

Quaderni di Arenaria

quaderni di arenaria
monografici e collettivi
di letteratura moderna
e contemporanea
Nuova serie – vol. X



Quaderni di arenaria

**monografici e collettivi
di letteratura moderna
e contemporanea**

*Collana
a cura di Lucio Zinna*

Nuova serie
Vol. 10°

**Quaderni di Arenaria
*Bagheria (Palermo) 2016***

Redazione

Alla redazione del presente volume collettaneo hanno collaborato: *Giovanni Dino, Elide Giamporcaro, Carlo Puleo, Margherita Rimi, Emilio Paolo Taormina, Lucio Zinna.*

Corrispondenza

Corrispondenza e materiali (word) a: luciozinna@quadernidiarenaria.it Per contatti con la redazione: info@quadernidiarenaria.it Per l'invio di testi servirsi preferibilmente di allegati e-mail (word, corpo 12 Calisto MT). Per i saggi, utilizzare solo note di chiusura (evitare note a piè di pagina). Libri, riviste, materiale cartaceo a: *Lucio Zinna*, Via Alcide De Gasperi 2, 90011 Bagheria (Palermo). No raccomandate.

Segreteria:

elidegiamporcaro@gmail.com

<http://www.quadernidiarenaria.it>

I contenuti di questo sito sono riproducibili (*tranne i testi delle sezioni "Archivi", "Documenta" e "Girolibrando"*) solo per scopi senza fini di lucro, rispettando la regola della citazione completa della fonte. Contenuti pubblicati sotto licenza Creative Commons "Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 2.5 Italia". Le specifiche della licenza sono consultabili all' indirizzo:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>

Collaborazione

La collaborazione, per invito o libera, avviene a titolo volontario e gratuito, anche per quanto riguarda compiti direttivi e redazionali. ✪ I testi devono essere inediti. ✪ *Orientare le proposte di collaborazione su testi poetici o di saggistica letteraria o riguardanti problemi filosofici, estetici etc.* ✪ **Non si restituiscono materiali inviati a qualsiasi titolo.** ✪ *I contributi pubblicati non impegnano la linea redazionale. I singoli autori sono responsabili dei loro scritti.* ✪ *"I quaderni di arenaria" sono una collana di volumi di letteratura moderna e contemporanea, da non confondere con una rivista di novità librarie, benché si occupino, entro determinati limiti, anche di tale aspetto.* ✪ *I libri ricevuti sono registrati nella sezione "Segnalazioni bibliografiche"; una selezione di essi può essere oggetto di brevi "schede di informazione bibliografica", a cura della redazione (sezione "Bachecca").* **Non si effettua servizio recensioni.** *I testi critici pubblicati nelle sezioni "Scaffale" e "Vetrina" non derivano da impegno redazionale, bensì da collaborazioni concordate (non sono accolte recensioni su libri inesistenti in redazione).*



Francesco Lojacono (1838-1915), *Strada di campagna*, 1877, olio
(Napoli, Museo di Capodimonte)

Copertina:

Ideazione e foto

Elide Giamporcaro

Elaborazione grafica:

Carlo e Salvatore Puleo

Web:

Salvatore Ducato

Fabrizio Pagano

INDICE

Saggi

- Marina Caracciolo *La figura di Barbablù dalla favola di Perrault a Gilles de Rais alle metamorfosi del Novecento* Pag. 4

Documenta

- Lucio Zinna *Giuseppe Rovella e il mistero. "Il rocchetto della solidago"* » 18
Vincenzo Arnone *La ballata nel vento* » 27

Crestomazia

- Elio Andriuoli *Poesie* » 30
Giovanni Dino *Abiti il cielo e il tempo*
Dovrò abituarvi » 32
Nicola Romano *Agosto* » 33
Ivan Pozzoni *Frammenti Chorastici* » 33
Francesca Simonetti *Rileggendo "Camera Oscura"* » 37
Emilio Paolo Taormina *Poesie (Da "Nerina")* » 38

Arene e gallerie

- Marina Caracciolo *Sciaccia e la scomparsa di Majorana* » 40
Nicola Romano *Palermo anni '80. Quando la radio mandava "Musica e Poesia"* » 45

Girolibrando

- Testi di Antonella Barina, Daniela Monreale, Giovanni Stefano Savino, Francesca Tuscano* » 47

Bacheca

- Schede di informazione libraria (a cura della redazione) su opere di: AA.VV., Lino Angiuli, Roberto Bertoldo, Carlo Cipparrone, Giovanna Grimaldi, Nicola Romano* » 49

Vetrina

- Carmen De Stasio *In progressiva variabilità. Riflessione sugli haiku di G. Moio.* » 56
Carmelo Aliberti *Monica Bauletti e l'attacco agli "Illuminati"* » 60

Taccuino

» 64

Segnalazioni librerie

» 69



SAGGI

Marina Caracciolo

Avventura di un personaggio

La figura di Barbablù dalla favola di Perrault a Gilles de Rais alle metamorfosi del Novecento



Il personaggio di Barbablù acquista una rilevanza leggendaria nella letteratura favolistica occidentale verso la fine del secolo XVII con *La Barbe Bleue* di Charles Perrault. La fiaba, già presente fra le cinque della prima raccolta manoscritta del 1695 (*Contes de ma mère l'Oie*) ricompare poi fra le definitive otto in prosa – dopo *La Belle au bois dormant* e *Le Petit Chaperon rouge* – nell'edizione a stampa (1697) che reca il nuovo titolo di *Histoires ou Contes du temps passé*.

