Anno XV Numero 33 Settembre 2025

VITA PENSATA

rivista di filosofia

Vita Pensata

Il Classico II

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

Registrata presso il Tribunale di Milano

N° 378 del 23/06/2010

ISSN 2038-4386

www.vitapensata.eu

DIRETTORE RESPONSABILE

Ivana Giuseppina Zimbone

DIRETTORE SCIENTIFICO

Alberto Giovanni Biuso

(Università di Catania)

COMITATO DI REDAZIONE

Daria Baglieri

Sarah Dierna

Enrico M. M. Moncado

Anno xv - n. 33

settembre 2025

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

COMITATO SCIENTIFICO

Francesco Alfieri (Pontificia Università Lateranense)
Pierandrea Amato (Università di Messina)
Tiziana Andina (Università di Torino)
Alberto Andronico (Università di Catania)
David Benatar (University of Cape Town)
Maria Teresa Catena (Università di Napoli Federico II)
Monica Centanni (Università Iuav di Venezia)
Pio Colonnello (Università della Calabria)
Francesco Coniglione (Università di Catania)
Roberta Corvi (Università Cattolica di Milano)
Dario Generali (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno-CNR)
Roberta Lanfredini (Università di Firenze)
Claudia Lo Casto (Università di Salerno)
Giovanni Maddalena (Università del Molise)
Felice Masi (Università di Napoli Federico II)
Eugenio Mazzarella (Università di Napoli Federico II)
Roberto Melisi (Università di Napoli Federico II)
Leonardo Messinese (Pontificia Università Lateranense)
Thaddeus Metz (University of Pretoria)
Masahiro Morioka (Waseda University)
Nicola Russo (Università di Napoli Federico II) †
Valeria Pinto (Università di Napoli Federico II)
Francesco Piro (Università di Salerno)
Antonio Sichera (Università di Catania)
Salvatore Tedesco (Università di Palermo)
Simona Venezia (Università di Napoli Federico II)
Roberto Vinco (Universität Heidelberg)

INDICE

Vita pensata
rivista di filosofia

Il Classico II

Anno xv - n. 33, settembre 2025

Editoriale

Il Classico II 6

Temi

Alberto Giovanni Biuso - Feyerabend politeista 8

Elvia Giudice - Prometeo: un mito e un'iconografia in divenire 16

Federico Nicolosi - Il δρᾶμα classico e lo ζῆλος moderno. Sulla tragicità della parola musicale di Antonin Dvořák 32

Enrico Palma - Il K.lassico. Kafka, il *Castello* e lo sforzo esistenziale del senso 41

Elisabetta Romano - Dall'io al noi. Il classico e la condizione dell'uomo in Dostoevskij 55

Rosa Tinnirello - Mnemosyne: Musa del non detto warburghiano 66

Paola Tricomi - La "soglia" e il "varco". Orfeo tra Rilke e Quasimodo 76

Valentina Valenti - Tra erudizione e poesia. Dante e il sapere 91

INDICE

Temi - II

Carmelo Ferlito - Decarbonizzazione europea. Obiettivo vitale o propaganda velleitaria? 100

Lucia Gangale - Pourquoi l'attrait de l'utopie politique 108

Giuseppe Savoca - Leopardi, Zoroastro e i due princìpi: tra Oromaze e Arimane. II parte 115

Autori

Enrico M. Moncado - Mircea Eliade 129

Recensioni

Alberto Giovanni Biuso - La Sicilia, il Sacro 142

Sarah Dierna - Il *Manuale* di Epitteto 145

Paola Tricomi, «La "soglia" e il "varco": Orfeo tra Rilke e Quasimodo», in *Vita pensata*, n. 33, settembre 2025 - *Il Classico II*, pp. 76-90

La "soglia" e il "varco"
Orfeo tra Rilke e Quasimodo

Paola Tricomi

Università di Siena

Introduzione

Il mito di Orfeo, figura archetipica del poeta capace di incantare la natura e sfidare la morte attraverso il canto, ha attraversato i secoli rinnovandosi continuamente nel pensiero e nella scrittura dei poeti europei. In questo lavoro si propone un'indagine comparata della presenza orfica all'interno delle poetiche di Rainer Maria Rilke e Salvatore Quasimodo, due voci fondamentali del lirismo novecentesco, le cui opere, seppur profondamente diverse per contesto culturale e sensibilità linguistica, rivelano un dialogo sotterraneo con il mito.

