RITA CAPODICASA

Il 'sogno' come spazio simbolico ne L'amore di Galatea*, mito in tre atti di Salvatore Quasimodo e Michele Lizzi*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024), a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca, Roma, Adi editore, 2026

Panel «L'interpretazione dei sogni: intrecci e ibridazioni fra Occidente e Oriente» a cura di L. Spalanca e R. Deidier

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

RITA CAPODICASA

Il 'sogno' come spazio simbolico ne L'amore di Galatea*, mito in tre atti di Salvatore Quasimodo e Michele Lizzi*

Il mito in tre atti di Salvatore Quasimodo L'amore di Galatea *(1964), musicato da Michele Lizzi, incrocia le vicende di Ulisse e Polifemo con l'amore di Aci e Galatea. L'opera nasce dal bisogno di 'poggiare l'orecchio' sulla propria terra e auscultare i suoni del Mediterraneo, custoditi da millenni.*

Il mito di Galatea, ninfa del mar Jonio che bagnava la terra dei Ciclopi, aveva ispirato Teocrito nell'*Idillio* XI.[1] In pieno Novecento il mito in tre atti *L'amore di Galatea* (1964),[2] nell'innovativa riscrittura di Salvatore Quasimodo per la musica di Michele Lizzi (1915-1972), rivela tutta la sua attualità in quel travaglio di un amore insieme selvaggio e metamorfico, in cui sonno e sogno emergono come parole-chiave e nuclei simbolici ricorrenti.

Il sogno diventa uno spazio mitico e drammaturgico 'liminale', inteso come spazio-soglia, luogo di transizione tra mito e coscienza, tra realtà scenica e interiorità dei personaggi. È uno spazio intermedio in cui si generano visioni, desideri, vocazioni, e dove i personaggi vengono trasformati: il sogno non è solo un tema poetico ma un luogo-simbolo, vero motore drammaturgico, un laboratorio di metamorfosi che condensa la tensione tra antico e moderno, umano e divino, destino e libertà.

«L'opera nasce dal bisogno di 'poggiare' l'orecchio sulla propria terra ed auscultare i suoni del mare Mediterraneo che accoglie, suoni liberi e nativi, custoditi dal tempo e dai millenni». Sono parole del Maestro Maurizio Arena,[3] tratte da un un'intervista rilasciatami di recente, dove ha ripercorso i momenti di allestimento dell'opera in musica, per la messa in scena avvenuta in prima assoluta presso il Teatro Massimo di Palermo nel marzo 1964.

L'incrocio fra il mito di Ulisse e Polifemo e quello dell'amore di Aci per Galatea trova la sua rielaborazione moderna nell'ultimo Quasimodo; il poeta sarebbe mancato solo pochi mesi dopo la rappresentazione dell'opera a Catania nel 1968.[4] Dopo tale data non si registrano particolari studi critici su questo libretto – se non sporadiche, seppur significative analisi[5] – pur avendo esso costituito un importante nodo focale nella parte finale dell'attività poetica di Quasimodo.

---

[1] Cfr. M. MARTELLINI (a cura di), *Latinum bucolicum carmen. Gli «Idilli» di Teocrito nella traduzione di Martino Filetico.* Edizione critica, introduzione e commento, Bologna, Patron, 2022.

[2] S. QUASIMODO, *L'amore di Galatea*, libretto per musica di Michele Lizzi, Catania, Teatro Massimo Bellini, 1968. La prima edizione del libretto, in concomitanza con la prima rappresentazione a Palermo il 12 marzo 1964, fu pubblicata dall'Ente Autonomo del Teatro Massimo di Palermo. Tutte le citazioni seguenti sono tratte dall'edizione catanese, uscita in occasione della seconda rappresentazione a Catania nel 1968.

[3] Maurizio Arena (Messina 1935) è un direttore d'orchestra italiano, collaboratore per la realizzazione ed esecuzione delle opere del Maestro Lizzi.

[4] L'opera è allestita al Massimo di Palermo il 12 marzo 1964, con la direzione di Franco Capuana, poi replicata al Bellini di Catania il 2 marzo 1968, successivamente al Teatro greco di Siracusa il 6 luglio 1979, con la direzione di Ottavio Ziino.

