

## **I MECCANISMI FIGURALI IN SALVATORE QUASIMODO : TECNICA, CRITICA, IDEOLOGIA**

L'accesso critico all'opera di Salvatore Quasimodo, nonostante la relativa vastità bibliografica e le dimensioni piuttosto ridotte della produzione poetica, rimane a tutt'oggi estremamente problematico. Le ragioni sono diverse e vanno soprattutto cercate nella complessa vicenda della ricezione critica e nelle peculiarità della poetica, divisa tra *obscurisme* e concretezza (una dialettica dello stile che va intesa, vedremo, non soltanto in senso diacronico). Alla rapida ascesa di Quasimodo, che dagli anni Trenta sembra inserirsi con grande talento nei migliori centri di produzione letteraria (da *Solaria* alla collana « Lo specchio » di Mondadori in soli dodici anni), si associa presto una tormentata e crescente fortuna critica, che probabilmente trae alimento proprio dalle “battaglie ermeneutiche” combattute a colpi di recensioni e polemiche intorno ai suoi libri. Il culmine della fama, raggiunto con l'assegnazione del Nobel nel 1959, consacra Quasimodo come vate civile e resistenziale : persino questo riconoscimento mondiale suscita polemiche negli ambienti letterari italiani. Le “quotazioni” del poeta scendono tuttavia drasticamente nel secondo Novecento : l'importanza di Quasimodo viene marginalizzata, fino a una sorta di “rimozione” dal canone dei grandi del secolo. Questa tortuosa avventura critica ha provocato una specie di sovraccarico interpretativo, che ha spesso reso ostiche analisi e valutazioni dei risultati poetici. In concreto, la “sovraesposizione” critica si è condensata in alcuni *topoi* fondamentali, che al contempo favoriscono e ostacolano l'esegesi e la lettura dei testi. Questo meccanismo non deve essere inteso però come una deriva, ma come una

L. CARDILLI

caratteristica specifica della traiettoria artistico-intellettuale di Salvatore Quasimodo, e quindi come un ingrediente indispensabile della sua offerta poetica. Il più importante *topos* critico in questione è legato a un'istanza insieme estetico-formale e storiografica: il contrasto tra un Quasimodo ermetico, sacerdote della "parola pura", e un Quasimodo civile e resistenziale, approdato al realismo della rappresentazione e a un generico impegno in favore della società. Dietro questi binari, a volte adottati come paradigma e a volte respinti, si cela il rischio della semplificazione. Non si vuole sminuire in questa sede il risultato di oltre ottant'anni di lavoro critico, ma evidenziare un pericolo: le interpretazioni rischiano di nascere già nel contesto di una specie di manierismo critico, in cui un sistema convenzionale prestabilito indebolisce l'aggressione dei testi e la disamina delle implicazioni storiografiche<sup>1</sup>. Ma nell'esaminare la dialettica critica di cui si è parlato, bisogna anche tenere in conto la responsabilità diretta di Quasimodo, che con le sue dichiarazioni programmatiche si è pronunciato a favore di una poetica realistica, generalmente tesa verso la parola "appropriata" e "concreta", proponendosi come un poeta "autentico", una specie di missionario in lotta contro l'*establishment* per rivelare la verità al popolo (o a chi dotato d'orecchi per intenderla).

A questo proposito bisogna tenere in conto che l'interazione reciproca tra autore e critica è una costante del Novecento italiano, e negli anni Trenta, in particolare, diventa un'istituzione del sistema letterario.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Si veda, ad esempio, l'appello di Marco Forti per acquisire « un punto di vista più equanime verso un poeta e una poesia che, forse più di altre, a suo tempo, erano stati oggetto di glorificazioni da taluno ritenute troppo ampie e, parimenti, di ridimensionamenti da altri ritenuti eccessivi, quando non decisamente ingiusti nel quadro di una borsa dei valori poetici nazionali. » M. FORTI, « Quasimodo: "Ed è subito sera" », in a. c. di G. FINZI, *Salvatore Quasimodo – La poesia nel mito e oltre*, Atti del Convegno Nazionale di Studi su Salvatore Quasimodo, Messina, 10-12 aprile 1985, Bari, 1986, poi in M. FORTI, *Il Novecento in versi*, Milano, Il saggiatore, 2004, p. 89.

<sup>2</sup> « La critica militante che accompagna, fiancheggia ed "alleva", come si sa, l'ermetismo, ma anche lo schieramento opposto [...] con il loro acceso spirito polemico non restano influenti sulla produzione creativa. La scrittura, in altri termini, non solo coinvolge, come al solito, la lettura, ma ne è coinvolta [...]. Questo processo per cui la lettura altrui incide sulla scrittura è sempre avvenuto, ma generalmente in circostanze e modi episodici e per lo più occasionali: nella situazione in esame il fenomeno è invece sistematico e per così dire istituzionalizzato. » M. CANTELMO, « 'Azzurra siepe a me d'intorno' – Sondaggi sulla riscrittura dello spazio letterario », in a. c. di G. BARONI, *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, « Rivista di Letteratura italiana », XXI (2003), 1-2, Atti del Convegno tenutosi presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2002, p.

### Meccanismi figurali in Quasimodo

Quasimodo esordì, infatti, nell'ambiente fiorentino, uno dei centri più avanzati della civiltà letteraria dell'epoca, caratterizzata, secondo Marinella Cantelmo, da una forma di elitarismo in cui i rapporti umani erano fondamentali:

uno scrittore disposto, in conformità con le tendenze della civiltà letteraria del tempo, a rifugiarsi in una torre d'avorio, si sarebbe ritrovato non nell'ostello del poeta solitario, ma in un locale chiuso, isolato e inaccessibile, ma rumoroso ed affollato.<sup>3</sup>

La sinergia creatasi tra Quasimodo e certa critica (pensiamo ad esempio a Bo e a Macri) sarà poi importantissima anche negli anni a venire, quando il poeta si discosterà intenzionalmente dalla sua prima maniera ermetica per “sfondare” sul nuovo mercato del “neorealismo”, in cui il gusto globale era sensibilmente mutato in direzione del concreto.

Dopo questi brevi accenni al problema storiografico e teorico, vorrei proporre una strategia di accesso alla poesia di Quasimodo che si rifaccia agli schemi già trattati e nel contempo ricavi un percorso personale, cercando di evitare i rischi del manierismo critico. Tenendo sullo sfondo i problemi a cui ho accennato in sede preliminare, vorrei ripartire dai testi, con una mentalità “funzionalistica”. Proponendo un taglio stilistico, ma in accezione allargata: il testo poetico, e in particolare quello di Quasimodo, così pronto all'incrostazione critica o alla semplificazione di “poetica”, è come una *scatola nera*<sup>4</sup>, in cui i meccanismi formali e semantici tendono ad essere occultati in favore dei risultati percepiti. Attraverso la “poetica della parola”, che tanto piacque ai critici degli anni Trenta-Quaranta,<sup>5</sup> si rischia di

183.

<sup>3</sup> M. CANTELMO, « ‘Azzurra siepe a me d'intorno’ », cit., p. 182-183.

<sup>4</sup> Prendo in prestito il concetto da *Paura di cambiare*, un libro di Francesco Erspamer dedicato a una radicale critica della cultura umanistica: « Questa cultura produce pertanto delle ‘scatole nere’ – in cibernetica, dispositivi utilizzati come unità non scomponibili, di cui non serve conoscere il funzionamento interno ma solo l'effetto che produce –: per esempio i simboli, i riti, i codici di comportamento, i canoni letterari e artistici, imposti come essenziali per il mantenimento di un'identità collettiva a sua volta definita come condivisione di quei canoni, codici, riti, simboli. » F. ERSPAMER, *Paura di cambiare*, Roma, Donzelli, 2009, p. 33-34.

<sup>5</sup> Vediamo, ad esempio, la bella definizione di Sergio Solmi: « Poesia scarna e immediata, dove l'immagine, colta isolatamente, si affida tutta al tono della voce assorta che la pronuncia. Ma in cui, più che l'immagine, più che il verso, l'organismo costitutivo, la cellula elementare è la parola ». S. SOLMI, « Quasimodo e la lirica moderna », prefazione a

ridurre la complessità stilistica di Quasimodo, collegata a un variegato repertorio di strategie testuali, come l'analogismo spinto o la tendenza verso l'astrazione.

Anche lo stereotipo del vate civile rischia di oscurare temi e strategie messe in campo nei testi del dopoguerra, semplificandone gli orientamenti ideologici. Persino dietro alla rimozione di Quasimodo dal canone aureo del Novecento agiscono delle semplificazioni; ne è un esempio l'introduzione di Mengaldo al capitolo su Quasimodo nell'autorevole antologia *Poeti italiani del Novecento*, in cui un'impeccabile e sintetica analisi tecnica convive con una valutazione critica in cui traspare leggermente il giudizio di gusto.<sup>6</sup> In generale, il problema non sta nel rilevamento dei fatti stilistici, ma nel pericolo di sussumerli facilmente dietro categorie critiche che ne oscurano il funzionamento e l'orientamento. Vorremmo dunque proporre un percorso di lettura che metta in evidenza le necessità di problematizzare i paradigmi critici invalsi, utilizzandoli se mai come oggetto dell'indagine e non come strumento di sintesi. Una simile esigenza teorica apriva l'intervento *La poesia di Salvatore Quasimodo – Dalla sinestesia all'ossimoro, ovvero dal mito all'armonia della dissonanza*, di Teresa Ferri:

ogni parola poetica ha il suo codice, la sua grammatica attraverso cui, più o meno consapevolmente, esprime la propria 'verità', le proprie tensioni, i propri atteggiamenti nei confronti del reale. [...] Dati questi presupposti, tale uso retorico non può essere gratuito: deve inevitabilmente entrare in consonanza con un determinato universo cognitivo e quindi accordarsi alla segreta sintassi del bisogno che alimenta ogni evento letterario.<sup>7</sup>

---

S. Quasimodo, *Erato Apollion*, Milano, Scheiwiller, 1936, poi, aggiornata nella chiusa, a ID., *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1942, ora in S. SOLMI, *Opere*, vol. III, *La letteratura italiana contemporanea*, t. 1, p. 220.

<sup>6</sup> Dopo aver introdotto gli elementi della *koinè* ermetica, e averne discusso le fonti, Mengaldo propone il suo giudizio negativo: « Quello che caratterizza negativamente il primo Quasimodo è l'immediata trasformazione di queste innovazioni in repertorio manieristico ben assestato, senza neppure l'oltranza stridente e acerba che distingue il più 'ingenuo' ma anche più dotato Gatto. [...] E le autentiche riuscite sono rare; troppo spesso invece non si va oltre l'arguzia intellettualistica (« così lieve / il mio cuore d'uragano ») o la banalità sentimentale (« le canzoni / che sanno di grano che gonfia nelle spighe »). » P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978 (1990), p. 587-588. Il giudizio di Mengaldo è piuttosto lapidario; ciononostante non si può negare che Quasimodo, specialmente nelle sue prime raccolte, tenda a una pronuncia convenzionale e di maniera.