Attraverso l'analisi di testi poetici e riflessioni teoriche, il percorso si articola nel riconoscimento di affinità e divergenze nell'uso simbolico e concettuale della figura di Orfeo. Tale confronto consente di mettere in luce non solo le specificità del rapporto che ciascun autore intrattiene con la tradizione mitica, ma anche la funzione che la poesia assume, per entrambi, come gesto conoscitivo, esperienza liminale e forma di resistenza all'assenza.

L'obiettivo del presente studio è dunque duplice: da un lato, comprendere in che modo il mito venga rielaborato nel linguaggio lirico di Rilke e Quasimodo; dall'altro, riflettere sul valore stesso del poetare, nella sua dimensione esistenziale, etica e trascendente, alla luce di una figura mitica che incarna, forse più di ogni altra, la tensione tra parola e silenzio, presenza e perdita.

L'Orfeo di Rilke e l'Orfeo di Quasimodo: punti di contatto

Quasimodo sembra non seguire il sentiero novecentesco di riscrittura per antitesi o divergenza rispetto al testo classico, ma mantenervi fedeltà rintracciando nuove linee simboliche al fine di dare all'antico voce utile per la contemporaneità. Un altro poeta che appare in parte

mantenere un simile approccio di ritorno al mito, come atto di perenne «traduzione dall'ombra alla luce»[1], è Rilke. Il poeta boemo è il primo del novecento a rifarsi a Orfeo e a mantenere tale figura centrale nella sua poetica, ma è anche colui che, aprendo un nuovo scenario di immagini e simboli nella rappresentazione del mito, realizza nei suoi testi un'inestinguibile sede di confronto per le produzioni poetiche posteriori.

Quasimodo mantiene molti punti di contatto con Rilke: entrambi i poeti sono anche traduttori; entrambi si nutrono di classici e da essi traggono ispirazione per nuove composizioni; entrambi sono molto legati al mito come forma archetipica di narrazione dal cui confronto non si può prescindere; ma, soprattutto, entrambi mantengono come fulcro principale delle loro poetiche il dialogo e la tensione con l'Oltre della vita. Per quest'ultimo punto di contatto in particolare, risulta importante un confronto tra i due poeti: nel comprendere il valore di certe immagini chiave della riscrittura rilkiana si comprende, infatti, molto anche di alcuni utilizzi quasimodiani, non solo in *Dialogo*, *Epitaffio*, o nella traduzione dell'estratto dal IV libro delle *Georgiche*, ma in tutta la poetica quasimodiana.

La riscrittura del mito operata da Rilke si concretizza in due principali produzioni: *Orpheus, Euridyke, Hermes* del 1904; *Die Sonette an Orpheus* del 1923. La prima composizione nasce su ispirazione di un bassorilievo marmoreo, raffigurante Ermes, Euridice e Orfeo che il poeta ebbe modo di vedere nel corso di un suo viaggio a Napoli[2], e rappresenta la riscrittura più prettamente narrativa del mito, in cui emergono sia la grande fedeltà al testo di Virgilio e Ovidio, sia il dato innovativo della scrittura rilkiana. La raccolta *Die Sonette an Orpheus* nasce, invece, nel periodo di isolamento del poeta presso Muzot, un periodo in cui Rilke si dedica totalmente alla lettura, alla traduzione di Valéry – lavoro che ha un grande influsso nella sua produzione poetica –, alla stesura dei sonetti e delle *Duineser Elegien*[3]. Ne *I sonetti ad Orfeo*, pur mantenendosi un grande legame in immagini e simboli al testo del 1904, avviene la ripresa dei temi orfici, rintracciando nella figura di Orfeo-Dioniso Zagreo[4] il senso della

1 S. Mori Carmigliani, *Soglia e metamorfosi: Orfeo ed Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*, Artemide, Roma 2008, p. 44.
2 Ivi, pp. 31-33.
3 Ivi, pp. 59-62.
4 R. Graves, *I miti greci*, a cura di E. Morpurgo, Longanesi, Milano 1963, pp. 99-102 e 105-106.

dicotomia vita-morte e l'armonia dell'esistenza in ogni sua metamorfosi[5].

La più evidente innovazione avanzata dal poeta boemo rispetto ai testi virgiliano e ovidiano rimane nella figura di Euridice ritratta come intangibile, fiore della notte, figura dell'Ade nel corpo e nell'anima, fin da prima dell'errore di Orfeo. Rilke, infatti, elimina il dialogo di addio tra i due coniugi, introduce la descrizione di Euridice immemore della vita terrena e, dunque, muovente il passo senza essere cosciente della meta. Si presentano, inoltre, alcune immagini chiave proprie di Rilke: l'Ade come miniera d'anime; la «lira appesa» e la definitiva coincidenza di «lei come unica lira»; il «cane-occhi», immagine orfica[6], ma anche in linea con il «divorare» la strada; la «radice», chiaro sinonimo di «morte»; il lamento come canto di un «mondo nuovo».

