Un dettato di speranza emerge anche nel momento di massimo confronto con un presente nel quale non ci si riconosce più e dal quale emergono immagini ulceranti

« Ancora un'opposizione vistosa : tra la terza sezione intitolata *Dalla Grecia* che si richiama a certo non mai dimenticato gioco alessandrino di pretesti mitici e di forme tradizionali, e l'ultima sezione *Domande e risposte* di cui non comprendiamo affatto la necessità e neppure, s'intende, la funzione tranne che quella di un indice conclusivo di una poetica dell'antipoetico » (G. Zagarrò, *Quasimodo* cit., p. 99).

⁵³ *Dare e avere*.

⁵⁴ *Il silenzio non m'inganna*.

La « geometria viva » della poesia di S. Quasimodo

del nuovo male di vivere contemporaneo : se « la Mente è morta » (*Solo che amore ti colpisca*) è anche vero che il poeta ammette « Forse muoio sempre. / Ma ascolto volentieri le parole della vita » (*Ho fiori e di notte invito i pioppi*). Ci sono immagini che sembrano rimandare all'arte informale, ai sacchi lacerati e alle plastiche bruciate di Burri (« la sua reliquia sa di cartilagine / bruciata di plastica corrotta »⁵⁵), tuttavia, pur nella consapevolezza che non se ne può dare nessuna visione rassicurata, l'io poetico esprime un'ultima speranza nella parola, affinché sappia trovare il principio che riscatti l'essere dalla sua ontologia negativa :

Gli uccelli ti guardano dagli alberi e le foglie
non ignorano che la Mente è morta
per sempre, la sua reliquia sa di cartilagine
bruciata di plastica corrotta ; non dimenticare
di essere abile animale e sinuoso
che violenta torrido e vuole tutto qui
sulla terra prima dell'ultimo grido
quando il corpo è cadenza di memorie accartocciate
e lo spirito sollecita alla fine eterna :
ricorda che puoi essere l'essere dell'essere
solo che amore ti colpisca bene alle viscere⁵⁶.

Andrea MASETTI
Università degli Studi di Parma

⁵⁵ *Solo che amore ti colpisca.*

⁵⁶ *Ibid.*