<sup>7</sup> T. FERRI, « La poesia di Salvatore Quasimodo – Dalla sinestesia all'ossimoro, ovvero dal

## Meccanismi figurali in Quasimodo

La prospettiva che ho adottato per analizzare e interpretare la produzione poetica di Quasimodo è quella della costruzione figurale. Il problema dell'immagine sembra essere particolarmente adatto al suo stile, sia dal punto di vista della selezione sia da quello del montaggio. Prendendo in prestito le parole di Gianfranco Contini, (da lui usate per ridimensionare Campana), potremmo definire Quasimodo un "poeta visivo"<sup>8</sup>: nei suoi testi risaltano particolarmente le figure, il cromatismo, l'uso della luce e del contrasto. Lo studio della qualità e dei meccanismi di combinazione delle immagini è una chiave che permette di smontare il testo senza correre il rischio di smarrirsi nel "dettaglio" microstilistico. La stessa critica quasimodiana, quando non si è occupata direttamente di problemi figurali, ha dovuto ricorrere, in modo più o meno impressionistico, a notazioni riguardanti l'immagine o le sue qualità specifiche. Un buon esempio è il saggio della Ferri appena citato, che in sede preliminare si sofferma sul tentativo del secondo Quasimodo di distanziarsi dal cliché della "poetica della parola":

Opporre alla «poetica della parola», e a tutte le suggestioni evocatrici in essa implicite, la concretezza del fatto poetico, la rappresentazione visiva, fisica del referente linguistico, vuol dire tendere a una poesia materica, plastica in cui le parole perdono il loro alone metafisico e si fanno immediatezza e presenza, pur sempre conservando quel margine di ambiguità e di polisemia tipico del discorso poetico.<sup>9</sup>

Un altro esempio significativo è offerto dall'impiego dell'attributo della "nitidezza" nella monografia *Salvatore Quasimodo*, di Michele Tondo. "Il gusto della parola nitida, che sarà poi del Quasimodo più maturo"<sup>10</sup> o la

---

mito all'armonia della dissonanza », in *Salvatore Quasimodo – La poesia nel mito e oltre*, cit., p. 61-62.

<sup>8</sup> « Ma Campana non è un veggente o un visionario : è un visivo, che è quasi la cosa inversa. [...] Si dice : visivo, e s'intende qui un temperamento così esclusivo da assorbire e fondere in quella categoria d'impressioni ogni altra. » G. CONTINI, « Due poeti anteguerra: I. Dino Campana – II. Clemente Rebora », in *Letteratura*, a. I (1937), n. 4, p. 106-117, poi, con titolo modificato (« Due poeti degli anni vociani ») e ordine inverso, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, p. 16.

<sup>9</sup> T. FERRI, « La poesia di Salvatore Quasimodo », cit., p. 63.

<sup>10</sup> M. TONDO, *Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1970, p. 12.

L. CARDILLI

“nitida intensità della parola” rilevata in *Albero*<sup>11</sup> (*Acque e terre*). Il termine, qui applicato all’analisi del testo poetico, si riferisce alla qualità dell’immagine e, in particolare, alla messa a fuoco, alla capacità di discernere chiaramente i contorni. I due campioni critici appena citati riguardano due fasi diverse della produzione quasimodiana: la Ferri sta commentando una dichiarazione di poetica del 1950 (che riporteremo più avanti), mentre Tondo descrive i toni di una poesia di *Acque e terre* (1930). Il problema dell’immagine si pone infatti con uguale intensità per tutta la produzione di Quasimodo, anche se nel tempo variano strategie e repertori figurati.

Venendo ai saggi che si occupano in maniera specifica del problema, si parte da un rapido contributo di Roberto Sanesi, *Quasimodo e le arti figurative*, in cui l’autore discute l’« aspirazione figurale »<sup>12</sup> del poeta e indica l’importanza delle « influenze reciproche [...] fra la poesia di Quasimodo in quegli anni e le espressioni visive che lo circondavano »<sup>13</sup>, riferendosi all’ambiente milanese legato alla rivista *Corrente*. Verso la fine del saggio Sanesi propone un’acuta analogia tra lo stile di Quasimodo e la scultura.

Ho poi considerato altri tre contributi fondamentali per approntare gli strumenti d’analisi del sistema figurale quasimodiano: « *Che giovinezza inganno / con nuvole e colori* ». *La tavolozza del poeta* di Anna Bellio<sup>14</sup> e *Quasimodo a colori* di Giuseppe Lupo<sup>15</sup> si occupano del cromatismo, mentre *Nord e sud nella poesia di Quasimodo* di Bart Van den Bossche<sup>16</sup> è invece dedicato alla rappresentazione spaziale. Nei lavori di Lupo e della Bellio, come vedremo, spicca una particolare sensibilità per le dinamiche della rappresentazione nei testi poetici, in cui ricorrono spesso effetti di luce, cromatismi diretti o indiretti, forti contrasti di tono. Il saggio su *Nord e sud*, lungi dal concentrarsi su una sterile questione di polarità geografica, affronta il tema della rappresentazione dello spazio secondo categorie

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 21-22.

<sup>12</sup> R. SANESI, « Quasimodo e le arti figurative », in *Salvatore Quasimodo – La poesia nel mito e oltre*, cit., p. 246.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> A. BELLIO, « ‘Che giovinezza inganno / con nuvole e colori’. La tavolozza del poeta », in *Nell’antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 69-78.

<sup>15</sup> G. LUPO, « Quasimodo a colori », in *Nell’antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 295-301.

<sup>16</sup> B. VAN DEN BOSSCHE, « Nord e sud nella poesia di Quasimodo », in *Nell’antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 141-147.

### Meccanismi figurali in Quasimodo

ideologiche e latamente “antropologiche”, fornendo degli spunti per lo studio della transizione tra le immagini e del valore simbolico del paesaggio.

Ma il riferimento più importante per legittimare un approccio figurale è forse la riflessione poetica dello stesso Quasimodo, che ha enunciato chiaramente la tendenza verso la concretezza, che potremmo ribattezzare “alta definizione”, impiegando un tecnicismo corrente :

Anni di lente letture per giungere, mediante la filologia, a rompere lo spessore della filologia ; a passare, cioè, dalla prima approssimazione laterale linguistica della parola al suo intenso valore poetico. Non nel corpo di una «poetica della parola», ma in quello della sua concretezza, della rappresentazione visiva (e non per allusione) dell'oggetto richiamato. Perché la purezza della poesia di cui s'è parlato tanto in questi anni, non è stata da me intesa come eredità del decadentismo, ma in funzione del suo linguaggio diretto e concreto.<sup>17</sup>

In questo brano, proveniente da un breve intervento del 1950, intitolato *Una poetica*, Quasimodo spinge con insistenza sul pedale della concretezza. È sicuramente utile storicizzare le sue dichiarazioni, collegandole al bisogno di difendere la nuova maniera poetica del dopoguerra, anche di fronte a quei critici ermetici che avevano visto la svolta “realistica” come un tradimento.<sup>18</sup>

Non bisogna però minimizzare la lucidità con cui Quasimodo propone la sua poetica personale. Sentiamo un passo ancora più esplicito, proveniente da un saggio su Dante :

Oggi, nel silenzio della poesia italiana, nell’“arte male appresa” degli imitatori, un ritorno alla parola realistica di Dante allontanerà lo sfocato, barocco petrarchismo. Dal sentimento dovrà nascere la figura, dalle analogie il rilievo delle immagini forti.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> S. QUASIMODO, « Una poetica », in *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1971, p. 278-279.

<sup>18</sup> Si veda, ad esempio, la polemica di Quasimodo e Vittorio Bodini con Oreste Macrì, che nel 1954 si rifiutava di aggiornare la sua teoria letteraria delle “generazioni”, e di riconoscere la svolta della poesia quasimodiana, affermandone la continuità con la stagione ermetica. Cfr. A. L. GIANNONE, « Quasimodo, Bodini e l'ermetismo meridionale », in *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 151 e ss.

<sup>19</sup> S. QUASIMODO, *Dante*, cit. in « *La voce del poeta dentro il mondo* » – *Sugli scritti di*

Notiamo l'uso di « sfocato »<sup>20</sup>, spia di una concezione figurale del testo poetico e, qui, negativamente riferito all'esperienza ermetica, da cui Quasimodo cercava di distanziarsi per legittimare la sua nuova produzione. Anche alla luce di queste dichiarazioni, a cui va conferito tutto il valore "epitestuale" e "autointerpretativo" che meritano, si giustifica la definizione di Quasimodo come poeta visivo. La concretezza delle figure si riscontra non solo a livello dei risultati testuali, ma anche nelle intenzioni poetiche e nelle categorie critiche con cui Quasimodo alimenta la sua traiettoria artistica nel dopoguerra, quando è ormai pienamente inserito nel meccanismo della consacrazione (di cui fanno parte anche le polemiche). Questa lettura "figurale" viene applicata in modo retroattivo, e diventa un modo per giustificare l'autenticità in netto contrasto con l'« arcadia spiritualistica o stilistico-evocativa » e la « provincia dell'autonomia formale »<sup>21</sup>. Sempre in *Una poetica* Quasimodo scrive :

Dalla mia prima poesia a quella più recente non c'è che una maturazione verso la concretezza del linguaggio : il passaggio fra i greci e i latini è stata una conferma della mia possibile verità nel rappresentare il mondo.<sup>22</sup>

Questa lettura retroattiva, sicuramente tendenziosa, rivela in controtela le scelte di Quasimodo rispetto alla tecnica poetica e alla "posizione" nel campo letterario. Se, da un lato, è chiaro l'intento di annettere al nuovo mito della concretezza la produzione prebellica, legata a doppio filo alla stagione ermetica, dall'altro bisogna registrare la consapevolezza di una sorta di costante formale. La "concretezza" non va però intesa letteralmente : non si può infatti negare il forte livello di astrazione presente nei testi degli anni Trenta, specialmente quelli contenuti in *Acque e Terre* (1930), *L'òboe sommerso* (1932), e *Erato e Apollion*

---

*Quasimodo intorno alla poesia*, in *Nell'antico linguaggio altri segni* – Salvatore Quasimodo poeta e critico, cit., p. 32.

<sup>20</sup> La coppia negativa di aggettivi « sfocato » e « barocco » compare anche in un passo del *Discorso sulla poesia*, in cui Quasimodo polemizza in maniera piuttosto dura con Luciano Anceschi : « Una prospettiva di lettura sfocata e barocca, conduce il critico, su quelle premesse, a determinazioni incerte, a documenti allarmanti sulla validità (la scelta, appunto, è un atto critico,) d'un periodo poetico della storia letteraria italiana, concreto e positivo » ; S. QUASIMODO, *Discorso sulla poesia*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 282.

<sup>21</sup> S. QUASIMODO, *Discorso sulla poesia*, cit., p. 282.

<sup>22</sup> S. QUASIMODO, *Una poetica*, cit., p. 279.

Meccanismi figurali in Quasimodo

(1936). Per questo è lecito parlare di concretezza dell'immagine, o di "alta definizione", una categoria tecnica che si può riferire anche a immagini astratte. Come vedremo, le poesie ermetiche di Quasimodo contengono figure "nitide" e "definite" anche nel contesto di un'estrema rarefazione simbolica.