Un elemento rilevante è certamente quello del «sentiero», già presente in Ovidio, messo in evidenza dal poeta boemo come «tela distesa ad imbiancare» e focalizzando l'elemento del passo, per altro *inceppato*, in andata e ritorno e rafforzato sia nella «svolta» che nel «divorare la strada a morsi»[7]. Sia notata anche la ripresa dell'ovidiano «manto» in «manto azzurro», ribadito in «vento del suo manto» a sottolineare lo stato di sospensione insito nella discesa. Infine, la messa in evidenza delle «mani», presente in Ovidio e in Virgilio, qui tesa a sottolineare la dicotomia, illustrata già dal rilievo marmoreo di Napoli, tra le mani vuote di Orfeo e quelle immemori di Euridice, contenute tra quelle di Ermes.

Correlazioni figurali

Rileggendo Quasimodo, in particolare *Dialogo*, è possibile scorgere alcune dipendenze che il poeta modicano manifesta rispetto alla riscrittura tedesca: il «sentiero» che diventa la «strada» perduta di connessione tra vivi e morti; l'icona, dalla forte simbologia anche orfica, di «notti di terra»; la «radice» che ritorna in «pozzo di radici»; la frequenza di riferimenti al grido e urlo come rafforzativo del «lamento» rilkiano.

Per quanto Quasimodo scelga di ritrarre un'Euridice molto virgiliana, soprattutto nel momento di separazione definitiva dei due coniugi,

5 S. Mori Carmigliani, *Soglia e metamorfosi*, cit., pp. 63-65.
6 R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, a cura di G. Cacciapaglia, Einaudi, Torino 2000, p. 41.
7 S. Mori Carmigliani, *Soglia e metamorfosi*, cit., pp. 39-41.

e trascuri quasi completamente la rivisitazione tedesca di un'Euridice appartenente al regno dei morti fin da prima del fatidico voltarsi – immagine che ricorda l'Alcesti euripidea –, in *Dialogo* può rintracciarsi anche di tale ritratto una qualche eco. Se, infatti, si legge *Orfeo Anno Domini MCMXLVII*, è possibile notare che l'espressione «forse ti dovevo più forte consenso» nasce nella bocca di Euridice.

Questo verso, riportato in maniera identica in *Dialogo*, è stato interpretato variamente: Pelosi, dopo aver teorizzato la compresenza di due figure di Euridice connesse alle due donne amate da Quasimodo, vede nel verso una confessione del poeta-Orfeo nei confronti della sua prima moglie, Bice Donetti[8]; Carle, diversamente, lo interpreta come l'ammissione di un maggiore consenso che Quasimodo, nella stagione di passaggio tra l'ermetismo e il realismo, avrebbe dovuto precedentemente concedere ad Orfeo e al suo mito[9]. Appare plausibile, tuttavia – soprattutto in considerazione del fatto che è Euridice a riferire quel verso nella stesura per libretto musicale –, ritenere che l'espressione indichi un consenso alla vita che Euridice avrebbe dovuto mantenere maggiormente, nonché al legame con Orfeo. Tale consenso, nell'unione di voci che rappresenta *Dialogo* rispetto ad *Orfeo Anno Domini MCMXLVII*, potrebbe indicare perfino un sotteso suggerimento ai viventi che dovrebbero mantenere il più forte consenso alla vita possibile, anche nel suo rapporto con un Oltre metafisico onnipresente.

C'è ancora un elemento di questa scrittura rilkiana che stringe un legame con la poetica quasimodiana, seppure non presente specificatamente in testi sul mito di Orfeo. Si tratta dell'immagine di «mantello» connessa ad Orfeo per la prima volta da Ovidio, ripresa e riscritta da Rilke in «manto azzurro». Se si guarda, infatti, a una delle composizioni più autobiografiche della produzione quasimodiana, ovvero *Lettera alla madre*, è possibile leggere il verso: «di quel ragazzo che fuggì di notte con un mantello corto / e alcuni versi in tasca» (*Lettera alla madre*, da *La vita non è sogno*)[10].