Nell'approfondimento dei miti e delle favole di ogni Paese, siano essi di origine popolare o siano invece opera della fantasia di uno scrittore, gli studiosi si pongono sempre la questione dei modelli a cui una trama si ispira o si collega per affinità di genere e di contenuti. Per il mito di Barbablù – da cui si dirama anche una serie di varianti più o meno connesse con l'originale – si è pensato per esempio alla leggenda bretone di Conomor e delle sue mogli, scomparse una dopo l'altra insieme ai loro figli. Oppure, sempre per il motivo dell'uxoricidio, alle *Mille e una notte*, dove si racconta del re Shāhrīyār e della sua sposa Shāhrāzād, che con uno stratagemma pieno di intelligenza e di grazia riesce a sottrarsi per sempre alla condanna a morte subita dalle mogli precedenti. Si è osservato, tuttavia, che è piuttosto difficile ravvisare una vera e propria «discendenza» della figura di Barbablù da questi e da altri precedenti: non soltanto perché non sussistono prove di un vero e proprio collegamento, ma anche per il fatto che il tema del marito assassino – connesso o non con il motivo della curiosità punita – affonda in un patrimonio di leggende e ballate popolari che risalgono a tempi immemorabili, tanto da non consentire la precisa identificazione di uno o più archetipi.¹

È opportuno invece notare che, diversamente dalle altre favole di Perrault, quella di Barbablù è la sola a non avere il sottotitolo di *conte*, cioè fiaba, racconto fantastico. Eppure ciò è contraddetto proprio da una delle due «moralités», poste dall'autore in fondo alla truce vicenda, là dove compare – per la prima e unica volta con esplicito riferimento al titolo della raccolta –

l'affermazione «On voit bientôt que cette histoire/Est un conte du temps passé». Si tratta dunque di una storia inventata che si raccontava nei tempi andati o, invece, di una vicenda realmente accaduta, ricostruita dalla penna del favolista francese?...²

Già lo storico Jules Michelet, nel secolo XIX, aveva sostenuto, nel caso di Barbablù, l'idea che ci fosse un personaggio realmente esistito all'origine della figura fiabesca creata da Perrault.³ Tesi che dagli studiosi fu poi considerata improbabile, mancando anche in questo caso prove concrete e legami diretti. Tuttavia questa supposizione è stata accettata ancora in tempi recenti per esempio dallo storico Ernesto Ferrero.⁴

Dietro il nobile e ricco possidente che nasconde, però, nei sotterranei del suo castello gli orrori di un assassino seriale, si nasconderebbe dunque, a parere di alcuni studiosi, il famigerato Gilles de Montmorency-Laval, barone di Rais, detto appunto *Barbablù*, la cui storia era sicuramente nota a Perrault.

Gilles de Rais, vissuto nella prima metà del secolo XV, apparteneva a una delle più potenti e prestigiose famiglie di Francia all'epoca di Carlo VII. Distintosi in molte battaglie della guerra dei Cento Anni (in diversi scontri con gli Inglesi combatté anche a fianco di Giovanna d'Arco), fece una brillante carriera divenendo pari di Francia, poi consigliere e ciambellano del re, infine maresciallo di Francia. Rimasto orfano a soli undici anni di entrambi i genitori, aveva sposato, appena quindicenne, una giovane ereditiera, Catherine de Thouars, che gli diede poi una figlia, Marie. Morto nel 1432 il nonno materno Jean de Craon, dal quale era stato allevato, Gilles si trovò erede di immense fortune e divenne così uno degli uomini più ricchi del suo tempo. Essendosi dato però a una vita esageratamente dispendiosa,⁵ riuscì a dissipare in pochi anni tutto il suo patrimonio e fu costretto prima a ricorrere a prestiti, poi a svendere molti dei suoi possedimenti. Credendo di recuperare l'agiatezza perduta per mezzo dell'alchimia e della stregoneria, si affidò ad un equivoco personaggio, certo Francesco Prelati di Arezzo, un monaco spretato dedito all'occultismo, che prima gli promise di ricavare l'oro dalla pietra filosofale, poi, incalzato da pressioni sempre più pesanti, lo convinse addirittura a sacrificare il cadavere di un bambino a un demone di nome Barron.

Intanto, il 15 maggio 1440, Gilles decise di riprendersi con le armi il castello di Saint-Étienne de Mermorte, che egli stesso aveva venduto al tesoriere del duca di Bretagna.

Resosi in tal modo colpevole di violazione di un contratto, ebbe inoltre l'ardire di entrare armato in un luogo sacro e di sequestrare il canonico Jean Le Ferron, fratello del tesoriere, che stava in quel momento celebrando la Messa. Il vescovo di Nantes, Jean de Malestroit, competente per il territorio, aveva a questo punto più che validi motivi per aprire un'inchiesta e mettere Gilles de Rais in stato di accusa.

Durante il processo, che ebbe inizio il 28 settembre a Nantes, di fronte al vescovo e al vice inquisitore Jean Blouyn, Gilles si vide addossare quarantanove capi d'imputazione, tra cui l'accusa gravissima di aver rapito insieme a suoi complici più di un centinaio di bambini, e di averli fatti sparire dopo averli uccisi nella maniera più crudele e perversa durante riti di stregoneria. Dopo un iniziale atteggiamento violento e polemico nei confronti dei giudici, Gilles de Rais, forse per paura della scomunica e per il terrore della

tortura, ma sopra tutto perché schiacciato dalle numerose testimonianze contro di lui, finì per confessare una lunga serie di crimini identica all'elenco dei capi d'accusa. Emessa la sentenza, il 26 ottobre 1440 fu impiccato insieme a due suoi servitori, e il suo corpo arso sul rogo. Assolto da tutte le colpe prima dell'esecuzione, gli fu concesso, come aveva chiesto, di essere tumulato nella cappella dei Carmelitani di Nantes, luogo di sepoltura dei duchi di Bretagna.

Nei secoli seguenti, la sua figura conobbe diversi tentativi di riabilitazione: se già nel Settecento Voltaire, nel suo *Essai sur les mœurs*,⁶ riteneva la sua condanna frutto di ignoranza e di superstizione, gli storici del XIX e XX secolo hanno avanzato molti dubbi sulla legittimità del processo e sulla veridicità delle testimonianze: il duca Giovanni V di Bretagna e il vescovo di Nantes avevano acquistato a condizioni assai vantaggiose le sue proprietà, per cui avevano tutto l'interesse di rovinarlo impedendogli di esercitare il diritto di riscatto. Il vescovo, per di più, era mosso da rancore e aveva giurato di vendicarsi di lui.⁷ Gilles fu dunque condannato da giudici alquanto parziali nei suoi confronti, che forse non lo avrebbero processato se egli non si fosse attirato la loro aperta ostilità.⁸ Inoltre, la minaccia della scomunica e le orribili torture potevano indurre a confessare qualsiasi delitto. Poiché manca in ogni caso un'edizione critica degli atti del processo,⁹ a tutt'oggi non si hanno mezzi per avere una visione precisa e univoca della vicenda, e d'altro canto non esistono prove tali da affermare che si trattò soltanto di un complotto costruito su accuse e testimonianze totalmente false.