Nell'elaborare la poetica della "concretezza", Quasimodo è sicuramente spinto dall'esigenza di sopravvivere a se stesso, oltre che alla temperie ermetica. La mossa del poeta si può probabilmente intendere come la traduzione di una generica tendenza stilistica in un'istanza teorica, che finisce per sconfinare nell'imperativo etico dell'impegno. Un *engagement* che per Quasimodo è soprattutto di tipo estetico-antropologico :

Rifare l'uomo, oltre che sul piano morale, aveva significato su quello estetico. Siamo sempre a determinare i territori delle poetiche, e quella più viva s'è allontanata dai nudi valori formali per cercare, attraverso l'uomo, l'interpretazione del mondo. I sentimenti di libertà e quello di uscire dalla solitudine, ecco i nuovi contenuti.<sup>23</sup>

Nell'elaborazione teorica di Quasimodo si intuisce chiaramente la prospettiva strettamente letteraria. Il suo discorso è più dialettico che costruttivo : l'argomentazione oppone ai "nudi valori formali" le ragioni e i contenuti dell'"uomo". La presa di posizione di Quasimodo, del tutto legittima per un intellettuale nel dopoguerra, cela una sorprendente palinodia.

Se, da un lato, non è giusto considerare il *corpus* quasimodiano come una serie di stagioni isolate, dall'altro non si può sacrificare l'"inversione di marcia" post-bellica sull'altare della continuità. I critici, di solito, ritengono che la svolta verso la realtà e l'impegno civile abbia inizio con le *Nuove poesie*, la prima sezione di *Ed è subito sera* (1942). La questione è stata ampiamente dibattuta<sup>24</sup> insieme a quella del rapporto tra le prime grandi traduzioni quasimodiane e la formazione del nuovo stile. A noi importa, però, rilevare l'operazione "ideologica" di Quasimodo che si smarca con

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 278.

<sup>24</sup> A questo proposito è interessante il breve intervento di Sergio Pautasso in cui il critico propone l'antologia *Poesie*, pubblicata nel 1938 per le edizioni Primi Piani, come snodo fondamentale verso una maturazione poetica. S. PAUTASSO, « *Poesie 1938 : un libro fantasma* », in *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 43-48.

L. CARDILLI

forza dall'ermetismo dopo averne innegabilmente condiviso almeno il gusto simbolico e la tendenza verso l'astrazione e dopo averne sfruttato il circuito culturale. Sicuramente il *topos* della produzione "in due tempi" è un "falso problema"<sup>25</sup> e va abbandonato : questo non deve però oscurare la dialettica critico-ideologica del dopoguerra in cui l'opposizione è perseguita dichiaratamente da Quasimodo stesso. Per approfondire ulteriormente la questione bisogna ricordare che lo scontro tra un Quasimodo oscuro ed ermetico e uno più "chiaro" e "classico" è stato fin già dagli anni Trenta materia scottante del dibattito critico. Lo ha spiegato bene Marinella Cantelmo, dimostrando come questa dialettica sia già attiva all'altezza della recensione di Montale (1931) ad *Acque e terre* :<sup>26</sup>

Comincia così ben presto presso i critici un avvicinarsi e rimbalzare di definizioni, circa un Quasimodo "ermetico" da una parte ed un Quasimodo non ermetico, magari "classico" dall'altra, in un'alterna e continua etichettatura con cui la storia successiva del poeta continuerà a lungo a fare i conti.<sup>27</sup>

Con questo non si vuole minimizzare la responsabilità stessa di Quasimodo, attestata con chiarezza dalle sue scelte stilistiche e di poetica ; bisogna, però, pensare a un sistema di sinergie e di attriti : secondo la Cantelmo, la sfortuna recente di Quasimodo sarebbe proprio legata al venir meno di una linfa polemica che ne aveva in qualche modo favorito il prestigio.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> « Si preferisce parlare di "evoluzione", perché il concetto non implica l'elemento della "frattura" e nega, come anche ha ribadito Finzi, la presunta divisione in due tempi della poesia quasimodiana, che, secondo me, è un falso problema, per non dire inesistente ; mentre si è avuta invece una "maturazione" in seguito a mutate condizioni esistenziali e storiche ». *Ivi.*, p. 46. Ma con una maggior lucidità teorica si veda anche questo passo di Marinella Cantelmo : « Forse nessun altro scrittore di quegli anni ha pagato un tributo così alto al dibattito storico e letterario tra ante e dopoguerra [...]. Le lunghe diatribe sulla "svolta" quasimodiana hanno imposto per anni alla critica più attrezzata e meno umorale di dimostrare un dato altrimenti ovvio, e cioè che l'opera di uno scrittore è allo stesso tempo, e di pieno diritto, continuità nel mutamento e mutamento nella continuità. » M. CANTELMO, «Azzurra siepe a me d'intorno», cit., p. 173-74.

<sup>26</sup> E. MONTALE, « Acque e terre », in *Pegaso*, a. III, n. 3, marzo 1931, p. 377-379 poi in *Id.*, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976 (1997), p. 228-230.

<sup>27</sup> *Ivi.*, p. 180-181.

<sup>28</sup> « A lungo andare il conflitto delle interpretazioni sembra aver penalizzato Quasimodo proprio nel momento in cui esso è venuto meno, quasi che la stessa leggibilità della sua

### Meccanismi figurali in Quasimodo

Dopo aver affrontato le questioni di ordine storiografico e ideologico, si può tornare al problema del sistema figurale. Per dimostrare e articolare la teoria di un Quasimodo “poeta visivo” abbiamo analizzato i meccanismi di combinazione e creazione delle immagini, giungendo a formulare tre categorie fondamentali. Quasimodo produce delle immagini nitide e concrete, in accordo con la poetica elaborata nel dopoguerra: il primo meccanismo sarà, appunto, quello dell’*alta definizione* delle immagini. Questo particolare trattamento delle immagini (oggi diremmo *post-produzione*) è in rapporto con uno speciale *espressionismo cromatico*, che tende a privilegiare tinte forti e artificiali. Sotto questa etichetta analizzeremo anche effetti di contrasto, cromatismi indiretti e strategie nell’uso della luce. Verrà infine affrontato il problema del *montaggio figurale*, che spesso in Quasimodo presenta caratteri particolari. La velocità con cui si susseguono le immagini e l’assenza di preparazione contribuiscono al clima astratto e nitido tipico delle poesie, specialmente nella cosiddetta fase ermetica.

In correlazione al montaggio, accenneremo al problema della rappresentazione dello spazio in Quasimodo, mettendo in evidenza la funzione ideologica e le tecniche poetiche messe in campo. Verrà indagato, in particolare, il nesso tra una spazialità metamorfica<sup>29</sup> e il sentimento narcisistico e panico dell’io lirico, che spesso tende a una specie di “fusione retorica” con il paesaggio.

### Poetica e tecnica della concretezza: l’immagine esatta

In linea con la poetica della concretezza appena discussa, Quasimodo predilige le immagini corpose, ad “alta definizione”. Nel caso di contesti più astratti, si preferirà parlare, riprendendo una categoria

---

opera fosse rimasta ancorata di volta in volta ai diversi e successivi contesti storico-letterari », *ivi*, p. 174.

<sup>29</sup> « Tra il poeta e il paesaggio si verifica un’osmosi che acquista connotati estatici e panici, e di cui lo sconvolgimento delle coordinate spaziali costituisce nel contempo la causa e l’espressione più emblematica. Esempi di tale spazialità metamorfica abbondano in *Acque e terre*, *Oboe sommerso*, e *Erato e Apollion*. » B. VAN DEN BOSSCHE, « Nord e sud nella poesia di Quasimodo », *cit.*, p. 141-142.

L. CARDILLI

calviniana,<sup>30</sup> di *esattezza*. Le poesie si costruiscono dal punto di vista di un “puro vedere”, il cui oggetto sono immagini “nitide” (per riprendere la definizione di Michele Tondo). La nitidezza è un attributo stilistico che serve per nobilitare l’esperienza lirica, fornendole una patente esclusiva di autenticità. Commentando un’introduzione di Quasimodo a Michelangelo, Roberto Sanesi ha parlato di « una strenua fiducia non verso una generica chiarezza ma verso la parola appropriata, matematica, resistente, persino impersonale che fu dello stesso poeta ».<sup>31</sup> Quasimodo ottiene questo effetto di concretezza attraverso strategie diverse e composite: forniamo qualche esempio cercando di campionare zone diverse della produzione.

In *Acque e terre* questa chiarezza si applica a poesie costruite su livelli di astrazione diversi: se, ad esempio, in *Vento a Tindari* il paesaggio è reso « mediante concrete rappresentazioni visive e uditive del reale » e « acceso di memorie cromatiche e olfattive tanto vive da configurarsi come presenti », <sup>32</sup> poesie come *Albero*, *Ariete* o *S’udivano stagioni aeree passare* rimangono sospese tra approfondimento esistenziale e deriva cosmica. Ma si legga la seconda strofa di *Vento a Tindari*:

Salgo vertici aerei precipizi,  
 assorto al vento dei pini,  
 e la brigata che lieve m’accompagna  
 s’allontana nell’aria,  
 onda di suoni e amore,  
 e tu mi prendi  
 da cui male mi trassi  
 e paure d’ombre e di silenzi,  
 rifugi di dolcezze un tempo assidue  
 e morte d’anima.<sup>33</sup>

L’immagine fisica di Tindari svanisce in una sorta di dissolvenza, e al suo posto compare una serie di « attanti astratti »<sup>34</sup>, per cui è ancora

---

<sup>30</sup> « Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose: 1) un disegno dell’opera ben definito e ben calcolato; 2) l’evocazione d’immagini visuali nitide, incisive, memorabili »; I. CALVINO, « Esattezza », in *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. 65.

<sup>31</sup> R. SANESI, « Quasimodo e le arti figurative », cit., p. 248-249.

<sup>32</sup> T. FERRI, « La poesia di Salvatore Quasimodo », cit., p. 61-62, citazione lievemente modificata.

<sup>33</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 10, v. 6-15.

<sup>34</sup> Secondo l’acuta osservazione di Mengaldo: « Forte propensione [...] per le sintesi

## Meccanismi figurali in Quasimodo

possibile parlare di « nitidezza », raggiunta anche per mezzo di una certa convenzionalità del repertorio lessicale. La stessa che, ad esempio, troviamo in *Albero*, declinata insieme a uno scoperto richiamo petrarchesco : « Non solo d'ombra vivo, / ché terra e sole e dolce dono d'acqua / t'ha fatto nuova ogni fronda »<sup>35</sup>. L'astrazione di questi testi del primo Quasimodo non è un ostacolo per la resa delle immagini, ma è spesso invece il mezzo per conferire maggiore compattezza figurale. In *Oboe sommerso* questa dinamica figurale si radicalizza, fino a giungere a risultati quasi "surrealisti". Si veda, ad esempio, la seconda strofa di *Verde deriva*, testo notevole basato sulla confusione di movimenti di salita e di discesa :

Sopori scendevano dai cieli  
dentro acque lunari,  
case dormivano sonno di montagne,  
o angeli fermava la neve sugli ontani,  
e stelle ai vetri  
velati come carte d'aquiloni.<sup>36</sup>

In questo caso, anche l'uso dei plurali generalizzanti<sup>37</sup>, oltre alla calibrata invenzione retorica, contribuisce all'effetto complessivo di sospensione icastica. Adottando una prospettiva generale, possiamo collegare la costruzione di immagini "esatte" al dosaggio di elementi astratti e realistici, tenendo ferma la sostanziale spinta diacronica che dall'astrazione si muove verso il realismo del dopoguerra. Nei testi degli anni Trenta prevale la prospettiva esistenziale : i soggetti delle immagini sono perlopiù avventure "metafisiche" ambientate in un paesaggio insieme interiore e cosmico. Nel secondo Quasimodo il livello di astrazione si abbassa, lasciando il posto a soggetti più concreti e determinati. Ma non bisogna enfatizzare eccessivamente questa evoluzione : si prenda, ad esempio, *Visibile, invisibile*, il testo che apre *La terra impareggiabile*. L'immagine iniziale è sicuramente "determinata" e "concreta", ma la deriva

---

qualificative e direi gli attanti astratti » : P. V. MENGALDO, « Il linguaggio della poesia ermetica », in Aa.v., *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e pensiero, 1989 (pp 1-25), poi in P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 141.