8 P. Pelosi, *Presenza e metamorfosi del mito di Orfeo in Salvatore Quasimodo*, Edizione del delfino, Napoli 1978, p. 16.
9 B. Carle, «Dall'antitesi al dialogo: Le figure orfiche di Quasimodo», *Rivista di Letteratura Italiana*, 2003, Vol. 21 (1-2), p. 101.
10 S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1996, p. 157.

Si scorge un chiaro riferimento a Orfeo, tra l'altro, in una composizione dal forte sapore di perdita e mancanza, per cui non è difficile ritenere che Quasimodo non solo instauri una relazione profonda tra il poetare o l'essere poeta e Orfeo, ma che abbia sparso in tutta la sua produzione molti più riferimenti di quanto si possa credere, nascosti e sottaciuti, a tale mito e alle connesse simbologie.

Il dialogo con la morte: la «soglia» e lo «specchio»

Tornando alla produzione del poeta boemo, si è già anticipato che *I sonetti a Orfeo*, per quantità e icone simboliche, rappresentano una delle più importanti riscritture moderne del mito. Ai componimenti di questa raccolta Rilke affida la sua ultima e più accurata riflessione sul senso della vita in costante dialogo con la morte e riconnessa interamente alla simbologia e filosofia orfica, secondo cui l'esistenza rappresenta un perenne assoggettamento alla metamorfosi a cui nessuno può sfuggire. La centralità assoluta data alla forza della vita, coincidente in sintesi con quella di Orfeo stesso, vede nei suoi cicli di nascita, crescita, morte e rigenerazione dalla terra, l'equilibrio e l'armonia della natura, paragonati al perpetuo scorrere delle acque che non si arresta mai. Ciò che pone tale raccolta in grande rapporto con la produzione quasimodiana e la sua riscrittura del mito è questa ossessiva presenza della morte come un volto da cui è impossibile prescindere e da cui solo si genera, trovando senso, il lavoro del poeta[11]. Si noti, inoltre, il seguente sonetto:

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.

11 Ivi, pp. 390-393.

Mag auch die Spieglung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

Erst in dem Doppelbereich
werden die Stimmen
ewing und mild.

Solo colui che anche tra ombre
levò la lira,
può con cuore presago cantare
la lode infinita.

Solo chi insieme coi morti
mangiò il papavero, il loro,
non perderà in avvenire
il più segreto dei tomi.

Se anche il riflesso nello stagno
spesso ci confonda:
Tu sappi l'immagine.

Solo nel duplice regno
le voci si fanno
miti ed eterne.
(IX, Parte prima da *I sonetti a Orfeo*)[12]

Questi versi mettono in dipendenza la voce del poeta, il mito, la forza immortale della narrazione con il dialogo con l'Oltre metafisico. Solo scambiandosi il sangue coi morti, solo mantenendo questo rapporto verso l'oltre dell'esistenza carnale, si produce il canto come atto dello specchiarsi e come presenza costante, sospesa, alla riva dello stagno. «Gli specchi sono il limite, le soglie negate all'uomo»[13]: la «soglia» e lo «specchio» rappresentano dei simboli orfici di sospensione o spazio mediano in cui si colloca la poesia nel suo più profondo valore. È stato messo in evidenza, inoltre, come nell'immagine simbolica di «soglia» possa essere rappresentato anche il passaggio

12 Ivi, pp. 344-345.
13 S. Mori Carmigliani, *Soglia e metamorfosi*, cit., pp. 63-65.

da un verso all'altro[14]. Come può non venire in mente quel «varco segnato dai poeti» del poeta modicano? Come non rammentare l'antitesi *Eros - Thanatos* che ripercorre tutta la poetica quasimodiana[15]? Sia presente ancora il seguente sonetto, specificamente incentrato sull'immagine dello specchio:

Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in euerem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischernräume der Zeit.

Ihr, noch des leeren Saales Verschwender-,
wenn es dämmert, wie Wälder weit…
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen in euch gegangen-,
andere schicktet ihr scheu vorbei.

Aber die Shönste wird bleiben -, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrag der klare gelöste Narziß.

Specchi, nessuno mai coscientemente
ha descritto la vostra vera essenza.
Voi, intervalli del tempo, crivelli
fitti di innumerevoli buchi.

Voi prodigate ancora il vuoto delle sale –
all'imbrunire vasti come selve…
E il lampadario varca, come ramoso cervo,
la vostra soglia impenetrabile.

Talvolta siete pieni di pitture.
Alcune sembrano in voi penetrate
altre le respingereste timorosi.