Se si confrontano questi fatti storici con la favola di Barbablù, ci si accorge di alcune analogie ma anche di molte disparità. Il barone de Rais era un ricchissimo signore come Barbablù (ma quest'ultimo sembra tenerci molto al suo patrimonio e non lo sperpera in spese folli). Barbablù ha assassinato le sue precedenti mogli per motivi ignoti e ne ha nascosto i corpi in un *cabinet* chiuso a chiave, in cui nessuno deve entrare. Gilles, secondo i suoi accusatori, aveva trucidato circa centoquaranta fanciulli in cerimonie di stregoneria e ne aveva bruciato e occultato i resti dove solo lui sapeva. Egli fu alla fine pubblicamente giustiziato, mentre nella favola il crudele Barbablù è ucciso dai fratelli dell'ultima moglie, prima che sia lui stesso a sgozzare l'ennesima malcapitata. La donna, rimasta vedova, eredita le sue fortune e si risposa con un altro gentiluomo, il quale riesce a farle dimenticare tutti i terrori passati. La moglie di Gilles de Rais abbandonò il marito non appena si rese conto che la sua vita di eccessi e dissolutezze lo stava portando a una completa rovina, finanziaria e morale, e un anno dopo la sua impiccagione si risposò con Jean de Vendôme.

Nonostante alcuni punti di contatto, pare azzardato pensare che Perrault si riferisse proprio a Gilles de Rais quando scrisse *La Barbe Bleue*. Si è pure affermato che lo scrittore francese volle trasformare l'efferato «orco» uccisore di fanciulli del Medioevo in un assassino di mogli troppo curiose del suo passato, perché la vicenda reale sarebbe stata inammissibile per un uditorio infantile. A ben vedere, nemmeno questa trasformazione, se tale è stata, sarebbe molto accettabile per un pubblico di bambini: lo dimostra il fatto che in alcune versioni edulcorate della favola le precedenti mogli rinchiuso nella camera segreta non sono morte, sono ancora vive seppure languenti e in catene: povere prigioniere che aspettano di essere liberate.¹⁰ Per altro, si deve tenere presente che i *Contes du temps passé*, dedicati dall'autore à *Mademoiselle*,¹¹ da principio non

erano stati pensati come lettura per l'infanzia: considerando i contenuti, le forme, lo stile, il lessico, le simbologie, come pure gli ammonimenti e i consigli delle «moralités», tutto fa pensare a deliziosi e saggi intrattenimenti per occupare piacevolmente il tempo nei salotti della corte.¹²

Un secolo dopo la pubblicazione dei *Contes* di Perrault, Johann Ludwig Tieck, allora ventitreenne, scrive – secondo quanto si racconta, nel corso di una sola notte – la favola drammatica in cinque atti *Ritter Blaubart* («Il cavaliere Barbablù», 1796). Ambientata nella Germania del Medioevo, la pièce, che in alcuni passi pare evocare *I Masnadieri* di Schiller, alterna nei primi tre atti vicende di battaglie e di amori contrastati finché, negli ultimi due, diventa la trasposizione teatrale della celebre fiaba di un secolo prima, senza aggiunte o modifiche di particolare originalità, ma rivelando tuttavia un innegabile vigore drammatico e, forse più ancora, quella sintesi inconfondibile di immaginazione, sentimento e ironia, che resterà tipica dello scrittore romantico anche nelle opere della maturità.

Sempre in Germania ritroviamo alcuni anni dopo il mitico personaggio nella prima edizione (1812) dei *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm (fiaba in seguito omessa insieme ad altre dagli autori, perché non di origine tedesca). Con i Grimm Barbablù diventa un re. La sua carrozza è tutta d'oro, come d'oro è pure la chiave del famoso stanzino segreto. La sorella della sposa, Anna, non c'è più, ma in compenso i fratelli sono diventati tre. Per il resto il racconto procede come quello originale francese, un poco più essenziale nella forma espressiva, più breve e stringato, quasi per non annoiare con inutili particolari i bambini riuniti in casa accanto al fuoco, ansiosi di sapere come finisce la storia...¹³

Nel primo decennio del Novecento, tre scrittori assai affermati nel panorama letterario europeo propongono, ciascuno in maniera completamente differente, una originale e interessante «palinodia» del mito di Barbablù.

Tra il 1899 e il 1901 Maurice Maeterlinck mette a punto il dramma fiabesco *Ariane et Barbe-Bleue*, che sei anni più tardi diventa il libretto per l'omonimo «conte en trois actes» musicato da Paul Dukas.¹⁴ Nel 1909 Anatole France pubblica in una sua raccolta di racconti una personale versione della storia di Barbablù con un completo capovolgimento di ruolo del personaggio e dell'intreccio.¹⁵ L'anno seguente, a Budapest, lo scrittore, regista e sceneggiatore Béla Balázs sottopone all'attenzione di due noti musicisti suoi amici, Béla Bartók e Zoltán Kodály, il breve dramma simbolista che ha scritto, ispirato al soggetto. Bartók, incoraggiato anche dall'occasione offerta da un concorso per un'opera in un atto bandito nel 1911 dal Ministero delle Belle Arti ungherese, raccoglie la sfida e scrive su questo testo quello che resterà il suo unico lavoro per il teatro musicale: *Il castello del duca Barbablù*.¹⁶

La prima novità che è possibile cogliere nel dramma fiabesco di Maeterlinck è la sparizione degli aspetti terrificanti della favola di Perrault. Qui assistiamo a una sorta di commedia semiseria dove nessuno è mai stato ucciso e nessuno morirà.