<sup>35</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 14, v. 8-10.

<sup>36</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 71, v. 7-12.

<sup>37</sup> Un uso stilistico che Mengaldo ha individuato come una costante della *koinè* ermetica. Cfr. P. V. MENGALDO, « Il linguaggio della poesia ermetica », cit., p. 138.

L. CARDILLI

verso il mistero è sempre in agguato :

Visibile, invisibile  
 il carrettiere all'orizzonte  
 nelle braccia della strada chiama  
 risponde alla voce delle isole.  
 Anch'io non vado alla deriva  
 intorno rulla il mondo, leggo  
 la mia storia come guardia di notte  
 le ore delle piogge. Il segreto ha margini  
 felici, stratagemmi, attrazioni difficili.  
 La mia vita, abitanti crudeli e sorridenti  
 delle mie vie, dei miei paesaggi,  
 è senza maniglie alle porte.  
 Non mi preparo alla morte,  
 so il principio delle cose,  
 la fine è una superficie dove viaggia  
 l'invasore della mia ombra.  
 Io non conosco le ombre.<sup>38</sup>

Questa poesia è, del resto, esemplare fin dal titolo di una dialettica tra dato concreto e trascendenza. L'abilità del Quasimodo maturo sta, appunto, in un dosaggio più equilibrato degli ingredienti. In *Visibile, invisibile* viene rappresentato il crinale tra due mondi : quello delle cose concrete e quello metafisico e simbolico. L'asciuttezza delle immagini risulta così potenziata. Alberto Frattini ha parlato del « nuovo corso » del dopoguerra mettendo l'accento sulla questione tecnica :

La vitalità di questo rinnovamento trova riscontro in un linguaggio più teso, scabro, affidato soprattutto all'eloquenza delle cose. Siamo ben lontani da quella tensione metastorica, da quel desiderio di "eterno" e di "assoluto" che nella prima stagione si caratterizzavano nella tecnica della velatura, nell'artificio dell'ellissi, nell'uso e abuso del sottinteso.<sup>39</sup>

Bisogna accogliere questa lettura tenendo presente, però, che l'indagine metafisica del poeta non si placa, ma si struttura in forme più

<sup>38</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 197.

<sup>39</sup> A. FRATTINI, « Tensioni e implicazioni ermetiche nella poesia di Quasimodo », in *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 105-106.

## Meccanismi figurali in Quasimodo

mature. Nella ricerca dell'immagine ad alta "risoluzione" si può ravvisare un elemento di continuità stilistica, certo soggetto a una maturazione ideologica e tecnica. L'« eloquenza delle cose », ben esemplificata dal « carrettiere all'orizzonte » di *Visibile, invisibile*, è il punto di partenza (e forse anche d'arrivo) di una riflessione sul mistero dell'esistenza. Anche in *Verde deriva* troviamo un movimento analogo, situato però nel contesto di una dimensione cosmica, indeterminata e astorica. Nella terza strofa è probabilmente descritto l'approdo di un peschereccio. Vediamo come l'alta tensione retorica conferisca un alone mitico e derealizzante a tutta la scena :

Verde deriva d'isole  
 approdi di velieri,  
 la ciurma che seguiva mari e nuvole  
 in cantilena di remi e di cordami  
 mi lasciava la preda :  
 nuda e bianca, che a toccarla  
 si udivano in segreto  
 le voci dei fiumi e delle rocce.<sup>40</sup>

La nitidezza è, qui, ottenuta grazie all'effetto cromatico e al sottinteso (il pesce non viene nominato) che trasfigura l'immagine, ipostatizzandola. Una nitidezza diversa da quella del carrettiere di *Visibile, invisibile*, in cui l'immagine è più asciutta e si sposta bruscamente da una scena realistica (« all'orizzonte » ha quasi funzione deittica) verso il piano magico ed esistenziale. Dimensione oggettuale e aggancio mitico sono affrontati in modo più secco rispetto a *Verde deriva*, pur nella ricorrenza di ambientazioni ed espedienti retorici, come l'antropomorfizzazione del paesaggio.

Un'altra caratteristica che contribuisce all'*esattezza* delle immagini è la convenzionalità del repertorio. Nel primo periodo le "tessere" ricorrenti dell'universo poetico quasimodiano sono elementi poetici quasi "manieristici", attanti astratti che rimandano a una topografia fisica e interiore tracciata in modo fortemente convenzionale. Si veda, ad esempio, dall'*Oboe sommerso, Nascita del canto* : « Giaccio su fiumi colmi / dove son isole / specchi d'ombre e d'astri. // E mi travolge il tuo grembo celeste / che mai di gioia nutre / la mia vita diversa ».<sup>41</sup> La forte letterarietà della

<sup>40</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 71, v. 13-20.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 42, v. 3-8.

descrizione tende a fissare le immagini in modo assoluto, costruendo un universo figurale simbolico e astratto e, in certi casi, anche patetico (si pensi al termine « cuore », che Quasimodo eredita dal crepuscolarismo).

Ragionando su due testi più didascalici, *Uomo del mio tempo* e *Ancora dall'inferno*, si incontra un tipo di esattezza ottenuta in modo ancora diverso. Il tema antropologico della violenza e quello dell'apocalisse storica sono trattati con efficacia alternando enunciazioni teoriche e rapide incursioni figurali che, attraverso meccanismi metonimici o scorciati, suggeriscono la devastazione fisica e morale: « Sei ancora quello della pietra e della fionda / uomo del mio tempo. Eri nella carlinga, / con le ali maligne, le meridiane di morte »<sup>42</sup> oppure « [...] Gli animali i boschi fondono / nell'Arca della distruzione, il fuoco / è un vischio sui crani dei cavalli, / negli occhi umani »<sup>43</sup>. In queste poesie si attiva una vena espressionistica<sup>44</sup> che emerge a tratti nella produzione di Quasimodo: le tinte fosche e l'enfasi retorico-simbolica contribuiscono all'effetto complessivo delle figure (vedi, ad esempio, gli « imbuti di fanghiglia bollente » che chiudono la visione post-nucleare di *Ancora dall'inferno*<sup>45</sup>).

In ultimo, possiamo citare il caso in cui l'«alta definizione» viene raggiunta attraverso una sorta di tono cronachistico in cui la descrizione assume una secchezza quasi prosastica. È il caso, ad esempio, di *Notizia di cronaca (La terra impareggiabile)*, in cui l'andamento narrativo e gnomico è il principale responsabile di un'atmosfera verbale «appropriata» e «nitida». Il fatto è ancora più evidente in alcuni testi «odeporici» di *Dare e avere*, sia nel caso di una descrizione iterativa che sfocia nella denuncia storico-morale (*I maya a Mérida*), sia nel referto di occasioni autobiografiche in cui il poeta riflette su un paesaggio che non è più un prolungamento mitico dell'io ma la sede di una radicale alterità (ad esempio *Varvára Alexandrovna, Capo Caliakra, Glendalough*).<sup>46</sup>

<sup>42</sup> *Uomo del mio tempo*, da *Giorno dopo giorno*, *ivi*, p. 146, v. 1-3.

<sup>43</sup> *Ancora dall'inferno*, da *La terra impareggiabile*, *ivi*, p. 211, v. 6-9.

<sup>44</sup> Mengaldo notava la presenza di « sparsi elementi espressionistici » già all'altezza del primo Quasimodo. P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 587.

<sup>45</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 211, v. 19.

<sup>46</sup> Per Andrea Rondini, in queste poesie di viaggio « I luoghi formano una spazialità malinconica e sbiadita, un *album* di fotografie dimesse, un film di luoghi inospitali e devastati dal tempo, *in limine mortis*. » A. RONDINI, « Viaggi e geografia dell'ultimo Quasimodo », in *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 194. Inoltre, per Rondini, la stessa istanza odeporica non sarebbe altro che un'apparenza: « Il viaggio è negato da un lato perché non c'è scoperta arricchente e si

### La temperatura delle immagini: cromatismo e effetti di luce

Gilberto Finzi ha sintetizzato le caratteristiche mature della produzione quasimodiana degli anni Trenta : « Quasimodo aveva inventato una forma poetica che esaltava innanzitutto la parola, la sua qualità accentuativa e il suo peso specifico, il colore, la musica verbale ». <sup>47</sup> Il colore ha un ruolo di primo piano nella costruzione dei testi, indipendentemente dall'altezza cronologica e dal tipo di tecnica utilizzata. Già fin dal titolo del suo contributo sul cromatismo, « *Che giovinezza inganno / con nuvole e colori* ». *La tavolozza del poeta*, Anna Bellio insiste sull'importanza del cromatismo e sulla varietà dei meccanismi utilizzati da Quasimodo nel gestire colori ed effetti di luce. La citazione viene da *Parola (L'òboe sommerso)*, testo dedicato a una sorta di riflessione metalirica : <sup>48</sup> attraverso le « nuvole » e i « colori » il poeta sembra alludere metonimicamente alle sue poesie ; <sup>49</sup> la « tavolozza » è un'immagine che, oltre al rimando strettamente pittorico, pone implicitamente la varietà e la ricchezza d'un registro creativo.

La Bellio parte da un'analisi di *Seguendo l'Alfeo (La terra impareggiabile)*, per dichiarare l'importanza degli « elementi visivi » e, soprattutto, cromatici in Quasimodo :

---

vuole tornare ; dall'altro una peregrinazione così sconsolata si configura come un itinerario di morte o verso la morte, comunque senza ritorno. » (*Ivi*, p.198). Ferma restando l'ispirazione tanatologica di questi versi, bisogna notare che il poeta percepisce fortemente la separazione tra io e paesaggio : questa esperienza arricchisce la tecnica descrittiva, e produce un'atmosfera malinconica, di amarezza esistenziale. (« Non ascolto leggende né miti / di un mondo di razze perdute / di marinai e corsari. Qui / è possibile separare l'interno dall'esterno, / usare la mente al di là del paesaggio / feroce, udire il rumore d'una pompa ad acqua / o abbaiare un cane nemico, prendere un fiore / tagliato dal vento, rifiutare il ronzio / d'una rima estranei alla lanterna / che comincia le sue prove di debole fuoco." *Capo Caliakra*, in *Dare e avere*, S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 243, v. 9-18).

<sup>47</sup> G. FINZI, « Quasimodo: il tempo e le parole », in *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 20.

<sup>48</sup> Cfr. M. CANTELMO, « 'Azzurra siepe a me d'intorno' », cit., p. 183 e ss.

<sup>49</sup> « 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 tepide ; / che giovinezza inganno / con nuvole e colori / che la luce sprofonda. » S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 45, v. 1-7.