14 *Ibidem.*
15 B. Carle, «Dall'antitesi al dialogo: Le figure orfiche di Quasimodo», cit., pp. 97-98.

Ma la più bella resterà – finché dentro il suo viso
che in fondo al vostro aldilà serbate
penetri il chiaro liberato Narciso.
(III, Parte seconda da *I sonetti di Orfeo*)[16]

Lo specchio, simbolo orfico del rapporto tra mondo terreno e ultraterreno, è per Rilke un intervallo «crivellato da innumerevoli buchi». È del tutto plausibile che questo verso debba farci pensare all'Orfeo bucato dai pidocchi di Quasimodo. In questo costante dialogo tra l'*hic et nunc* e l'Oltre, per entrambi i poeti si colloca il valore della poesia in quanto spazio sospeso, soglia e varco:

Qualcuno vive.
Forse qualcuno vive. Ma noi, qui,
chiusi in ascolto dell'antica voce,
cerchiamo un segno che superi la vita
l'oscuro sortilegio della terra
dove anche fra le tombe di macerie
l'erba maligna solleva il suo fiore[17].

Quasimodo offre un di più allo spazio metafisico e al varco, ovvero la realtà della carne, la riflessione storica ed etica che si ripiega in una riflessione sull'umanità: «Non per te / e non per me, madre: occhi e mani ancora / mi bucheranno domani»[18]. In tale immagine si può rintracciare un riferimento cristologico, come palesa l'ulteriore verso: «Ma che volete pidocchi di Cristo?»[19]. *Altra risposta* può essere considerata, non a caso, la composizione parallela a *Dialogo*, evidente fin dai titoli, in cui si chiarifica una certa coincidenza tra Cristo e Orfeo: un Cristo bucato dai pidocchi anch'egli, come l'umanità tutta che ha perso i valori di coesione ancestrale, di cui il mito rappresenta la forma più aurorale, ma dove i buchi si mantengono quale faglia, varco, soglia – nel valore della simbologia rilkiana – ancora più intensivi nel rapporto metafisico. La relazione tra Cristo-Orfeo e l'ultraterreno passa ancora da un verbo in assonanza sonora con «bucare» e che appare

16 R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, cit., pp. 366-369.
17 *19 Gennaio 1944*, da *Giorno dopo giorno* in S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 127.
18 *Laude 29 aprile 1945*, da *Il falso e il vero verde*, ivi, p. 179.
19 *Altra risposta*, da *La terra impareggiabile*, ivi, p. 227.

hapax della produzione quasimodiana: il verbo «brucare». Il verso «me stesso brucato dal patire»[20] esalta tale relazione nel segno della sofferenza, appunto di stampo cristologico, ma una sofferenza in cui la soggettività è un prodotto dell'affettività (*I morti maturano, il mio cuore con essi*)[21].

Lo *sparagmòs*: consonanze e divergenze

È stato notato il parallelo tra l'immagine di Orfeo bucato e quella tradizionale dell'Orfeo vittima dello *sparagmòs*[22]. Rilke si concentra molto su questa versione del mito, identificando nell'atto di lacerazione delle membra di cui Orfeo è vittima, la forza e l'onnipresenza del dio:

> Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
> da ihn der Schwarm der verschmähten Manäden befield,
> hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Shöner,
> aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.
>
> Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör.
> Wie sie auch rangen und rasten, und alle die scharfen
> Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
> wurden zu Sanften an dir und begabt mit Gehör.
>
> Schlißlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
> während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
> und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.
>
> O du verlorener Gott! Du unendlichliche Spur!
> Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
> sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.
>
> Ma tu, Divino, voce che sonò fino all'ultimo,
> quando il branco t'assale delle Menadi sprezzate
> coprì il tuo ordine, figura di bellezza, il loro strido,
> si levò sulle Furie la tua musica esemplare.

20 *Vita nascosta*, da *Ed è subito sera*, ivi, p. 65.
21 *Seguendo l'Alfeo*, da *La terra impareggiabile*, ivi, p. 217.
22 O. Macrì, «Poesia di Quasimodo: dalla 'poetica della parola' alle 'parole della vita'» in *Salvatore Quasimodo: la poesia nel mito e oltre. Atti del Convegno nazionale di studi su Salvatore Quasimodo: Messina, 10-12 aprile 1985*, a cura di G. Finzi, Laterza, Roma-Bari 1986, p. 41.

Nessuna, delirante di rabbia, seppe infrangere
il tuo capo e la lira, perché tutte le aguzze
pietre scagliate al tuo cuore, toccandoti
si facevano miti e pronte ad ascoltare.