Barbablù (uno strano protagonista quasi mai presente sulla scena, un aspetto che suscitò non poche discussioni fra musicista e autore del testo) non è affatto un assassino: è invece un signorotto alquanto malvisto dagli abitanti del villaggio, che ha sposato una dopo l'altra cinque donne e le tiene tutte segregate

nel suo castello. Per ultima arriva Ariane, una donna diversa dalle precedenti: solare, libera e fiera, si rivela assai più emancipata che curiosa. Essa riceve dal marito sei chiavi d'argento e un'altra d'oro che però non dovrà mai usare. Invece infrange il divieto. Poi, aiutata dalla gente del villaggio, sfugge alla collera di Barbablù e si preoccupa di liberare le prigioniere. La scena dell'atto II in cui manda in frantumi il vetro di una finestra dei sotterranei e li inonda di luce è un momento molto più importante, nell'economia del dramma, di quanto non lo sia l'apertura dell'ultima porta. È il gesto della rivolta, la riconquista della libertà. Però Sélysette, Ygraine, Mélisande, Bellangère e Alladine in quella «prigione-harem» paiono starci bene. Non possiedono l'ardimento di Ariane. Il potere di Barbablù le ha soggiogate ed è divenuto una sorta di protezione a cui non intendono sottrarsi. Come scrisse Paul Dukas, preferiscono pur sempre «un esclavage familial à une incertitude redoutable». Quando Ariane tenta di convincerle ad abbandonare Barbablù e il suo castello, si rifiutano. È lei, infine, che se ne va mentre due di loro le chiudono la porta dietro le spalle.

Nella versione di Maeterlinck gli elementi che costituiscono l'incastellatura della fiaba rimangono pressoché identici, come una sorta di «griglia», di contenitore ereditato intatto dalla tradizione. I temi di fondo, però, sono cambiati radicalmente: Ariane è una donna moderna, che rigetta le ricchezze e anche la protezione di un marito-padrone in nome di un'irrinunciabile indipendenza. Un simile personaggio non sarebbe stato assolutamente pensabile ai tempi di Perrault. Lo scrittore belga intende rappresentare lo scontro fra il diritto all'emancipazione e una mentalità retriva ancora impreparata a rivendicarlo. Il suo dramma ha per sottotitolo *Le refus de la délivrance* o *La délivrance inutile*; tuttavia la lezione di Ariane non è affatto inutile: essa lascia il suo segno mentre addita l'avvento di tempi nuovi e una lunga strada, irta di ostacoli, ma degna di essere percorsa fino in fondo.

Del tutto differente è l'approccio al mito di Barbablù nel racconto di Anatole France intitolato *Les sept femmes de la Barbe-Bleue*. In questo caso si assiste, come abbiamo detto, a un completo rovesciamento della storia, poiché in essa il colpevole della tradizione diviene al contrario la vera vittima, e viceversa. È una radicale contestazione di tutto quanto in precedenza è stato scritto sul personaggio.¹⁷ Tra l'altro, in una premessa introduttiva alla narrazione vera e propria, l'autore nega ogni possibilità di identificare Barbablù con Gilles de Rais, e polemizza pure su alcuni passi della favola di Perrault, che cita in seguito integralmente. Come Macbeth – egli scrive – diviene un barbaro ambizioso e sanguinario nella penna di Shakespeare, mentre nella realtà storica era un buon riformatore, liberale verso i sudditi, e non aveva ucciso a tradimento il re Duncan (che invece morì in battaglia), così la tradizione ha calunniato Barbablù dipingendone un ritratto totalmente distorto. Per questo motivo, dunque, è giusto raccontare una volta per tutte la sua «véritable histoire»...¹⁸

La vicenda narrata da Anatole France consiste per la maggior parte in ciò che possiamo definire l'antefatto della favola di Perrault: vale a dire la storia delle prime sei mogli. Solo con l'arrivo della settima lo scrittore comincia a seguire da presso e anche a citare la celebre fiaba, chiosandola e rifacendola in più punti a suo modo, creando una versione del tutto diversa dei fatti. Diciamo

pure *fatti*, poiché egli vuole farci credere – con la raffinata, sottile ironia che avvolge come un lieve tulle l'intero racconto – che si tratti di un personaggio realmente esistito.

Barbablù – soprannome dovuto a una barba nera corvina dai riflessi bluastri – ha qui dunque, come del resto tutte le sue mogli, una precisa identità: è un ricco gentiluomo, di nome Bernard de Montragoux, che vive in un'elegante dimora fra Compiègne e Pierrefonds circa cinquant'anni prima dei *Contes du temps passé*. Persona onesta, buona e amabile di carattere, egli ha però un gran difetto: è esageratamente timido nei confronti delle donne. Le potrebbe conquistare con il suo fascino, ma non sa avvicinarle e nemmeno è capace di rivolgere loro un discorso. Dopo aver perduto in tal modo i migliori partiti del circondario, sposa Colette Passage, una strana ragazza che fino a quel momento si è guadagnata da vivere facendo ballare un orso nelle città e nei villaggi del regno. Alla giovane non sembra vero di essere ora una gran dama a fianco di un così nobile signore; ma col tempo, pur circondata di affetto e di agiatezze, comincia a sentire la nostalgia della sua vita errabonda e soprattutto del suo caro orso, a cui è rimasta affezionata. Un mattino, all'insaputa di tutti, fugge con il suo fedele amico e di lei si perde ogni traccia. Montragoux è prostrato da un dolore incredibile ma non molto tempo dopo, durante una festa nel suo castello, conosce Jeanne de la Cloche, che diviene di lì a poco la sua seconda moglie. Costei è però assai peggiore della prima, poiché ha il vizio di bere come una spugna. Tutti gli sforzi per correggerla sono vani. Finché un giorno, preda come sempre dell'ubriachezza, la donna si trova a passare dal celebre *cabinet* che conosciamo dalla fiaba di Perrault – qui però le infelici morte o moribonde sono soltanto figure mitologiche dipinte in modo così realistico da sembrare vere –. Jeanne le scambia per tali e fugge dal castello inorridita, credendo di fare la loro stessa fine. E così annega, buttandosi disperatamente in uno specchio d'acqua.

Barbablù affoga invece il suo cocente dolore sposando un mese e mezzo dopo la terza donna della sua vita: Gigonne Traignel, figlia del suo fattore. Rozza e alquanto trasandata, essa è per di più guercia e zoppicante da un piede. Ammalatasi di un'assurda ambizione, non conosce più ricchezza che le basti né preziosi gioielli che la incantino. Lei, che è stata una guardiana di oche, vorrebbe essere invitata a corte e magari diventare l'amante del re. Alla fine muore per un fatale travaso di bile, distrutta da una rabbia folle e devastante. Montragoux, pur afflitto e avvilito, si rassegna e le fa erigere una magnifica tomba.