L. CARDILLI

All'altezza della *Terra impareggiabile*, e precisamente nei versi di *Seguendo l'Alfeo*, ci si ritrova nel paesaggio di Grecia e questo è sospeso tra elementi visivi (terra, acqua, mare, fiume, foglia, luna, sole), coloristici e sonori che sono ricorrenti nell'ispirazione quasimodiana, così com'è frequente la loro collocazione in situazioni di contrasto. [...] *Seguendo l'Alfeo* [...] è composizione indicativa di una costante tendenza in Quasimodo verso forme di espressionismo coloristico: dalle prime raccolte, scritte nel segno dell'analogia ricercata, anche bizzarra, della lingua cifrata, della vaghezza della memoria e della nostalgia con le quali risarcire una generica umanità nell'illusione della leggenda, alle raccolte della maturità, radicate più decisamente nella storia e nella vita di uomini in carne e ossa.<sup>50</sup>

In particolare la Bellio mette in evidenza i contrasti tra tonalità che rinveniamo nel testo: il « verde delle foglie » (« i giunchi di ruggine, foglie basse / e verdi lungo la riva dell'Alfeo »<sup>51</sup>), il chiarore timido del « sole di crisalide » (« sui ciottoli oscilla | un sole di crisalide | che pare tramonterà con astuzia »<sup>52</sup>) e l'improvvisa accensione del disco lunare, in chiusura, preceduto da un ritorno più astratto del verde (« Guardo il tuo capo staccato sul verde | con una luna di paglia accesa »<sup>53</sup>). Il cromatismo del testo si rivela piuttosto complesso: oltre ai toni direttamente rilevati dalla Bellio, bisogna tenere in conto anche la « ruggine » dei giunchi e l'azzurro dell'acqua, suggerito implicitamente dal paesaggio fluviale che domina la poesia.

Questi passi esemplificano anche la diversità delle tecniche con cui il poeta rende il colore, che a volte è direttamente citato quasi come un'entità pura, a volte è evocato tramite sfumature o suggestioni indirette e in altri casi è veicolato da oggetti che possiedono una particolare qualità cromatica.

L'« espressionismo coloristico » viene raggiunto attraverso un « sensibilità cromatica [...] assai soggettiva e libera da costrizioni rappresentative tradizionali ».<sup>54</sup> Tenendo ferma la varietà delle singole realizzazioni e la pluralità delle strategie, il cromatismo di Quasimodo si articola in due tipi fondamentali: un *cromatismo allusivo*, ottenuto attraverso l'uso di tonalità indistinte, che spesso vengono suggerite

<sup>50</sup> A. BELLIO, « 'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori' », cit., p. 69-71.

<sup>51</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 219, v. 3-4.

<sup>52</sup> *Ibid.*, v. 12-14.

<sup>53</sup> *Ibid.*, v. 32-33.

<sup>54</sup> A. BELLIO, « 'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori' », cit., p. 71.

## Meccanismi figurali in Quasimodo

attraverso meccanismi retorici, e un *cromatismo artificiale*, in cui colori innaturali<sup>55</sup> vengono accostati (spesso in situazioni di contrasto) con forti effetti di astrazione. Per definire il cromatismo del primo tipo seguiamo questo rilievo di Anna Bellio :

In molte liriche Quasimodo predilige suggestioni luminose e umbratili entro immagini vaghe o analogie dietro le quali è inutile rincorrere corrispondenze semantiche nel rispetto del poeta stesso, che non desidera se non perdersi in rassicurante leggerezza d'aria, impalpabile, imprevedibile.<sup>56</sup>

Il testo con cui la Bellio esemplifica questa strategia cromatica è *Antico inverno* : « Desiderio delle tue mani chiare / nella penombra della fiamma / [...] / Un po' di sole, una raggera d'angelo, / e poi la nebbia ; e gli alberi, / e noi fatti d'aria al mattino ». <sup>57</sup> Poesie del genere esibiscono una sensibilità visiva che non può rientrare in una tecnica espressionista : si dovrà parlare, piuttosto, di impressionismo cromatico e luministico. L'allusione cromatica e l'atmosfera soffusa si accompagnano infatti anche a un sapiente uso degli effetti di luce : commentando *Antico inverno* e *Fresca Marina* la Bellio parla di « astratta inconsistenza luminosa », <sup>58</sup> e poco più avanti dichiara :

La frequenza del lemma luce non è casuale nei versi quasimodiani. Esso ubbidisce a precise strategie espressive in direzione di un luminismo indeterminato che rompe, a tratti, il buio cosmico in *Spazio* (*Ed è subito sera*), che si popola di ombre in *Si china il giorno* (*Acque e terre*). <sup>59</sup>

Gli effetti di luce sono fondamentali per le atmosfere sospese dei primi libri, in cui, spesso, le esperienze metafisiche dell'io sono scandite da fenomeni emblematici come l'alba e il tramonto. Si pensi alla stessa *Ed è subito sera*, in cui la visione dinamica del tramonto è condensata attraverso

<sup>55</sup> Di « espressionismo d'invenzione colorata e un poco vistosa » e « espressionismo di colori innaturali » parlava Barberi Squarotti in un intervento dedicato alla rappresentazione della luna nella poesia di Quasimodo. G. BARBERI SQUAROTTI, « Le lune di Quasimodo », in *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 38.

<sup>56</sup> A. BELLIO, « 'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori' », cit., p. 71.

<sup>57</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 20, v. 1-2, 8-10.

<sup>58</sup> A. BELLIO, « 'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori' », cit., p. 71.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 72.

L. CARDILLI

la sinestesia e la velocità brachilogica del testo. In un'altra celebre lirica eponima, *Òboe sommerso*, si trova una specie di variazione sul tema, dove, nel contesto di una fusione panica tra l'io e il paesaggio, risalta anche il contrasto tra il colore della luce (rosso o oro) e quello di un prato : « in me si fa sera / il sole tramonta / sulle mie mani erbose ». Erbosio, aggettivo comunemente riferito al terreno, è qui associato alle « mani », una sorta di sineddoche dell'io lirico.

Alle atmosfere sospese si aggiunge, a partire da *Òboe sommerso*, un uso delle luci più violento, fatto di contrasti più intensi. Vediamo ad esempio la prima strofa di *L'acqua infradicia ghiri* :

Lucida alba di vetri funerari.  
L'acqua infradicia ghiri  
nel buio vegetale,  
dai grumi dei faggi  
filtrando inconsapevole  
nei tronchi cavi.<sup>60</sup>

Questa tensione tra “sfumato” e “contrasto” viene quasi tematizzata in un testo che si distingue particolarmente per l'invenzione creativa, *D'alberi sofferte forme* (*Òboe sommerso*). Il passaggio dalla notte al giorno, cioè da un mondo onirico, trasognato e confuso a una chiarezza dolorosa in cui si distingue il profilo delle cose, colpisce allo stesso tempo la natura e il poeta. « Inutile giorno, / mi togli da spazi sospesi / (deserti spenti, abbandoni) / [...] / Il cuore mi scopri sotterraneo / che ha rose e lune a dondolo / e ali di bestie di rapina / e cattedrali da cui tenta / altezze di pianeti l'alba » :<sup>61</sup> la luce del giorno è in qualche modo dannosa per il poeta, mette a nudo la sua anima ctonia, contemporaneamente partecipe del cosmo e condannata al dolore dell'esclusione.<sup>62</sup> In una poesia come *Colore di pioggia e di ferro* (*La vita non è sogno*), il cromatismo è in primo piano : si tratta qui di un colore metaforico, che esprime l'inevitabilità del divenire e

<sup>60</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 68, v. 1-6.

<sup>61</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 74, v. 8-10,17-21.

<sup>62</sup> « Quale, allora, il tema unico e fondamentale della poesia di Quasimodo ? [...] Il senso di una divisione irreparabile : da una parte un beato Eden [...]. Di fronte a questa naturalità beata, a questa perduta età dell'oro, l'assillo d'una corrosione, d'un decadimento senza salvezza. [...] Dall'uno e dall'altro dei termini opposti di questo tema essenziale oscilla e si dibatte l'ispirazione di Quasimodo » ; S. SOLMI, *Quasimodo e la lirica moderna*, cit., p. 218-219.

## Meccanismi figurali in Quasimodo

la condanna dell'uomo, imprigionato nella contingenza ed obbligato a contentarsi di posizioni e significati "provvisori".

Dicevi : morte silenzio solitudine ;  
 come amore, vita. Parole  
 delle nostre provvisorie immagini.  
 E il vento s'è levato leggero ogni mattina  
 e il tempo colore di pioggia e di ferro  
 è passato sulle pietre,  
 sul nostro chiuso ronzo di maledetti.  
 Ancora la verità è lontana.  
 E dimmi, uomo spaccato sulla croce,  
 e tu dalle mani grosse di sangue,  
 come risponderò a quelli che domandano ?  
 Ora, ora : prima che altro silenzio  
 entri negli occhi, prima che altro vento  
 salga e altra ruggine fiorisca.<sup>63</sup>

I toni del piombo (pioggia) e del metallo (che al verso finale diventa ruggine) non sono solo allusioni coloristiche, ma hanno un valore metaforico specifico. Il tema del componimento è probabilmente quello della conoscenza umana e del « canto » poetico, che qui si trasforma in un « ronzo di maledetti », condannati al divenire insieme alle « pietre ». Il tema leopardiano dell'indifferenza della natura è declinato in modo originale attraverso un senso d'allarme e di catastrofe imminente : il tempo è come una tinta triste che copre le cose senza distinguere uomini ed elementi naturali ; il silenzio e la ruggine stanno per prendere il sopravvento, corrodendo immagini e colori e compromettendo persino lo stesso atto del "vedere" (da notare la sinestesia, piuttosto intensa, del silenzio che « invade » l'organo della vista).

Un acuto brano della Bellio descrive le principali strategie testuali di Quasimodo per rendere indirettamente i colori. Può essere considerata un breve fenomenologia del *cromatismo allusivo* :

Spesso il poeta non nomina le qualità cromatiche degli oggetti ; le richiama per analogia : « Su la sabbia di Gela colore della paglia » (*A un poeta nemico*, da *Il falso e vero verde*) e « il tempo colore di pioggia e di ferro » (*Colore di pioggia e di ferro*, da *La vita non è sogno*) [...]. Oppure

<sup>63</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 154.

L. CARDILLI

le abbozza per metafora : « i giunchi di ruggine, » (*Seguendo l'Alfeo*, da *La terra impareggiabile*) e per sinestesie : « l'urlo nero della madre » [...] spesso per gioco poetico : « di malaria gialla » (*Al padre*, da *La terra impareggiabile*), « il mio verde squallore » (*Lamentazione di un fraticello d'icona*, da *Oboe sommerso*), « a inferno verde amica » (*Sul colle delle «Terre bianche»*, da *Erato e Apollion*).<sup>64</sup>

Come si vede gli esempi sono tratti da raccolte poetiche diverse : è il segno di una continuità stilistica, oltre le differenze tecniche e di orientamento semantico.