[5] Si vedano: A. BELLIA, *La riscrittura del mito nella musica e nel teatro tra cultura classica e contemporanea. Studi in onore del compositore Michele Lizzi,* Roma, Aracne, 2012; D. BOMBARA, *Salvatore Quasimodo neoumanista, dagli scritti teorici a L'amore di Galatea*, «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», XIV (2020), 137-149; R. CAPODICASA, *Disamina analitica de* L'Amore di Galatea*, libretto 'mitopoietico' di Salvatore Quasimodo scritto per la musica di Michele Lizzi*, «Sinestesieonline», XIII (2024), 44, 1-13; N. PRIMO, *Sull'attraversamento quasimodiano dei paesaggi mediterranei e archeologici*, «Sinestesieonline», XIII (2024), 42, 1-15.

Un dialogo ininterrotto tra questo lavoro e i testi precedenti si instaura naturalmente, se si considera che già in *La vita non è sogno* (1949)[6] il poeta aveva collocato in appendice alcuni estratti dalle sue traduzioni del libro XIII delle *Metamorfosi* di Ovidio. Più tardi, nel 1959, aveva pubblicato la traduzione completa di quei medesimi episodi, tra cui il passo dedicato a *Galatea* (vv. 730-897),[7] e proprio intorno a quel periodo comincia la collaborazione col musicista agrigentino, su proposta dell'Ente Teatro Massimo di Palermo, riguardo la possibilità di scrivere un testo su un mito ambientato in Sicilia. Infine, nella raccolta *Dare e avere* (1966) – autentico testamento poetico in cui seleziona il nucleo più rappresentativo della propria produzione – Quasimodo inserirà anche un brano tratto dal libretto di *Galatea*.[8]

La storia di Aci e Galatea, insieme ai suoi risvolti antropologici e topografici, riconduceva il poeta verso quel mondo della Magna Grecia, pullulante di simboli, dove poteva ritrovare le proprie radici nei recessi della memoria: una memoria intrisa di una natura luminosa, originaria, ancora viva. La complessità di queste vicende mitiche, pur lontane nel tempo, offriva però un terreno fertile per un'indagine sottile, che gli suggerì una riscrittura carica di attualità esplorata in chiave simbolica, in rapporto col suo tempo.

Oreste Macrì, cui si deve la nota distinzione tra le due fasi della poesia quasimodiana, definite rispettivamente nel passaggio da una «poetica della parola» alle «parole della vita»,[9] riconosce nell'opera del poeta la presenza di «una sorta di *neoumanesimo*», nella misura in cui nella poesia il mito si rigenera in una dimensione pienamente e nuovamente umana, non lontana dalla realtà. Elemento cardine di tale progetto è, appunto, la 'parola' intesa come organismo vivo, dotato di durata, ritmo, spessore fonico, irriducibile a mera comunicazione logico-semantica.

Sulla base di una tradizione stratificata[10] si innesta la riscrittura novecentesca di Quasimodo, che nel libretto per *L'amore di Galatea* realizza una sintesi originale: egli intreccia il mito omerico con quello bucolico-ovidiano, inserendo nel secondo atto l'episodio di Ulisse e riplasmando Polifemo in chiave tragica e umanizzata. Questa trasformazione gli permette di costruire una lettura esistenziale del mito, culminante nel terzo atto nel rovesciamento più innovativo: Galatea stessa riconosce nel dolore del gigante un sentimento umano, conferendo alla vicenda una compiutezza psicologica nuova e profondamente moderna.