La cattiva sorte continua tuttavia a perseguirlo quando incontra Blanche de Gibeaux, la sua quarta sposa. Una donna bella e di grande spirito, tanto che Barbablù l'ama ancor di più delle tre precedenti. La giovane usa però la sua sagacia soprattutto per tradire l'innamorato marito con tutti i gentiluomini dei dintorni. Ma non così sottile è la sua astuzia nel raggirare i suoi corteggiatori perché possano ignorare di essere traditi a loro volta l'un l'altro. Ed ecco che un ex amante la coglie un giorno nel fatale stanzino mentre lei amoreggia con un suo rivale. A quel punto, fuori di sé per la gelosia, la trafigge con la spada. Barbablù apprende con indicibile costernazione di essere nuovamente vedovo prima ancora di venire a sapere che la defunta moglie l'aveva costantemente illuso e cornificato.

I medici cominciano a temere sul serio per la salute e per la vita del signore di Montragoux. Nulla potrebbe guarirlo meglio di un nuovo matrimonio. I suoi occhi si posano allora sulla cugina Angèle de la Garandine, una fanciulla tanto semplice e sprovveduta quanto Blanche era stata smaliziata e scaltra. In breve, però, la dolce Angèle si rivela una sciocca di cui tutti si fanno beffe, tanto da esasperare perfino il mite e indulgente marito. Un giorno, mentre lui è a caccia, lei sparisce nel nulla dopo essere montata sull'asino di un frate briccone, da lui convinta che l'angelo Gabriele l'aspetta nel folto del bosco per donarle delle giarrettiere di perle...

L'infelice Barbablù si sposa quindi per la sesta volta con la giovane Alix de Pontalcin, affascinante orfana incontrata in un castello del vicinato. Il nuovo matrimonio non è però migliore dei precedenti: Alix è portata per il convento, si rifiuta di vivere con il marito e ogni notte si rifugia nel famoso *cabinet* fino al mattino seguente. Le nozze sono infine dichiarate nulle, e Barbablù si ritrova celibe e solo.

Gli anni passano e la gente del villaggio comincia a raccontare strane storie a proposito di tutte quelle mogli fuggite, morte o scomparse senza lasciare traccia... Intanto Barbablù, maturo di anni e provato dalle disgrazie, giura a sé stesso di fuggire per sempre le donne, eppure in fondo al cuore ancora non dispera di poter trovare la sposa dei suoi sogni.

Ed ecco che nel suo entourage gli capita di incontrare Sidonie de Lespoisse, una sconosciuta vedova con due figlie in età da marito e molti grossi debiti sul collo. Montragoux farebbe giusto al caso suo: tutti quei beni potrebbero garantire una vita agiata al riparo dagli artigli dei creditori... È dunque proprio da questo punto che Anatole France prende a seguire da vicino la fiaba dell'illustre predecessore, fra citazioni tra virgolette, arguti commenti e puntuali rettifiche, sempre con la stessa precisa volontà di riscrivere da capo una vicenda, correggere gli errori accumulati dalla tradizione e far trionfare la «verità». Più la storia si avvicina alla sua conclusione, più chiaramente si vede il rovesciamento dell'intreccio e di tutti i principali personaggi. La «dame de qualité», suocera di Barbablù che compare appena di scorcio nella fiaba di Perrault, qui ha molto più spazio ed è una donna assai furba, avida e senza scrupoli. Le due figlie le assomigliano non poco, poiché la maggiore, Anne, non è l'affettuosa soccorritrice che conoscevamo, ma un'autentica volpona; Jeanne, quella che poi sposa Barbablù, una finta innocente che lo tradisce prima da fidanzata e poi anche da moglie, è solo ansiosa di condividere, e un giorno di accaparrarsi, il suo intero patrimonio. Infine i fratelli, il dragone e il moschettiere, ben lontani dall'essere all'occorrenza i leali difensori della sorella minore, sono due perdigiorno che sprecano le scarse sostanze al gioco e con le donne.

Feste, divertimenti, danze, partite di caccia, passeggiate e pranzi sontuosi ora largheggiano nel bel castello di Barbablù, e durano più del doppio degli otto giorni a cui accenna Perrault. Arriva finalmente la cerimonia nuziale, che il nostro autore si compiace di descrivere nei dettagli, fino ai lussuosi vestiti degli sposi e degli invitati. Fra gli altri, in abito di velluto rosa ricamato di perle, spicca l'affascinante cavaliere de la Merlus, verso il quale la giovane sposa di Barbablù mostra già da qualche tempo una tenera inclinazione...

Dopo le nozze Montragoux trascorre un mese di vera felicità. Forse la buona sorte si è finalmente accorta di lui, arrivando, seppure tardi, a ripagarlo di tutti i dispiaceri. Giunge il tempo del viaggio di affari: è morto in battaglia un suo cugino, e Barbablù deve recarsi a riceverne l'eredità. La consegna alla moglie delle chiavi di tutta la dimora è identica a quella della famosa favola, salvo in un punto: Jeanne può anche aprire il «cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas», ma davvero non le conviene – le dice lo sposo, senza affatto minacciarla, come racconta invece Perrault – perché quella stanza è sempre stata teatro di sventure; tanto vale che lei ci passi oltre. Barbablù parte. Jeanne, pur circondata da lieta compagnia, non vede l'ora di recarsi nello stanzino segreto; non certo per la curiosità di scoprirne l'interno, ma perché proprio lì ogni giorno incontra di nascosto il cavaliere de la Merlus, suo amante in assenza e anche in presenza del marito. Questa volta, però, il *cabinet* con le infelici donne dipinte e le rosse venature del pavimento in porfido che paiono sangue rappreso, diventa più che mai un luogo di sciagura: là, Jeanne e il cavaliere, con la tacita connivenza di tutti gli altri, decidono di uccidere Bernard de Montragoux per liberarsi di lui e impossessarsi di tutti i suoi averi.