L'altra strategia fondamentale nell'uso dei colori consiste nella citazione diretta dei toni e nell'exasperazione dei contrasti : è quello che più sopra ho definito *cromatismo artificiale*. Questa tecnica permette al poeta di raggiungere effetti di astrazione in cui le tinte risaltano in modo assoluto. Prendendo in prestito la categoria dall'ottica, si potrebbe parlare di un livello elevato di  *saturazione cromatica*, definita come « il grado di pienezza con cui una tonalità è presente in un'impressione cromatica ». Il colore puro può aumentare di molto l'astrazione figurale, con esiti anticonvenzionali, espressionistici e a volte quasi surreali. Si vedano, ad esempio, questi versi da *Nemica della morte (Il falso e vero verde)* :

Nemici della morte, che faremo  
chini ai tuoi piedi rosa,  
sul tuo costato viola?<sup>65</sup>

Il viola è qui, secondo la Bellio, « il colore della fine, della deriva verso cui, in un altro mondo, 'l'ancora' di una luna estiva trascina i sogni dei mortali. »<sup>66</sup> A noi, oltre l'interpretazione semantica, interessa l'accostamento degli attributi cromatici, che si susseguono a breve distanza e producono un effetto di contrasto lievemente insistito. Si veda anche l'incipit di *Che lunga notte* :

Che lunga notte e luna rosa e verde  
al tuo grido tra zagare, se batti  
ad una porta come un re di Dio

<sup>64</sup> A. BELLIO, «'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori'», cit., p. 77.

<sup>65</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 166, v. 4-6.

<sup>66</sup> A. BELLIO, «'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori'», cit., p. 75.

## Meccanismi figurali in Quasimodo

pungente di rugiade : « Apri, amore, apri ! »<sup>67</sup>

La « stralunata luna quasimodiana »<sup>68</sup> illumina questa variazione tra il mitico e il surreale del *Cantico dei Cantici*. Al contrasto “artificiale” tra rosa e verde si aggiunge il bianco implicito delle zagare (i fiori d’arancio, così ricorrenti nella Sicilia mitica del poeta). Il verde è il colore più frequente nella poesia di Quasimodo : « Il verde, l’aggettivo-sostantivo cromatico più ricorrente, è metafora della vita e dell’amore ».<sup>69</sup>

Altri esempi dell’uso “innaturale” dei toni cromatici si hanno in *Un’anfora di rame* (i « fili rossi d’erba » della chiusa<sup>70</sup>) e in *Al padre*, (« le acque viola » di Messina in apertura). I due testi, entrambi appartenenti a *La terra impareggiabile*, sono adiacenti : il contrasto diventa quasi una specie di fenomeno intertestuale.

Alberto Granese ha rilevato la tendenza verso un uso dei colori più definito nella maniera poetica del secondo Quasimodo, che sarebbe passato dal « descrittivismo puro » degli inizi a un « acceso cromatismo » e a un « accentuato gusto timbrico ».<sup>71</sup> Non si può negare che gli esiti più arditi del cromatismo artificiale appartengano alle raccolte del dopoguerra, specialmente *Il falso e vero verde*, in cui il colore è protagonista astratto fin dal titolo.<sup>72</sup> Ma la lingua dei colori di Quasimodo nasce molto prima, se già testi come *Specchio*<sup>73</sup> (*Acque e terre*) o *Parola (L’òboe sommerso)*

<sup>67</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 173, v. 1-4.

<sup>68</sup> A. BELLIO, « ‘Che giovinezza inganno / con nuvole e colori’ », cit., p. 75.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 73. Cfr. G. LUPO, *Quasimodo a colori*, cit., p. 299.

<sup>70</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 202, v. 17.

<sup>71</sup> « Il descrittivismo del primo Quasimodo, la cui originaria tendenza (volta non tanto all’evocazione analogica quanto all’immersione del soggetto lirico nella natura) era ingegnosamente riuscita a ricantare l’*obscurisme* del ‘secondo tempo’ ungarrettiano, si trasforma nell’acceso cromatismo e nell’accentuato gusto timbrico della sua nuova poesia retorico-manieristica, ispirata all’impegno civile e politico fin dalla seconda metà degli anni Quaranta. » ; A. GRANESE, « L’inferno della violenza nelle dissonanze di Quasimodo », in *Nell’antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 94.

<sup>72</sup> « Il fronte lessicale di quest’ultima raccolta si arricchisce di virtù cromatiche assolutamente impensabili solo pochi anni prima, quando la ricerca poetica sfiorava le tinte fosche e insanguinate delle macerie milanesi e dei campi di sterminio nazisti. [...] la matrice iconica del *Falso e Vero verde* risulta ben evidente anche dal senso di ambiguità che l’autore attribuisce, nel testo eponimo, alle due tinte del verde, la ‘falsa’, appunto, e la ‘vera’. Esse alludono, infatti, a una fioritura stagionale di cui la creazione poetica diventa il doppio. » G. LUPO, « Quasimodo a colori », cit., p. 301.

<sup>73</sup> « Ed ecco sul tronco / si rompono gemme : / un verde più nuovo dell’erba / che il cuore

L. CARDILLI

manifestano una tendenza embrionale verso una forma di astrazione pittorica.

In generale si può interpretare l'uso del colore come un meccanismo descrittivo per sublimare poeticamente l'oggetto. Questa strategia può produrre una specie di effetto "derealizzante" e surreale. Per capire il fenomeno possiamo appoggiarci a quanto sostiene Giuseppe Langella rispetto alla peculiarità della voce poetica quasimodiana, commentando la poesia *Òboe sommerso* :

Se c'è anzi una metafora riassuntiva di questa pena « avara » di risultati, è proprio quella dell'« òboe gelido » che risillaba, con effetti fatalmente devitalizzanti sull'oggetto, si tratti di « gioia di foglie perenni » piuttosto che di « maceria » di « giorni » : dovunque si applichi, questa insistita sillabazione finisce per trasmettere la propria temperatura cerebrale, raffredda, imbalsama, mette sotto spirito.<sup>74</sup>

La temperatura della dizione poetica (e anche del sistema figurale) è gelida, produce un effetto devitalizzante, di fuga dalla realtà.<sup>75</sup> A questo proposito Langella cita poco più sopra dall'introduzione di Macrì a *Poesie* (1938) :

Già Macrì, del resto, nel celebre saggio premesso a quell'auto-antologia, aveva messo in guardia il poeta di *Erato e Apollion* dall'« arida », « disumana », « splendida lucentezza » di un « verbo senza carne », « metallico », « astratto ».<sup>76</sup>

Ma il cromatismo può avere anche un'altra funzione semantica che, al contrario, spinge verso la concretezza e l'individuazione degli "oggetti". Anna Bellio sostiene che:

riposa : / [...] e sono quell'acqua di nube / che oggi rispecchia nei fossi / più azzurro il suo pezzo di cielo, / quel verde che spacca la scorza / che pure stanotte non c'era. » S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 27, v. 1-4, 8-12.

<sup>74</sup> G. LANGELLA, « Quasimodo, o della poesia come epitaffio », in *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 64.

<sup>75</sup> Anna Bellio, commentando la poesia *Al padre (La terra impareggiabile)*, nota « interessanti notazioni coloristiche [...] hanno la funzione di liberare l'autobiografismo affettivo da ogni contingenza concreta e dalle scorie delle passioni condizionanti in vario modo la relazione » A. BELLIO, « 'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori' », cit., p. 75.

<sup>76</sup> G. LANGELLA, « Quasimodo, o della poesia come epitaffio », cit., p. 63.

### Meccanismi figurali in Quasimodo

la lingua dei colori in Quasimodo, pur non avendo una decisa espressività cromatica descrittiva, pur concedendo molto alla suggestione (« il suo colore verde che s'oscura » « l'urlo della rana in amore, verde ») e all'uso non convenzionale delle tonalità (« la luna rossa », « mio cuore celeste », « ceruli alberi », « azzurra siepe », « acque viola », « mare bianco ») è comunque ancorata saldamente agli oggetti del reale (la foglia, i prati, le latomie di cedri, il ramo, il fiume, l'arancia, la veste, il mare, il cielo, la gazza, le bacche) e soprattutto della terra amata.<sup>77</sup>

La relazione con gli oggetti va collegata con la poetica della concretezza di cui abbiamo già trattato. Si pone così il problema di un doppio registro. Il cromatismo serve a Quasimodo per raggiungere quel suo particolare stile diviso tra il « gelo » dell'astrazione e la volontà di restare attaccato agli oggetti della realtà, di offrirne la « rappresentazione visiva ».<sup>78</sup> Come vedremo, è forse l'ideologia della “poesia pura” ad alimentare questo paradosso tecnico che si manifesta sul piano della costruzione figurale.

### Montaggio figurale e rappresentazione dello spazio

Il terzo meccanismo figurale degno di analisi riguarda il montaggio delle immagini. La riflessione su questo fenomeno parte da uno spunto offerto dal saggio di Anna Bellio. Commentando *Seguendo l'Alfeo*, l'autrice si sofferma sull'improvvisa comparsa della luna nel verso finale : « La luna, come spesso nel poeta siciliano, fa la sua comparsa improvvisa, senza realistici elementi premonitori. »<sup>79</sup> Vale la pena riportare gli ultimi versi della poesia in questione :

[...] Non un luogo dell'infanzia  
cerco, e seguendo sottomare il fiume,  
già prima della foce in Aretusa,  
annodare la corda  
spezzata dell'arrivo.  
La continuazione quieta e indistinta,  
Olimpia, come Zeus, come Era.

<sup>77</sup> A. BELLIO, « 'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori' », cit., p. 75.

<sup>78</sup> Cfr. *supra*, nota n. 17.

<sup>79</sup> A. BELLIO, « 'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori' », cit., p. 70.

L. CARDILLI

Guardo il tuo capo staccato sul verde,  
con una luna di paglia accesa.<sup>80</sup>

L'inserimento *ex abrupto* dell'immagine lunare, caratterizzata da un cromatismo suggerito per mezzo di una complessa allusione metonimica (il giallo della paglia), è un tratto stilistico molto significativo. L'assenza di elementi preparatori immediatamente reperibili nei versi precedenti crea un effetto di "staccato" figurale, che contribuisce non poco ad aumentare il livello di astrazione. Questo procedimento stilistico ci ha ricordato un saggio di Leo Spitzer dedicato a La Fontaine, intitolato *L'arte della « transizione » in La Fontaine*.<sup>81</sup> Il grande critico-filologo tedesco analizza la « tecnica della transizione »: nelle favole di La Fontaine sarebbe ravvisabile una sorta di scorrevolezza nel collegamento tra i motivi, una « fluidità », <sup>82</sup> ereditata dai classici e declinata in modo personale :

La tecnica della transizione in La Fontaine corrisponde così alla struttura di ogni singola favola in quanto organismo in sé saldamente fondato, ricco di rapporti interdipendenti che solo a poco a poco si rivelano, giusta l'antica esigenza della connessione dei particolari nell'opera d'arte « come in un corpo ».<sup>83</sup>

Spitzer ravvisa in questa tecnica specifiche intenzioni semantiche, oltre che un motivo di valore artistico :

La Fontaine dissolve per mezzo di una trasformazione artistica immagini in sé concluse. La Fontaine è un poeta di metamorfosi. [...] sa rappresentare una Dafne nell'attimo in cui si trasforma in lauro.<sup>84</sup>

Il discorso sulla transizione dei motivi che si avvicendano attraverso spie linguistiche e retoriche si può, in qualche modo, applicare alla gestione delle immagini nella poesia di Quasimodo.