Ti smembrarono infine, aizzate di vendetta,
ma in rupi ed in leoni restò viva la tua voce,
e in alberi e in uccelli. E là tu canti ancora.

O Dio perduto! Tu traccia infinita!
Solo perché smembrandoti i Nemici ti sparsero, noi ora
siamo orecchie che ascoltano, bocche della Natura.
(XXVI, Parte prima da *I sonetti a Orfeo*)[23]

Sia l'immagine rilkiana di Orfeo lacero, sia quella quasimodiana di Orfeo bucato, sono simboliche di tensione metafisica: per Rilke, tuttavia, si tratta di una sorta di eziologia della natura immanente della forza del dio, quindi di una sorta di resurrezione; per Quasimodo si tratta di una condizione logora, quanto è logora l'umanità, che si installa nella carne e nello spirito, raffigurandosi come realtà storica, etica e umana. Si può rintracciare una nota sull'eternità e permanenza di Orfeo e si trova in *Dialogo* nell'espressione straniante: «*Euridice è viva! Euridice è viva!*», ma si colloca più sul versante di forza della poesia che di forza orfica.

L'idea rilkiana di immanenza del dio come forza della natura e della vita si collega anche a una concezione eraclitea dell'esistenza, intesa quale armonia di fasi cicliche in cui l'uomo è parte insignificante e impotente[24]. In ciò Quasimodo è assolutamente divergente e naturalmente coerente con le riflessioni novecentesche: egli vede nell'uomo, nella scelta di conflitto dell'uomo contro l'uomo, la causa della condizione di logorio di Orfeo come di Cristo, di ciò che sta a fondamento dell'umanità. Questa concezione è connessa all'idea di assoluta rottura tra uomo e natura, rottura di sistema ciclico e prevaricazione definitiva dell'uomo sulla natura, propria della modernità e della coscienza dell'umanità moderna. La grande divergenza tra i due poeti nella rappresentazione delle immagini orfiche sta in ciò: Rilke

23 R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, cit., pp. 363-365.
24 Ivi, pp. 382-385.

vede nel mito una fonte di comprensione del mondo; Quasimodo trova nel mito il fondamento etico dell'umanità che è stato abbandonato. In tale divergenza si raduna anche una variazione del modo di intendere la poesia: entrambi intendono l'atto poetico come una forma di evocazione di un mondo antico[25], ma per Rilke tale evocazione ha lo scopo di «appropriarsi il mondo»[26]; per Quasimodo di vincerlo, ovvero cercare un senso anche alla morte con la forza del canto. Si aggiunga una consecutiva divergenza: per Rilke fare poesia è ritornare all'armonia del mondo e, in questo senso, creare un mondo nuovo, a partire dal lamento di perdita, consiste nel creare un mondo in cui il rapporto con l'Oltre assume il ruolo chiave, ma privo dal tormento della morte come epilogo nichilista dell'esistenza; per Quasimodo, invece, poetare consiste in un atto di dialogo metafisico teso al ricongiungimento con la realtà e la storia, dal momento che l'umanità ha perso il sentiero[27], dunque, come operazione etica di rifacimento dell'uomo.

Il cavallo e il varcare

Si è detto che l'immagine della soglia, introdotta per la prima volta da Rilke, possa essere considerata metafora dell'atto del poetare nel passaggio da un verso all'altro. C'è un altro sonetto in cui emerge un'immagine che è stata intesa similmente, immagine dalla forte simbologia orfica: quella del cavallo. Si tenga presente il testo integrale:

> Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild »Reiter«?
> Denn dies ist uns seltsam eingeprägt:
> Dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,
> der ihn treibt und hält und den er trägt.
> Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,
> diese sehnige Natur des Seins?
> Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt.
> Neue Weite. Und die zwei sind eins.

25 S. Mori Carmigliani, *Soglia e metamorfosi*, cit., pp. 19-25; B. Carle, «Dall'antitesi al dialogo: Le figure orfiche di Quasimodo», cit., pp. 99-102.
26 R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, cit., pp. 352-353.
27 Sull'immagine del sentiero perduto, nonché del varco, valido risulta il confronto anche con il racconto di Kafka, *Il ponte*.

Aber sind sies? Oder meinem beide
nicht den Weg, den sie zusammen tun?
Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide.

Auch die sternische Verbindung trügt.
Doch uns freue eine Weile nun
der Figur zu glauben. Das genügt.