Barbablù ritorna prima del previsto. Jeanne si mostra più dolce e obbediente del solito e gli riconsegna tutte le chiavi; ma il giorno dopo lo attira con un pretesto nello stanzino. Là, nascosto dentro un armadio, lo attende armato la Merlus. È un agguato: Barbablù si mette in guardia e lo disarmo, ma nulla può fare contro sua moglie, che urla fingendosi aggredita, né contro i fratelli che, spinti dalla perfida Anne, pur spaventati e indecisi, sopraggiungono e lo trafiggono ripetutamente senza pietà. Il premeditato omicidio viene poi truccato da legittima difesa, essendo in grado, gli assassini e i complici, in qualità di unici testimoni rimasti, di mascherarsi da vittime designate. Saranno poi proprio loro a creare e a tramandare la fama del «terribile» Barbablù; nomea giunta fino a Perrault, il quale, sebbene in buona fede, ha dunque narrato una storia completamente falsa...

L'originalità del racconto consiste, come si è visto, nell'aver ricavato dal mitico personaggio una figura del tutto diversa, presentando una vicenda – a tratti tragicomica, e che si conclude come un thriller – diametralmente opposta a quella tradizionale. Non meno significativo è però il fatto che lo scrittore sia andato anche in altro modo contro corrente: spostando il baricentro narrativo sul lungo antefatto rimasto sempre in ombra. A cominciare da Perrault, infatti, nessuno ne aveva mai fatto cenno. Sono le vicissitudini e la condotta delle mogli a divenire qui il fulcro, il motore di tutta la trama; mentre il povero Barbablù non può far altro che subirne le drammatiche e infine tragiche conseguenze. Il capovolgimento dell'intreccio, ricordiamolo, lascia in ogni caso immutati gli elementi cardine appartenenti a quella griglia, come l'abbiamo definita, che forma la struttura portante della favola.

Il medesimo schema costituito da un certo numero di dati fissi sempre uguali (il ricco gentiluomo che ha sposato numerose donne poi misteriosamente sparite, il castello, le chiavi, le porte, il divieto di aprire quella proibita, l'ultima moglie che vuole scoprire tutto) si ripresenta identico nel dramma di Béla Balázs musicato da Béla Bartók. Tuttavia *Il castello del duca Barbablù*, con la sua visione profondamente cupa, colma di un'amarezza misteriosa che senza spiegazioni né soluzioni avvolge l'intera vicenda, non conosce precedenti: le

vaghe analogie con l'*Ariane et Barbe-Bleue* di Maeterlinck non oltrepassano la superficie della trama, riducendosi quasi esclusivamente alla presenza di sette porte e sette chiavi; il *Montragoux* di Anatole France e il duca Barbablù di Balázs hanno un solo punto in comune: l'infelicità. Infine la «griglia» data dagli elementi della tradizione che risale a Perrault, qui si rivela solo uno spunto, un'esile impalcatura esteriore che tiene insieme i fili della vicenda senza minimamente condizionarne l'assoluta originalità.

Nel prologo un bardo invita il pubblico ad ascoltare in silenzio: nessuno sa se la storia che si sta per raccontare è davvero accaduta. Forse è nata nei nostri occhi, nella segreta interiorità dell'immaginazione. È una storia antica come il castello di cui si parla, ma non si conosce né il luogo né il tempo... Il mistero, il senso dell'indeterminato, l'enigmaticità di fondo propria del teatro simbolista, tutto è già qui, in questo esordio. Tempi remoti e luoghi imprecisati ci rammentano una sorta di regno di Allemonde,¹⁹ in cui si aggirano personaggi a loro volta misteriosi, dal profilo sfumato, i quali, sottovoce e in punta di piedi, si rivolgono talora domande senza risposta, in un itinerario disegnato dal destino più che dal loro volere.

La scena unica del dramma raffigura una sala circolare di un antico maniero, tetra e disadorna, contornata da sette porte chiuse. Tutto, all'inizio – e così sarà di nuovo nella conclusione – è immerso nell'oscurità. I personaggi, che entrano da una porticina di ferro in alto sulla sinistra, sono soltanto due: Barbablù e la sua ultima moglie, Judit.

Forse, in tutta la storia di questo personaggio, soltanto qui troviamo una donna che ha sposato per amore il gentiluomo dall'oscuro passato. Per lui – gli dice nel dialogo del primo episodio – ha lasciato il fidanzato e si è messa contro genitori e parenti, tutti ostili a quel matrimonio. Pur ammonita dallo stesso Barbablù, Judit non cede e non torna indietro. Sente di avere una missione: vuole spalancare tutte le porte del castello, non per scoprire che cosa nascondano, ma per farvi entrare finalmente il vento e la luce del sole, per asciugare quelle mura inquietanti che trasudano lacrime di afflizione. Diversa da Ariane, che vuole liberare dal marito oppressore le mogli segregate, Judit intende salvare lui, Barbablù. Vuole illuminare la sua vita e sottrarlo al suo misterioso tormento. Egli le chiede perché lo ha seguito fin là e per quale motivo vuole fare tutto questo. «Perché ti amo», risponde lei, semplicemente. Pur titubante, egli accetta e si appresta a consegnarle, una per volta, le chiavi della dimora.

Tutto il dramma – anche nella sua veste musicale – è costituito interamente dal rito dell'apertura delle sette porte (cosa che avviene in presenza e non in assenza di Barbablù, come invece accade in tutte le altre versioni della favola). Sulla scena nulla è dato di vedere di ciò che Judit scorge dietro di esse. Gli spettatori vedono soltanto un ritaglio di luce, di colore sempre diverso e di differente intensità, che si disegna sul pavimento tutte le volte che una porta viene aperta (per cui, fino alla quinta, la scena diventa sempre più luminosa). Ogni potere descrittivo e rappresentativo dipende esclusivamente dalle parole pronunciate dai personaggi e, nell'opera di Bartók, ovviamente dalla musica.²⁰

Judit apre dunque la prima porta e si trova di fronte alla camera della tortura, con tutti i suoi terribili strumenti. Poi è la volta della seconda, la sala piena di armi; quindi della terza, la stanza del tesoro, con innumerevoli gioielli d'oro,

perle e diamanti, che può ammirare e toccare anche senza varcare la soglia. La quarta lascia scorgere un giardino di fiori profumati e meravigliosi: rose, gigli e garofani. Mentre è ancora incantata da quella magnificenza, Judit si vede consegnare da Barbablù un'altra chiave, perché possa vedere che cosa c'è dietro la quinta porta. È la visione più bella di tutte: da una terrazza entra una vivissima luce bianca. Judit prorompe in un grido di meraviglia e si copre gli occhi, come abbacinata, ma non prima di aver visto i grandiosi possedimenti del duca, che si estendono, fra monti e valli, a perdita d'occhio. Ormai essa conosce tutto il potere e la grandezza dell'uomo che ama. Barbablù gioisce: Judit ha raggiunto il suo intento, ha rischiarato il castello, lo ha fatto brillare di luce e di vita nuova. Egli la scongiura però di non andare oltre: non le permetterà di aprire le ultime due porte, altrimenti la dimora perderà tutto il suo splendore... Non deve domandare nulla, deve soltanto amarlo. L'amore è il motivo per cui lo ha seguito, lasciandosi ogni cosa alle spalle.²¹