Tornando alla chiusa di *Seguendo l'Alfeo*, la luna viene introdotta

---

<sup>80</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 219-220, v. 25-33.

<sup>81</sup> L. SPITZER, « L'arte della 'transizione' in La Fontaine », in ID., *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1954 (1956), p.106-147.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 144-145.

## Meccanismi figurali in Quasimodo

nella sequenza figurale senza un « precursore stilistico » immediato,<sup>85</sup> per usare la bella espressione di Spitzer. Tuttavia, risalendo di una ventina di versi, incontriamo l'immagine del tramonto del « sole di crisalide », sulla quale ci siamo già soffermati analizzando il cromatismo. L'effetto di « preparazione » del tramonto, a cui segue organicamente l'immagine del chiaro di luna, si perde un po' nella visione sospesa tra i richiami del mito e l'utopia eraclitea della « continuazione indistinta » a cui partecipano persino gli dei. Dobbiamo quindi distanziarci lievemente dalla lettura di Anna Bellio : la luna non compare in una maniera del tutto improvvisa, ma è in qualche modo preparata dal tramonto (i ricami retorici non annullano completamente l'effettiva concretezza figurale della scena)<sup>86</sup>.

Oltre al caso particolare appena preso in esame, lo studio della transizione delle immagini può essere molto utile per chiarire alcuni fenomeni testuali di solito rubricati sotto la generica etichetta dell'analogismo. Se la « transizione » di La Fontaine, e prima di Orazio, è « fluida » e « dissimulata », quella di Quasimodo tende a effetti di innaturalità. Le immagini sono a volte montate in modo brusco, senza un processo descrittivo che ammorbidisca il trapasso.<sup>87</sup> Anche Sergio Solmi, già nel 1936, si era accorto di questi fenomeni:

Ma nuovo, e suo, è quel sentimento inerme e rassegnato di resa alle oscure volontà del cosmo. Come suo è il rigore intellettuale, quasi acido, con cui egli sa ridurre l'ispirazione ai suoi nodi essenziali, ad affermazioni come sospese, senza passaggi né chiaroscuri, del sentimento primo che l'ha generata.<sup>88</sup>

Accostamenti del genere creano delle sequenze astratte, conferendo

---

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>86</sup> Del resto, la Bellio, poco prima, aveva notato che « al sole di “crisalide” che “tramonterà con astuzia, / così lunga la sua fuga”, contrasta una luna “di paglia accesa”. » A. BELLIO, « ‘Che giovinezza inganno / con nuvole e colori’ », cit., p. 69.

<sup>87</sup> Gilberto Finzi, commentando la raccolta *L'oboe sommerso*, ritiene che « Il poeta persegue un'essenzialità che è basata sul taglio dei nessi logici, sull'isolamento della parola e sulla sua assolutizzazione ». G. FINZI, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano, Mursia, 1972, p. 70. Il principio rimane valido anche se si prende come unità di riferimento l'immagine e non la parola (con il corollario che in molti testi è possibile reperire un filo conduttore, quando si oltrepassa la prima impressione di lettura, condizionata dagli effetti di rarefazione e assolutezza).

<sup>88</sup> S. SOLMI, « Quasimodo e la lirica moderna », cit., p. 220.

L. CARDILLI

alla pronuncia poetica un sapore fortemente artificiale. Non si deve confondere questa immediatezza con l'assenza di un filo logico: Quasimodo non è un paroliberista o uno scrittore automatico. Si vuole, però, mettere l'accento sull'importanza del montaggio figurale nei suoi testi: in molti casi modi particolari di accostare le immagini contribuiscono non poco ad aumentare il paradossale "doppio" effetto di concretezza e astrazione che abbiamo riconosciuto come peculiarità di poetica.

Si è già accennato alla "velocità" del tramonto nella poesia *Ed è subito sera*. L'avverbio « subito » rafforza l'effetto di immediatezza, accelerando l'immagine del tramonto, vagamente anticipato dalla sinestesia del raggio di sole che trafigge l'io lirico.

Anche nell'*Oboe sommerso* si riscontra un simile montaggio innaturale:

Avara pena, tarda il tuo dono  
in questa mia ora  
di sospirati abbandoni.

Un oboe gelido risillaba  
gioia di foglie perenni,  
non mie, e smemora;

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

Ali oscillano in fioco cielo,  
Labili: il cuore trasmigra  
ed io son gerbido,

e i giorni una maceria.<sup>89</sup>

Quella che potrebbe essere normalmente descritta come una scena al tramonto, diventa una sequenza anti-naturalistica di eventi puri, in cui il poeta "visivo" accosta astratte immagini in movimento.

In testi come *L'Eucalyptus*<sup>90</sup> (che segue immediatamente l'*Oboe*) la transizione dei motivi è più fluida: l'effetto di innaturalità però permane,

<sup>89</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 39.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 40.

## Meccanismi figurali in Quasimodo

ed è qui ottenuto per vie diverse. Quasimodo infatti (come nella seconda strofa dell'*Òboe*) viola il confine tra esterno (natura) e interno (soggetto poetico) quasi come se non esistesse. È un procedimento che potremmo definire come “fusione retorica” tra io lirico e paesaggio. Un sentimento panico e narcisistico che costringe la natura nello spazio interiore del soggetto. Questa “spazialità metamorfica” permette una transizione delle immagini meccanica e straniante. Ne è esempio il passaggio dal descrittivismo patetico-esistenziale della prima strofa alla visione surreale dell'albero che oscilla “dentro” il poeta, preparato dal dettaglio delle resine al v. 5. L'innaturalità della sequenza figurale è ottenuta dalla disinvoltura con cui Quasimodo infrange la categoria interno/esterno.

Secondo Bart Van der Bossche, questo fenomeno di fusione va legato a una particolare concezione dello spazio:

La spazialità della trasformazione s'impenna su una radicale e totale metamorfosi interiore dell'io inestricabilmente legata ad un'esperienza di confusione e di sconvolgimento delle coordinate spaziali. La rappresentazione dello spazio è dominata da processi di frammentazione, di commistione e di confusione tra le componenti del paesaggio (la vegetazione, i fiumi, le colline) o tra gli elementi naturali (aria, acqua, terra, fuoco), cui fanno eco processi altrettanto radicali di metamorfosi dell'io. [...] Una caratteristica precipua di tale esperienza paesaggistica è la rappresentazione della « terra » in chiave ctonia, e più in particolare l'ambiguo sovrapporsi di vita e morte nei cicli della vegetazione, un sovrapporsi avvertito in modo particolarmente forte nei momenti e nei periodi di transizione tra le varie fasi di questo ciclo (l'autunno e la primavera, l'alba e il tramonto, la morte e la rinascita della vegetazione).<sup>91</sup>

Seguendo queste acute osservazioni, si spiega la predilezione del primo Quasimodo per un paesaggio dinamico e astratto, in cui abbondano le metamorfosi tra le immagini e i « momenti di transizione », come il tramonto o le stagioni intermedie.

Un effetto di estrema velocità nella sequenza figurale può dipendere proprio dal paesaggio « in movimento ». La lirica *Autunno (Òboe sommerso)* è un esempio di questo dinamismo stagionale :

---

<sup>91</sup> B. VAN DEN BOSSCHE, « Nord e sud nella poesia di Quasimodo », cit., p. 141-142.

L. CARDILLI

Autunno mansueto, io mi posseggo  
e piego alle tue acque a bermi il cielo,  
fuga soave d'alberi e d'abissi.

Aspra pena del nascere  
mi trova a te congiunto ;  
e in te mi schianto e risano :

povera cosa caduta  
che la terra raccoglie.<sup>92</sup>

Mano a mano che Quasimodo cresce e affina la sua esperienza poetica, cambiano le tecniche descrittive e di montaggio. In *Nuove poesie*, ad esempio, convivono la spazialità metamorfica e dinamica di *Delfi* e il paesaggio più concreto e determinato di *Ride la gazza, nera sugli aranci*. In questo spostamento verso la determinazione bisogna riconoscere l'influsso di Montale, di cui Quasimodo riprende – a quest'altezza – temi e maniera. Si pensi, ad esempio, a testi come *La Muraglia* o *Elegia*, in cui lo spazio mitico e cosmico è accostato a una natura arida descritta attraverso "occasioni" pseudo-concrete. In *La muraglia* l'impiego delle diverse spazialità si lega probabilmente al contrasto tra il presente e l'evocazione memoriale, che sfocia poi in una considerazione astratta e patetica sull'esistenza :

E già sulla muraglia dello stadio,  
tra gli spacchi e i ciuffi d'erba pensile,  
le lucertole guizzano fulminee ;  
e la rana ritorna nelle rogge,  
canto fermo alle mie notti lontane  
dei paesi. Tu ricordi questo luogo  
dove la grande stella salutava  
il nostro arrivo d'ombre. O cara, quanto  
tempo è sceso con le foglie dei pioppi,  
quanto sangue nei fiumi della terra.<sup>93</sup>

Oltre al « guizzo » della lucertola, uno scoperto montalismo è evidente fin dal titolo, che ricorda la muraglia di *Meriggiare pallido e*

---

<sup>92</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 53.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 135.

### Meccanismi figurali in Quasimodo

*assorto.*

Seguendo la teoria di Van Der Bossche, nel secondo Quasimodo si ha una spazialità sedimentata, non più legata al panismo esasperato del primo periodo :

la maggiore attenzione alle occasioni dell'*hic et nunc* determina una spazialità organizzata secondo le modalità della stratificazione e della sedimentazione. Diversamente da quanto avviene nello spazio della metamorfosi, l'organizzazione dello spazio non è più improntata alla confusione o addirittura all'annientamento delle coordinate spaziotemporali, ma alla compresenza tra spazi diversi. Il teso poetico [...] si apre ad un dialogo, un intereccio, un confronto e un contrasto tra due realtà spaziali.<sup>94</sup>

Il nuovo modo di concepire lo spazio si riflette in una tecnica di montaggio più fluida, come si può, ad esempio, apprezzare in *Un'anfora di rame*, testo in cui la transizione delle immagini avviene con maggior lentezza, nel gioco tra sfondo e primo piano.

Giungendo all'ultima raccolta, Quasimodo raggiunge di estrema naturalezza nella sequenza delle immagini, ad esempio in un testo come *Varvàra Alexandrovna*. Il panismo viene apertamente rifiutato : Quasimodo ribadisce più volte, nei testi odeporici di *Dare e avere*, la separazione tra paesaggio fisico e proiezione mentale. Questo rifiuto della confusione comporta l'uso di sequenze di immagini più sciolte, in cui il poeta può abbandonare la tecnica "artificiale" che pure lo aveva distinto come poeta di figure "pure", allo stesso tempo mitiche e icastiche<sup>95</sup>.

### Tecnica e ideologia della purezza

<sup>94</sup> B. VAN DEN BOSSCHE, « Nord e sud nella poesia di Quasimodo », cit., p. 143.