Guarda il cielo. C'è una costellazione che ha nome «Cavaliere»?
Perché in noi stranamente questa figura è impressa:
questa fierezza espressa dalla terra, e un altro sul suo dorso,
un cavaliere che lo sprona e frena.

Non è così, inseguita e poi domata,
la muscolosa natura dell'essere?
La via svolta. Una stretta di redini li accorda.
Vastità nuove. E i due sono solo uno.

Ma lo *sono*? O dà ognuno un altro senso
al cammino che percorrono uniti?
Già molto li distinguono il pascolo e la mensa.

Anche la congiunzione astrale inganna.
Pure, per qualche istante ci rallegri
credere alla figura. Questo basta.
(XI, Parte prima da *I sonetti ad Orfeo*)[28]

Il cavaliere e il cavallo sono stati in parte interpretati come metafora del poeta e della poesia: il poeta incita o frena l'animale, ma è l'animale che lo porta[29]. Più semplicemente, forse la riflessione proposta da Rilke si connette al binomio platonico reale-ideale, figura ed essenza, di cui simboli diventano il cavallo e il cavaliere. In fondo, le due interpretazioni non sono così in dissidio tra loro: cos'è il poeta, infatti, se non la figura mortale che traduce, dona forma al flusso immortale della poesia?

28 R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, cit., pp. 346-349.
29 B. Carle, «Dall'antitesi al dialogo: Le figure orfiche di Quasimodo», cit., p. 79.

In questo senso, molto esatta è l'idea del poeta che incita o frena la forza motrice e trascinante dell'ispirazione poetica, ma che da essa si lascia condurre. Come non trovare un nesso col verso finale di *Dialogo*: «E tu sporco ancora di guerra, Orfeo, / come il tuo cavallo, senza la sferza, / alza il capo, non trema più la terra: / urla d'amore, vinci, se vuoi, il mondo»? Che Quasimodo abbia caro questo simbolo orfico è chiaro dalla presenza dello stesso lemma nei versi precedenti: «Ma in quel luogo io vidi / da ragazzo arbusti di bacche viola, / cani da gregge e uccelli d'aria cupa / e cavalli misteriosi animali / che vanno dietro l'uomo a testa alta»[30].
Non sono solo i cavalli i misteriosi animali, ma anche i cani che non a caso sono un altro simbolo orfico di grande valenza in Rilke, come si è visto in *Ermes, Euridice, Orfeo*, e che viene letto tra l'altro quale metafora parallela a quella del cavallo, nel rapporto col poetare: «l'occhio in avanti correva come un cane, / tornava ed ogni volta nuovamente lontano / alla prossima svolta era ad attenderlo»[31].

Ma perché Quasimodo inserisce queste figure orfiche in *Dialogo*? Perché ritrae Orfeo come cavaliere? E perché questo cavallo è specificatamente descritto «senza sferza»? Quando Quasimodo scrive *Dialogo* in realtà non pensa di fare un'operazione di riscrittura del mito, bensì pensa di compiere semplicemente un'ulteriore riflessione di tipo metafisico, tema chiave nella sua poesia, di cui la storia di Orfeo si presenta quale spunto: si ritiene, infatti, di poter affermare che la componente metafisica e la componente orfica siano un tutt'uno nella poetica quasimodiana, purché tale impasto mantenga una grande tensione al risvolto sociale, etico e storico.

Leggendo *Dialogo*, ciò che rimane protagonista è un Orfeo bucato la cui simbologia coincide con il varco segnato dai poeti e la strada perduta dall'umanità. Inserire la figura del cavallo, come d'altronde quella del cane, non fa altro che marcare ancor più il segno di una speculazione metafisica e lasciare traccia del confronto con la tradizione lirica e orfica. La scelta particolare del cavallo e del cavaliere per rappresentare Orfeo e la capacità di oltrepassare il confine della morte col canto è poi un'im-

30 S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia,* cit., pp. 305-317. Il corsivo è mio.
31 Ivi, p. 41.

magine dall'impatto più grande di quella di Orfeo dalla testa mozzata che continua a cantare, perché riconduce la forza della poesia a una forza selvaggia, inarrestabile che, tuttavia, ha senso proprio per questa sua natura: un vigore propulsivo e trascinante che non necessita di alcuna sferza e non può essere domato. Orfeo è sì logoro e trafitto in ogni parte, ma continua a compiere la sua missione perché è il cavallo che lo conduce e, se vorrà continuare a lasciarsi condurre, lo porterà a vincere il mondo.