Judit, invece, insiste. Nel suo animo si è ormai annidato il tarlo del sospetto: che cosa sono quei profondi sospiri, simili a un vento notturno che attraversa angusti corridoi, uditi più volte provenire dall'interno, mentre apriva le porte? E quelle tracce di sangue visibili dappertutto?... Le ha notate sui muri, sulle armi, sui gioielli, persino sugli steli dei fiori e nella terra dove sono piantati. Anche le nubi rossastre del tramonto, che ha visto apparire nel cielo dalla terrazza, le sono parse solcate da strisce sanguigne... Infine ottiene il consenso ad aprire la sesta porta: la luce si attenua visibilmente mentre appare un lago d'acqua immobile e bianca, trasparente e silenziosa. «Sono lacrime, Judit, lacrime», ripete Barbablù. Ma lei non sa decifrare il significato di quel lago, segno di un dolore indicibile e senza rimedio. Judit fraintende e comincia a rammentare le oscure dicerie che aveva udito... Ai dubbi si aggiunge la gelosia: chi sono le donne che Barbablù ha amato prima di lei? Erano più belle? E dove sono finite? Perché egli non vuole aprire l'ultima porta? Quel sangue appartiene a loro; è dunque lui che le ha uccise, come certe voci sussurravano: esse sono ancora nascoste là, le sventurate da cui è sgorgato il lago di pianto!...

Profondamente amareggiato e deluso, Barbablù cede all'assillante pretesa di Judit e le consegna l'ultima chiave. Un chiarore argenteo, lunare, si diffonde sulla scena: dalla settima porta si fanno avanti, lentamente e maestosamente, le tre mogli precedenti. Sono bellissime, incoronate e vestite con regale magnificenza; mute, evocate dal ricordo, ma tutte e tre vive. Barbablù le rimira una per una mentre la sua voce si infervora in un canto appassionato, colmo dell'infinito amore perduto. Poi, le donne del mattino, del meriggio e della sera della sua vita se ne vanno una dopo l'altra come sono arrivate. Judit intuisce che deve ormai seguirle; supplica allora lo sposo di non mandarla via, di permetterle di restare ancora, ma in risposta Barbablù le pone sul capo una corona di diamanti, l'adorna di splendidi gioielli e le fa indossare un mantello trapunto di stelle. Lei – le dice – era la più bella di tutte: incontrata di notte, alla notte ora apparterrà per sempre. La donna, prostrata, comprende infine il suo errore ma è costretta a scomparire. La settima porta si chiude silenziosamente dietro di lei. Anche le altre si sono nel frattempo richiuse. Il castello ritorna all'iniziale completa oscurità.

Tra le varie «palinodie» o metamorfosi del mito che abbiamo considerato, questa è senza dubbio la più suggestiva e, certamente, quella che ci dà

l'immagine più originale, più distante dal personaggio della favola di Perrault. Se il Barbablù di Balázs-Bartók è un condottiero che ha combattuto contro i nemici – ne sono prova la sala della tortura e quella delle armi – ed è padrone di inestimabili ricchezze proprio come lo era Gilles de Rais nel Medioevo, la sua figura è però una creazione affascinante tutta nuova, intrisa com'è, dalla prima all'ultima battuta, di misteri rimasti non svelati, di profonda solitudine esistenziale e di un'intima, invincibile incomunicabilità. Il generoso tentativo di salvezza di Judit si rivela in conclusione un'altra *délivrance inutile*. I dubbi e la gelosia la portano rapidamente a immaginare una realtà che in concreto non esiste: in tal modo l'amore da cui in principio era animata viene sopraffatto e soffocato, destinandola all'inevitabile abbandono.

Barbablù resta dunque nuovamente solo nel suo castello; una fosca dimora che piange, sanguina e sospira in quanto «figura» della sua condizione profondamente infelice: non c'è breccia nella muraglia che continua a separarlo da un alter ego da sempre cercato, non un varco che porti infine alla certezza dell'amore. Il dramma si conclude in un suo puro esistere senza tempo, senza attesa, come un progressivo dissolversi nel nulla. Molto lontano da un crudele assassino o da un tiranno che tiene segregate le mogli, come pure da uno sventurato vittima di tutte le donne che incontra, questo più moderno Barbablù è preda di un'angoscia oscura (in questo caso mirabilmente raffigurata dalla musica) tenuta a freno soltanto da un virile riserbo. È un eterno prigioniero di quel «male di vivere» – eredità ma insieme progressiva trasformazione novecentesca della *Sehnsucht* romantica – divenuto un aspetto fondamentale dell'individualità dell'uomo contemporaneo e, di conseguenza, una sorta di *fil rouge* che ha attraversato il pensiero e la cultura in Europa in tutto il secolo XX.

NOTE

¹ Cfr. J.-P. Bayard, *Les thèmes éternels dans le conte de Barbe-Bleue*, «Mercure de France», 1955, pp. 456-468.

² È pure riconoscibile un certo qual realismo nella favola di Barbablù, poiché, se si esclude la piccola chiave *fatata* sulla quale non spariscono mai le macchie di sangue (particolare necessario perché il protagonista possa scoprire la disobbedienza della moglie) non esiste in essa alcuna altro elemento magico o meraviglioso, mentre questi aspetti sono molto frequenti nelle altre fiabe di Perrault.

³ Jules Michelet, *Histoire de France*, XI, 1. Paris, C. Marpon et E. Flammarion, t. VI, p. 328.

⁴ Ernesto Ferrero, *Barbablù. Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo*. Einaudi, Torino 2004.