Nella poesia dell'autore siciliano il motivo del sogno attraversa una trasformazione radicale: dall'iniziale funzione mitopoietica dell'ermetismo, dove in *Erato e Apòllion*[11] la Sicilia è luogo visionario di metamorfosi e rinascite, si passa nel dopoguerra a una vera e propria negazione del sogno. In *La vita non è sogno* (1949)[12] esso diventa simbolo di evasione sterile, incapace di rispondere ai traumi della storia, mentre nei saggi, come in *Poesia contemporanea* (1946), il poeta afferma che «l'uomo vuole la verità dalla poesia»,[13] non più l'astrazione onirica. Il sogno, in tale contesto, rappresenta la forma

---

[6] S. QUASIMODO, *La vita non è sogno,* in G. Finzi (a cura di), *Poesie e discorsi sulla poesia*, prefazione di C. Bo, Milano, Mondadori, 2001, 147-157.
[7] Ivi, 806-811.
[8] S. QUASIMODO, *Dare e avere. 1959-1965,* Milano, Mondadori, 1966, 85-98.
[9] O. MACRÌ, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta,* Palermo, Sellerio, 1986, 19.
[10] Il mito di Aci, Galatea e Polifemo nasce con Omero, dove il Ciclope incarna la natura selvaggia in opposizione all'ingegno di Ulisse. Tra IV e III sec. a.C., con Filosseno e Teocrito, Polifemo si umanizza e diventa amante e musico. Ovidio ne dà la forma definitiva nelle *Metamorfosi*, mentre Góngora ne approfondisce la dimensione psicologica barocca.
[11] S. QUASIMODO, *Erato e Apollion,* in G. Finzi (a cura di), *Poesie e discorsi sulla poesia*…, 79-98.
[12] S. QUASIMODO, *La vita non è sogno,* in G. Finzi (a cura di), *Poesie e discorsi sulla poesia*…, 147-157.
[13] S. QUASIMODO, *Poesia contemporanea,* in G. Finzi (a cura di), *Poesie e discorsi sulla poesia*…, 275-278: 277.

opposta della verità, il luogo dell'allontanamento da sé: un codice simbolico ormai esaurito e da superare, affinché la poesia possa tornare ad assumere una funzione umana, civile, ricostruttiva.

In *Dare e avere* (1966) l'*incipit* «L'intelligenza, la morte, il sogno negano la speranza» ribadisce il valore negativo del sogno come forma di distanza e illusione.[14] Alla centralità perduta del sogno subentra la metamorfosi, forma moderna di conoscenza e di autenticità. Questa svolta etico-poetica confluisce ne *L'amore di Galatea*: Quasimodo sottrae Polifemo al sogno mitico e lo rende figura umana e tragica, mentre la figura di Ulisse – l'eroe che «naviga con la mente senza sogni»[15] – sancisce definitivamente il passaggio dal mito consolatorio alla verità dell'uomo contemporaneo.

Nel libretto di *Galatea*, il motivo onirico attraversa l'intera trama come un luogo di sospensione in cui i personaggi rivelano la loro verità più profonda, spesso non conciliabile con l'agire cosciente: «La scena si svolge in Sicilia nei tempi mitici», recita la pagina introduttiva.[16]

La didascalia che apre il libretto di Quasimodo – e che Lizzi valorizza nella costruzione scenico-musicale – restituisce con icastica immediatezza l'isola come luogo originario, sospeso tra mito e realtà: l'Etna, il mar Ionio, le coste orientali, da cui derivano toponimi ancora presenti nella memoria culturale. Il primo atto risulta appunto introdotto da questa didascalia molto sintetica che si dipana nel bozzetto di scena di Nicola Benois: *«Sicilia.* Una riva appena alta, con scogli, sul mare Ionio. A destra l'Etna nevoso con una striscia di fumo. I colli sono fioriti. A sinistra si vede il fiume Alcantara vicino alla foce; Galatea e le ninfe marine giocano con le onde mentre altre ninfe, sparse sugli scogli, cantano l'elogio di Galatea».[17]

Quasimodo, nel suo testo, fa del sogno un dispositivo poetico che 'si trasforma', passando dalla dimensione fiduciosa dell'amore di Aci alla regione ombrosa, tormentata e quasi lacerante della memoria di Ulisse. Questo percorso segna un vero tragitto drammaturgico del sogno, che muta natura a seconda della voce che lo pronuncia. Fin dall'inizio del primo atto, Aci abita il sogno come un orizzonte di pienezza emotiva. «I miei sogni sono nelle tue notti», dichiara a Galatea,[18] formulando un concetto quasi sacrale: per Aci sognare significa consegnarsi all'altro, affidarsi all'intreccio tra due esistenze.