<sup>95</sup> Ma il Quasimodo di *Dare e avere* non abbandona del tutto la vecchia tecnica. In un testo composito e visionario come *Nell'isola* sembra ripercorrere il suo tirocinio creativo, dall'ermetismo cosmico degli inizi alla secchezza descrittiva dei componimenti di viaggio. La prima strofa si apre con « Un colle, i simboli / del tempo, lo specchio della mente / continuo immobile / ascoltano se stessi »; l'ultima invece suona molto diversamente : « Oltre le case, laggiù, fra i lentischi / delle lepri, c'è Solunto morta. » S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 252-253, v. 1-4, 31-32. Cfr. A. GUASTELLA, « Il muro metafisico e la siepe leopardiana. "Nell'isola" di Salvatore Quasimodo », in *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., p. 289 e ss.

L. CARDILLI

Abbiamo voluto approntare un piccolo insieme di strumenti per smontare i testi di Quasimodo, secondo l'ipotesi che egli sia un poeta "visivo". Questa proposta tecnica perde ogni valore euristico se non viene collegata al versante dell'ideologia. La concretezza delle immagini, che secondo Quasimodo avrebbe caratterizzato la sua poetica fin dal principio,<sup>96</sup> svela una continuità innanzitutto ideologica. Ascoltiamo, ad esempio, questa lettura di Alberto Frattini, che contrasta l'ascrizione di Quasimodo all'ermetismo, bollato implicitamente come una forma d'arte disimpegnata e lontana dalla vita. Il critico, nella chiusa del suo intervento *Tensioni e implicazioni ermetiche nella poesia di Quasimodo*, cita la definizione di ermetismo del dizionario Battaglia: un « esercizio assoluto del linguaggio » che « riesce a esprimere lirica nella sua originaria purezza ». Subito dopo commenta così:

Ma in che cosa consiste questa originaria purezza? All'origine di tale concetto c'è un equivoco, che già molti anni fa Giancarlo Vigorelli aveva stigmatizzato, mettendo in guardia contro la possibilità e l'idea stessa di « poesia pura ». La poesia si radica nell'umanità: la « purezza », come la « parola assoluta » e la « poetica dell'assenza » restano mitologia ermeneutica. Ne offre la conferma, nonostante certe innegabili implicazioni ermetiche, la poesia di Quasimodo, per la vitalità che sempre vi si alimenta nel concreto dell'esperienza, della sofferenza e dell'amore.<sup>97</sup>

L'ideologia della purezza è rifiutata in nome di una presunta autenticità dell'esperienza poetica, che nelle dichiarazioni programmatiche del dopoguerra viene palesemente contrapposta alla fuga dal mondo tipica dell'ermetismo di scuola. In questa presa di distanza, che Frattini propone sulla scorta proprio dell'autointerpretazione quasimodiana, bisogna vedere invece una forma di estrema continuità. È interessante rilevare come nelle parole di Frattini sia attiva l'antica equazione teorica *poesia=vita*, che maschera tradizionalmente l'ideologia autonoma per cui il poeta si eleva a depositario dell'autentico, in perenne contrasto col nemico di turno, interessato, eterodiretto, delegittimato simbolicamente. Lo stesso Quasimodo ci offre un esempio magistrale di questo meccanismo

---

<sup>96</sup> Cfr., *supra*, nota n. 22.

<sup>97</sup> A. FRATTINI, *Tensioni e implicazioni ermetiche nella poesia di Quasimodo*, cit., p. 108.

## Meccanismi figurali in Quasimodo

ideologico, nel discorso pronunciato a Stoccolma nel 1959 per l'assegnazione del Nobel, intitolato *Il poeta e il politico* :

La poesia non accetta i tentativi "missionari" del politico, né l'intervento della critica che ha origine da una qualsiasi filosofia. Il poeta non subisce deviazioni morali o estetiche ; di qui, in un certo tempo, una sua doppia solitudine nei confronti del mondo e delle milizie letterarie.<sup>98</sup>

La spinta a perseguire una radicale autonomia, proclamata paradossalmente proprio nel momento della consacrazione mondiale, rivela la profonda coerenza dell'ideologia quasimodiana.

Il Quasimodo cantore di « accadimenti psichici senza concretezza »<sup>99</sup> è, in fondo, lo stesso « operaio di sogni »,<sup>100</sup> che si apre ai problemi della storia e della civiltà. Dietro le sensibili differenze tecniche e contenutistiche agisce la stessa fede senza riserve nello statuto veritativo della poesia e, di conseguenza, nella funzione sacerdotale del poeta. Nel *Discorso sulla poesia* la posizione di Quasimodo emerge in modo inequivocabile :

Il poeta modifica il mondo con la sua libertà e verità. [...] Il poeta non « dice » ma riassume la propria anima e la propria conoscenza, e fa « esistere » questi suoi segreti, costringendoli dall'anonimo alla persona. [...] La logica della fantasia, come critica, non può affrontare la poesia, perché la poesia non « misura » buone invenzioni, non essendo impegno della menzogna, ma della verità.<sup>101</sup>

Non si può imputare a Quasimodo la condivisione di un presupposto che fu di molti poeti, non solo novecenteschi ; bisogna, però, inquadrare la dimensione particolare del fenomeno.

L'ideologia pura di Quasimodo si può analizzare in diverse

<sup>98</sup> S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico*, in *Il poeta, il politico e altri saggi*, Milano, Schwarz, 1960, p., 51.

<sup>99</sup> G. FINZI, *Invito alla lettura di Quasimodo*, cit., p. 71.

<sup>100</sup> « fermati un minuto a salutare / quella che non si dolse mai dell'uomo / che qui rimane, odiato, coi suoi versi, / uno come tanti, operaio di sogni ». Questi versi concludono *Epitaffio per Bice Donetti*, poesia dedicata alla prima moglie. Il testo è mosso da un intento memoriale e celebrativo, che determina ispirazione e ampiezza della curva figurale. Nei versi finali si chiude un po' meccanicamente sull'io lirico, che col suo titanismo di maniera tende a sovrapporsi al motivo sepolcrale. S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 151, v. 14-17.

<sup>101</sup> S. QUASIMODO, *Discorso sulla poesia*, cit., p. 284.

L. CARDILLI

manifestazioni. Antonio Pietropaoli, in un interessante contributo sul narcisismo retorico di Quasimodo, ha messo in rilievo il debito semantico fondamentale con la tradizione del simbolismo novecentesco :

Questa bipolarità strutturale di piacere e dispiacere, diletto e tristezza, sotterraneamente privilegiante o almeno diversificante, è dunque un po' il marchio della poesia pura del novecento (sul modello simbolistico).<sup>102</sup>

La definizione rende bene la tipica dialettica sentimentale del primo Quasimodo: l'io lirico è il protagonista indiscusso del Quasimodo ermetico: un io sacerdotale che sembra implicato in una ambivalenza continua. Una dialettica tra esaltazione e dolore, tra inclusione cosmica ed esclusione esistenziale.

Ma dalla stessa purezza discende anche il modello e la voce del vate civile, che ingenuamente tuona « I poeti non dimenticano »<sup>103</sup> (*Il mio paese è l'Italia*, da *La vita non è sogno*). Le diverse strategie adottate per la gestione dei meccanismi figurali sono, in qualche modo, ascrivibili a questa istanza di purezza, che in Quasimodo assume tratti decisamente narcisistici. Il contributo di Pietropaoli si riferisce al periodo ermetico, ma è possibile rinvenire vistosi indizi di narcisismo anche nell'ultima parte della produzione. Pensiamo al *topos* del poeta disprezzato riproposto in *Al Padre*: « Anche a me misurarono ogni cosa, | e ho portato il tuo nome | un po' più in là dell'odio e dell'invidia. », <sup>104</sup> in cui la formula attenuativa (un po') non fa che acuire l'impressione di falsa modestia. O anche alla sorta di poesia epitaffio con cui si chiude *Dare e avere*, egocentrica persino dal punto di vista grammaticale.

Il narcisismo, lungi dal diventare una questione morale, resta un fatto squisitamente tecnico e ideologico. La poesia quasimodiana, alimentata da un'istanza di purezza e di superiorità valoriale, rischia di rovesciare nello stile il suo obbiettivo ideologico. Secondo Pietropaoli (a cui rinvio per approfondire il discorso sul narcisismo), il linguaggio poetico « viene semanticamente stremato ed eluso a causa dell'investimento libidico sul suono; e perciò non designa ma allude, non è una struttura di

<sup>102</sup> A. PIETROPAOLI, « Un'ipotesi di narcisismo retorico in Quasimodo », in ID., *Le strutture della poesia: saggi su Campana, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Quasimodo, Gatto*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1983, p. 108.

<sup>103</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 157, v. 13.

<sup>104</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 203, v. 25-27.

## Meccanismi figurali in Quasimodo

manifestazione ma un fine, una meta d'amore acustico ». Qualcosa di simile si potrebbe asserire per il piano figurale : sulle immagini incombe sempre il rischio del decorativismo. Gli effetti di artificialità ottenuti attraverso colori e montaggio contribuiscono alla creazione di un particolare manierismo. Questa irriducibile tendenza alla maniera, alla "post-produzione" dell'immagine attraverso gli strumenti personali dello stile è forse uno dei motivi più giustificati della marginalizzazione di Quasimodo nel canone, avvenuta nel secondo Novecento. Ma la sua poesia mantiene un'innegabile importanza sul piano tecnico e ideologico. Il limite – se di limite possiamo parlare – sta proprio nell'intenzione con cui Quasimodo condusse la propria carriera poetica. L'ideologia della purezza rischia di essere paga di se stessa, invece di elaborare una proposta costruttiva per interpretare la realtà a cui si oppone solo genericamente. In un breve e complesso intervento del 1940,<sup>105</sup> Gianfranco Contini critica il concetto di ermetismo, identificandolo in « una posizione strettamente culturale, una poetica » :

Col citare Mallarmé, non s'è voluto già indicare che gli « ermetici » siano su questa linea. È da fare semmai il nome di Rimbaud [...]. Quello opera su una sintassi, un discorso, e mira a un'ars [...] a questo importa la stessa realtà inedita che scopre. Sicché, se quell'atteggiamento è tecnica verbale, questo è tecnica evocatoria, psicologica (gli adepti diranno volentieri : ontologica). Quanto a definire codesta realtà più vera : essenza primigenia, primi movimenti dell'anima, e cose simili, importa solo notare che ogni definizione sarà necessariamente negativa, in quanto affermi una mera anteriorità rispetto alle sovrastrutture recate dagli schemi logici.<sup>106</sup>

Questa « mera anteriorità » è lo stesso meccanismo su cui si basa l'ideologia della poesia pura. Il Quasimodo migliore rimane quello in cui la pregiudiziale della purezza non ostacola l'elaborazione di un contenuto costruttivo, sia all'altezza delle esperienze metafisiche (ad esempio in *Curva minore*) sia nel tempo della denuncia civile (come in *Uomo del mio tempo*, dedicata a una specie di antropologia hobbesiana). In questi testi, le tecniche contribuiscono al raggiungimento di un'autentica « concretezza figurale » :

---

<sup>105</sup> G. CONTINI, Risposta a un'inchiesta sull'ermetismo, *Primato*, 1 giugno 1940, poi in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974, p. 383-386.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 384.

L. CARDILLI

pensiamo a *Colore di pioggia e di ferro* o *Visibile, invisibile*. In essi Quasimodo, spingendo fino in fondo la sua intransigenza « orfica » e « visiva », risolve la « stasi » in un « indispensabile fermento ».<sup>107</sup>

**Lorenzo CARDILLI**  
Università degli Studi di Milano

---

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 385.