Conclusioni

L'indagine condotta intorno alla figura di Orfeo nelle poetiche di Rainer Maria Rilke e Salvatore Quasimodo ha permesso di mettere a fuoco non solo un dialogo intertestuale ricco e complesso, ma anche due concezioni profondamente diverse – seppur con sorprendenti consonanze – del ruolo del poeta e del valore della poesia nella modernità.

Rilke elegge Orfeo a figura centrale di una riflessione ontologica sulla parola poetica come strumento di transito tra visibile e invisibile, tra vita e morte, tra l'umano e il divino. La sua riscrittura orfica, soprattutto nei *Sonetti a Orfeo*, insiste sulla necessità di abbracciare la metamorfosi come legge dell'esistenza e sul canto come *medium* per accedere a una verità profonda e impalpabile, resa possibile solo attraverso il contatto con l'Oltre. In questa prospettiva, il poeta è colui che alza la lira anche tra le ombre, colui che canta ciò che non può essere detto, se non per allusione simbolica, sospeso sulla soglia dello specchio che separa i mondi.

Quasimodo, da parte sua, pur accostandosi a Orfeo con un rispetto e una tensione simili, traduce la simbologia orfica in una chiave fortemente etica e storica. Il suo Orfeo è bucato, logoro, lacerato: immagine concreta di un'umanità smarrita, incapace di riconoscere più il varco tracciato dal mito e dalla poesia. Tuttavia, in questa frattura si inserisce la resistenza della parola: il canto, seppur ferito, continua, e assume una funzione testimoniale e umanistica. L'Orfeo quasimodiano è figura dell'uomo moderno, ma anche dell'intellettuale chiamato a ricordare, ammonire, salvare ciò che resta.

Attraverso l'analisi di immagini condivise – la soglia, il varco, lo specchio, il cavallo – e la riflessione su figure parallele (Euridice, Cristo, l'ani-

male totemico), si è potuto rintracciare una rete di riferimenti che rende il mito di Orfeo non solo un dispositivo poetico, ma una vera e propria struttura archetipica del pensiero lirico europeo. Rilke e Quasimodo, pur divergendo profondamente nella visione del rapporto tra uomo e mondo, tra mito e storia, condividono la convinzione che il poetare sia un gesto di attraversamento: passaggio fragile e coraggioso tra i regni dell'essere.

Il mito di Orfeo si rivela, per entrambi i poeti, il simbolo più eloquente del destino stesso della poesia: un cammino che non si compie senza perdite, ma che proprio nel suo continuo varcare, nella fedeltà alla voce che chiama dall'ombra, può ancora offrire al mondo un senso, una visione, una possibilità di ascolto.

Abstract

Il testo indaga la presenza del mito di Orfeo all'interno delle poetiche di Rilke e Quasimodo, rintracciando punti di contatto e divergenza. Il percorso di analisi e confronto contribuisce a riflettere sul valore del poetare per questi due autori fondativi del genere lirico europeo.

The paper explores the presence of the myth of Orpheus within the poetics of Rilke and Quasimodo, tracing points of contact and divergence. This process of analysis and comparison contributes to a reflection on the value of poetry for these two founding authors of the European lyric genre.

Parole chiave
mito, Orfeo, poesia, Quasimodo, Rilke
myth, Orpheus, poetry, Quasimodo, Rilke

VITA PENSATA

Vita pensata
rivista di filosofia

Il Classico II
Anno xv - n. 33, settembre 2025

Hanno collaborato a questo numero:

Sarah Dierna
Carmelo Ferlito
Lucia Gangale
Elvia Giudice
Enrico M. Moncado
Federico Nicolosi
Enrico Palma
Elisabetta Romano
Giuseppe Savoca
Rosa Tinnirello
Paola Tricomi
Valentina Valenti

L'indirizzo di posta elettronica di ciascun autore è disponibile nella prima pagina del rispettivo contributo, cliccando sul nome.

«La vita come mezzo della conoscenza» - con questo principio nel cuore si può non soltanto valorosamente, ma perfino gioiosamente vivere e gioiosamente ridere

Friedrich Nietzsche, *La Gaia scienza*, aforisma 324

VITA PENSATA
Rivista di filosofia

DIREZIONE
Ivana Giuseppina Zimbone
Direttore responsabile

Alberto Giovanni Biuso
Direttore Scientifico

COMITATO DI REDAZIONE
Daria Baglieri
Sarah Dierna
Enrico M. Moncado

Per info e proposte editoriali
redazione@vitapensata.eu