Il sogno, per lui, è la verità ultima dell'amore, più affidabile del ragionare: «Chi pensa è alla fine dell'amore»,[19] dice ad alta voce, quasi a scongiurare la possibilità di un risveglio. Galatea, però, raccoglie queste parole solo in superficie. Aci interpreta i sogni come prefigurazioni, come segni di una realtà profonda; Galatea, invece, li percepisce come un gioco leggero: «Ma tu giochi nei miei sogni»,[20] risponde. L'amore non ha lo stesso peso nelle due coscienze: in Aci è destino, in Galatea è vibrazione emotiva, un'eco «nella valle prima del sonno»,[21] formula che già suggerisce lontananza, un margine, una soglia.

Con l'apparizione di Ulisse, nel secondo atto, la visione onirica cambia completamente tono e funzione. L'eroe si presenta con la sua identità inafferrabile – «mi chiamo Nessuno»[22] – e con un passato segnato dalla gloria e dalla tragedia. Egli porta con sé un modo di conoscere il mondo opposto

[14] S. QUASIMODO, *Dare e avere,* in G. Finzi (a cura di), *Poesie e discorsi sulla poesia*…, 235-257: 256.
[15] S. QUASIMODO, *L'amore di Galatea* …, 42.
[16] Ivi, 5.
[17] Ivi, 7.
[18] Ivi, 8.
[19] Ivi, 8.
[20] Ivi, 9.
[21] Ivi, 15.
[22] Ivi, 25.

a quello di Polifemo, che afferma: «Qui non serve astuzia o fama, la forza vale più della mente»,[23] riducendo l'eroe omerico alla sua impotenza fisica.

Ulisse però non è definito dalla forza: è definito dalla memoria. A livello drammaturgico, Quasimodo costruisce per lui una lunga didascalia visionaria, dove il sogno appare come materializzazione scenica dell'inconscio: la figura plastica di Penelope e delle donne d'Itaca introduce quel 'contro-canto' che la coscienza vigile di Ulisse vorrebbe reprimere. Nel sonno, infatti, Ulisse non mente più: «Penelope, Penelope, nulla ho dimenticato».[24] La lista degli oggetti evocati – «i cavalli, i cortili bianchi, le donne che corrono tra gli archi di pietra, le voci degli alberi» – è un inventario affettivo e sensoriale, un ritorno al mondo originario che l'eroe, da sveglio, nega a sé stesso. Il sogno agisce dunque come dispositivo di verità: la mente razionale rimuove, il sogno riemerge e denuncia. Ulisse porta nel secondo atto la dimensione psicologica che sarà decisiva, la frattura interiore.

La dialettica tra ragione e sogno, desiderio e memoria, si fa sempre più tesa: Aci sogna l'amore come compimento; Galatea sogna come gioco e risonanza; i sogni di Ulisse sono un ritorno traumatico del passato; Polifemo, infine, non sogna: incarna il sonno della ragione, la notte primordiale, l'assenza di coscienza. La contrapposizione tra questi poli crea una vera geografia del sogno, in cui ogni personaggio occupa uno spazio diverso. Quasimodo costruisce così una drammaturgia stratificata, dove l'onirico non è un semplice espediente poetico, ma una categoria conoscitiva, un modo per far emergere ciò che nella veglia sarebbe impossibile dire.

Nel terzo atto, quando «Polifemo si sdraia sul dorso e si addormenta», il libretto specifica che «il vino lo ha stretto nel sonno»:[25] qui il sonno assume immediatamente un valore drammatico e simbolico. Non è un semplice cedimento fisiologico, ma la conseguenza dell'ebbrezza che offusca la ragione e indebolisce la vigilanza. Il sonno diviene così un agente di deviazione mentale, una forza che trascina l'individuo verso mete impossibili: nel caso del Ciclope, esso coincide con il suo definitivo traviamento. Addormentarsi significa perdere il controllo dell'azione, rinunciare alla lucidità, e di fatto consegnarsi alla morte. Il sonno è dunque, per Polifemo, effetto dell'eccesso, il vino, ma anche causa di rovina, perché lo priva della concentrazione e del 'sangue freddo' necessari per difendersi.

In seguito, Ulisse cerca di consolare Galatea con parole che illuminano la natura ambigua dell'immaginazione: «per arte di sogni o spettri della mente immaginiamo la vita… ora questo ora quello».[26] L'eroe riconosce che l'uomo vive proiettando la propria esistenza in scenari illusori: i sogni, gli spettri della mente, le figurazioni dell'immaginazione. L'amore stesso, dice Ulisse, «cambia»; così, l'arte di sognare diventa una via di fuga dal reale, una sospensione della logica dolorosa dell'esperienza. Ma proprio questo potere di evasione porta a un conflitto irrisolvibile con la realtà: l'uomo si rifugia in un mondo ideale che inevitabilmente si frantuma nello scontro con ciò che è concreto e irrevocabile.

Ancora più cupo è il verso «La sapienza vive nel dominio dei morti».[27] È una delle frasi più dense del libretto, e rimanda alla concezione greca secondo cui la conoscenza autentica possiede un valore iniziatico e tragico: solo chi ha incontrato la morte, o chi ne porta l'ombra dentro di sé, detiene davvero la consapevolezza. Ulisse, che ha varcato gli spazi estremi del mondo, parla dunque da uomo che ha visto ciò che è oltre la vita: la sua sapienza è, infatti, notturna, segnata dal limite.

---

[23] *Ibidem.*
[24] Ivi, 28.
[25] Ivi, 34.
[26] Ivi, 41.
[27] Ivi, 41.

L'Ulisse 'senza sogni' di Quasimodo si presenta come una figura etica e conoscitiva, definita dal richiamo originario a Itaca, luogo di appartenenza e destino del *nostos*. Il suo navigare non rappresenta solo lo spostamento fisico, ma il gesto antropologico con cui l'uomo mediterraneo esplora il mondo e sé stesso: «Sono Ulisse d'Itaca/ che naviga con la mente/senza sogni e interroga/il mare e la terra/sulla scienza dell'uomo/e il suo dolore».[28] La formula «naviga con la mente senza sogni» marca la svolta moderna dell'eroe: siamo di fronte a un Ulisse razionale, che rinuncia al sogno per non smarrire l'obiettivo conoscitivo, riflettendo la crisi novecentesca degli ideali e il dominio della tecnica. Il verbo «interroga», fulcro semantico del passo, definisce l'eroe come colui che ricerca incessantemente il senso attraverso il confronto con la natura, «il mare e la terra», immagini iconiche della poetica quasimodiana. In questo orizzonte, la conoscenza non elimina il dolore, ma lo rende più evidente, assegnandogli il ruolo di cifra permanente dell'esperienza umana.

Ulisse riecheggia il motivo del *nostos*, il ritorno, dicendo: «tornerò alla mia terra dove Penelope siede serena vicino alle onde».[29] È il sogno del ritorno che lo guida sempre, la tensione verso un punto fermo che restituisca continuità alla sua identità errante. Galatea invece risponde con l'immagine della «bara d'acqua»: qui avviene la sua metamorfosi *post mortem*. L'acqua, elemento della sua natura ninfica, diventa la sua tomba: è un'immagine di grande suggestione, in cui vita e morte si mescolano, e il mare non è più spazio amoroso ma contenitore del dolore. Il verso «il tempo si rompe o dura con la morte»[30] esplicita la concezione tragica del tempo nel libretto: la morte può sia interrompere il fluire del tempo, sia elevarlo a durata eterna. È la morte, dunque, la misura ultima della storia dell'uomo. Subito dopo, l'immagine di Aci e Galatea come «isole nella tempesta»[31] racchiude il significato complessivo della loro vicenda: due esseri separati dal destino, travolti dalle forze avverse della natura e del mito, incapaci di fronteggiare la potenza del mondo omerico che li ingloba.

Infine, nel congedo conclusivo del terzo atto, Ulisse afferma: «torneremo ad Itaca, alla terra, là dove conoscemmo l'amore».[32] Questo è il suo ultimo sogno, la speranza che lo accompagna da sempre: il ritorno, la riconquista dell'amore perduto, il ricongiungimento con la propria storia. Il sogno del *nostos* diventa la spinta necessaria all'azione, l'impulso a interrogare continuamente il mare e la terra. In Ulisse, alla fine, il sogno non è più fuga ma motore di conoscenza: è ciò che apre gli orizzonti, che alimenta il desiderio di andare oltre, che rende possibile l'esplorazione del mondo e di sé.

A livello stilistico, si esalta chiaramente quella iconicità della parola per cui la disposizione verbale non è modificabile, pena la perdita del valore fonico-semantico del verso.

Il rifiuto della dimensione onirica, però, è solo apparente. Se l'uomo non vuole più sognare, il suo inconscio continua a farlo, e qui la lettura freudiana è particolarmente pertinente. Ulisse, infatti, confessa in seguito il suo vero sogno: ritornare a Itaca, ritrovare Penelope, riconquistare la terra perduta. Il sogno, che egli voleva eliminare come «scarto inutile», riemerge invece come forza motrice del desiderio e dell'azione. Così Ulisse si rivela profondamente quasimodiano: uomo che nega il sogno per affermarlo, che rifiuta l'illusione ma ne è attraversato, che vuole la scienza ma resta figlio della nostalgia: proprio come il poeta siciliano, che visse sempre il richiamo della propria 'terra

[28] Ivi, 42.
[29] Ivi, 44.
[30] Ivi, 47.
[31] *Ibidem.*
[32] *Ibidem.*

impareggiabile', Ulisse riconosce infine che nessuna conoscenza, nessuna logica e nessun viaggio potranno mai sostituire la verità intima e primordiale del ritorno.[33]

Rimandando ad altra sede l'analisi tecnico-musicale del passaggio complesso e fortemente simbolico dal testo scritto al testo musicale di Lizzi,[34] riportiamo le notizie sulla prima rappresentazione dell'opera al teatro Massimo con due repliche, stagione lirica 1963-64. In un teatro letteralmente gremito, nella prima serata e nelle due di replica, l'opera riscosse significativi consensi di critica ed entusiasmo di pubblico.

Nel progetto artistico condiviso da Quasimodo e Lizzi si riconosce, in forme differenti ma speculari, una tensione verso un neoumanesimo comune ai due autori seppure espresso in codici semantici diversi ma complementari.[35] Ne emerge un parallelismo affascinante: Quasimodo classicista in poesia e Lizzi neoclassicista in musica, entrambi mossi dalla convinzione che la modernità non consista nella rottura con la tradizione, ma nella sua rigenerazione umana e spirituale.

Nella scrittura musicale di Lizzi agisce un principio affine: il neoclassicismo , filtrato dalla grande lezione del suo Maestro Ildebrando Pizzetti,[36] si manifesta come recupero consapevole della tradizione tonale in un'epoca dominata dall'atonalismo e dalle avanguardie. La sua cifra più originale risiede però nella capacità di innestare su questa struttura classica le tracce sonore della tradizione etnea, i modi greci, le cadenze popolari siciliane, elementi che lo riconducono alla sua identità primigenia e che conferiscono alla sua musica una patina arcaica, rituale, profondamente mediterranea.

La convergenza tra queste due poetiche – neoumanesimo letterario e neoclassicismo musicale – non è solo formale ma sostanziale. L'incontro tra la parola quasimodiana, carica di sensi plurimi, e il *melos* greco-mediterraneo della scrittura lizziana produce una fusione simbolica capace di restituire al mito di *Galatea* una rinnovata forza vitale. Il risultato è un'opera che trascende ogni traduzione ermeneutica puramente razionale e trova la sua compiutezza nella dimensione scenica: un dispositivo poetico-musicale multiprospettico, nel quale mito, parola e suono concorrono a ridare voce a un archetipo mediterraneo antico e sempre contemporaneo.

La novità del risvolto psicologico sta proprio nelle soluzioni musicali di Lizzi[37] nel rendere il sentimento di amore di Galatea che cambia e si compie tragicamente nel compianto di Polifemo: qui il musicista omaggia il suo Maestro Pizzetti nel richiamo all'Ippolito morto della sua *Fedra*. Dunque, il *focus* non è su un personaggio ma su uno *status* fenomenico dei personaggi che mutano e si interrogano:

---

[33] Per il parallelismo tra Ulisse e la figura autobiografica del poeta si veda S. QUASIMODO, *Discorsi sulla poesia* (1953), in G. Macrì (a cura di), *Opere*, Milano, Mondadori, 2009, 1081-1090.

[34] Michele Lizzi era nato ad Agrigento il 5 settembre 1915. Le sue *Cinque Musiche per Teano,* poemetto per orchestra e voce recitante e *Settembre in Val d'Akragas,* composizione sinfonica con cui vinse il premio Città di Trieste nel 1968, rispecchiano il legame con la terra greco-sicula. Ciò lo ispirerà anche nelle opere *Pantea* e *L'Amore di Galatea,* dove le suggestive atmosfere richiamano le arcane sonorità ellenizzanti. La prima, su libretto di Gerlando Lentini, fu rappresentata la prima volta al Teatro Massimo di Palermo nel 1956 e vinse il premio Euterpe nel 1955. La seconda, opera in tre atti, su libretto di Salvatore Quasimodo, venne rappresentata nel 1964 per incarico dell'Ente autonomo del Teatro Massimo. Nel 1971 fu data la *Sagra del Signore della nave*, su testo di Pirandello. Lizzi morì a soli 57 anni, stroncato da una brutta malattia, il 31 marzo 1972.

[35] In questo senso Bombara parla di «neoumanismi melodici» in riferimento ai precedenti percorsi musicali intrapresi dal poeta siciliano con *Orfeo* e *Billy Budd* (D. BOMBARA, *Salvatore Quasimodo neoumanista…,* 141-147).

[36] Ildebrando Pizzetti (1880-1968) fu una figura di spicco del panorama musicale e culturale della prima metà del Novecento, e in particolare della cosiddetta ala tradizionalista delle politiche musicali e culturali del regime.

[37] Si veda M. LIZZI, *L'amore di Galatea*, spartito ridotto per canto e pianoforte, Milano, Curci, 1964.

 © Adi editore 2026

> In *L'amore di Galatea* […] il discorso musicale è affidato a cellule melodiche tramate su accordi ampissimi. Il fondamentale diatonismo si varia d'una scrittura a volta politonale, a volte cromatica ma resta sempre in funzione della espressività verbale […] È dal bisogno di espressività e di significazione sonora che nasce la coltissima elaborazione polifonica e contrappuntistica degli squarci corali. I temi sono ripensati in funzione della parola a rendere la misteriosa rispondenza del verso, il segreto ordito della immagine. Lizzi crede alla voce in linea con l'operismo più autenticamente italiano, in puntuale riferimento alla lezione del declamato melodico del Verdi di *Otello* e *Falstaff* […] la musica non evade ma blocca la parola, ne amplia le risonanze, in plastico atteggiarsi e mutarsi dal suono al significato, in compenetrarsi assoluto dell'accento ritmico e fonico in un valore che è di durata, per usare l'espressione quasimodea, del verso e della musica.[38]

Il sogno, nella *Galatea* di Quasimodo, è uno spazio intermedio in cui si generano visioni, desideri, vocazioni, e in cui i personaggi vengono trasformati: esso non è solo un tema poetico ma un vero luogo simbolico che condensa la tensione tra antico e moderno, umano e divino, destino e libertà. La vera transizione metamorfica di Galatea e del suo amore avviene con i passaggi compositivi nella partitura di Lizzi e dopo, meglio, nel 'farsi' della scena musicale dove l'opera diviene realtà.

[38] U. MIRABELLI, *La tragedia della vita solitaria,* in AA.VV., *Programma di sala*…, s.n.p.