⁵ Si racconta, per esempio, che durante una sua visita ad Orléans, il suo seguito, costituito da duecento persone, occupò tutte le locande disponibili in città, arrivando a costargli in pochi mesi la cospicua somma di 80.000 scudi d'oro. Gilles si fece pure costruire una sfarzosa cappella privata, amò acquistare manoscritti preziosi, far allestire magnifici spettacoli teatrali e anche elargire grosse somme in beneficenza.

⁶ Voltaire (François-Marie Arouet, dit), *Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations* (cap. LXXX).

⁷ Nel 1426 Gilles de Rais aveva giudicato Malestroit colpevole del fallimento dell'assedio di Saint-Jean de Beuvron, presso Avranches, che l'aveva costretto a ritirare

le sue truppe di fronte agli Inglesi. Per questa accusa Malestroit fu arrestato e messo in prigione per ordine del duca di Bretagna.

⁸ Per un approfondimento cfr. Salomon Reinach, *Le procès de Gilles de Rais (partie 2)* in: *Comptes-rendues des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 49^e année*, n. 1, 1905, pp. 11-15. Idem, *Cultes, mythes et religions*, Leroux, Paris 1921 (IV, pp. 267 e seg.). Georges Bataille, *Le procès de Gilles de Rais* (trad. it. Guanda, Parma 2010).

⁹ Ci sono pervenuti: il processo canonico nell'originale latino, conservato negli Archivi di Nantes; il processo penale in francese, conservato nei medesimi Archivi; la sentenza di condanna del tribunale ecclesiastico e infine il resoconto dell'esecuzione, in francese, aggiunto a copie tardive degli atti (cfr. G. Bataille, *cit.*).

¹⁰ Nella favola *Le Petit Poucet*, quando l'orco sgozza per errore le sue figlie al posto di Pollicino e i suoi sei fratelli, e quando poi la madre il giorno seguente trova nei loro letti «*ses sept filles égorgées et nageant dans leur sang*» la scena non può dirsi meno spaventosa, per quanto leggero e persino ironico sia il tono usato dal narratore in questo passo, proprio per alleviare l'orrore di ciò che vi rappresenta.

¹¹ La dedicataria, detta *Mademoiselle*, era la principessa Elisabetta Carlotta di Orléans, ventunenne nipote di Luigi XIV, figlia del suo unico fratello Filippo e della sua seconda moglie, principessa del Palatinato. Nel 1698 sposò Leopoldo, duca di Lorena. Fu suocera dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria e nonna di Maria Antonietta.

¹² Si pensi, fra tutte, alla favola di Enrichetto dal ciuffo (*Riquet à la houppe*) incentrata sul tema della bellezza interiore e del fascino, sottile e irresistibile che emana dallo spirito; doti che innamorano e possono addirittura far scomparire la bruttezza fisica: concetto non facilmente comprensibile per la mente di un bambino.

¹³ I Grimm svilupparono poi questa medesima trama in altre due fiabe, *L'uccel del Gro* e *Il castello del delitto* (quest'ultima a sua volta espunta dalle successive edizioni dei *Kinder- und Hausmärchen*).

¹⁴ *Ariane et Barbe-Bleue*, «conte en trois actes», musica di Paul Dukas. Libretto di Maurice Maeterlinck, adattamento del proprio omonimo dramma fiabesco (messo in scena in tedesco a Lipsia, nel 1901). Prima rappresentazione: Parigi, Opéra-Comique, 10 maggio 1907.

¹⁵ Anatole France, *Les sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*. Calmann-Levy, Paris 1909 (trad. it. di Paola Verdecchia. Donzelli, Roma 2004).

¹⁶ *A Keksakállú herceg vára*, opera in un atto di Béla Balázs, musica di Béla Bartók. Composizione: febbraio-settembre 1911. Prima rappresentazione: Budapest, Operaház, 24 maggio 1918.

¹⁷ Il gusto della palinodia, vale a dire della piena ritrattazione di quanto affermato altrove, già esisteva nell'antichità. Fra gli esempi più noti spicca senza dubbio quello di Elena, protagonista dell'omonimo dramma di Euripide (412 a.C.). Rifacendosi ai versi di un'elegia di Stesicoro («Non c'è nulla di vero in tutta questa storia / Tu non andasti mai sulle compatte navi / Tu non giungesti mai alla rocca di Ilio»), il tragico greco ricostruisce un personaggio del tutto nuovo in confronto alla tradizione omerica come pure rispetto ad Eschilo e anche a quanto lui stesso aveva scritto nella tragedia *Le Troiane*. Elena non è più qui la moglie adultera che tradisce Menelao e segue furtivamente Paride a Troia, diventando la causa di una guerra disastrosa. È invece una donna fedelissima, che nessun uomo può sedurre. Afrodite ha tuttavia promesso a Paride di donargli la donna più bella del mondo se il principe troiano concede a lei la mela d'oro destinata alla più bella fra tutte le dee. Così, una volta avuto il trofeo sul monte Ida, deve mantenere il patto: aiutata da Ermes, crea un εἰδωλον, un simulacro, un «vano miraggio» di Elena; ed è soltanto questo sosia-fantasma a fuggire con Paride. La vera Elena viene rapita da Ermes e portata in Egitto. Là essa respinge per anni la corte assidua del giovane re Teoclimeno e attende con fede che il marito venga a riprenderla per ricondurla in Grecia. Menelao, conclusa la lunga guerra, sulla via del

ritorno giunge fortunatamente proprio in Egitto; comprende finalmente l'equivoco e con uno stratagemma riesce a fuggire con la vera sposa ritornando felicemente a Sparta.

¹⁸ Si può anche incontrare, nella letteratura favolistica, il capovolgimento contrario. Un caso significativo è la fiaba *Hänsel e Gretel* di Jakob e Wilhelm Grimm. Da un saggio di Hans Traxler (*La strega e il panpepato. La vera storia di Hänsel e Gretel*. Emme Ed., Milano 1981) si apprende come la vicenda dei due fratellini abbandonati nel bosco dai genitori e rapiti da una perfida strega, che per poterseli divorare li attira in una trappola non appena si avvicinano alla sua casetta di marzapane, adombri una realtà storicamente documentata – tutta diversa, anzi opposta – che gli autori della favola conoscevano probabilmente molto bene. In Germania, negli anni Sessanta del Novecento, accurate ricerche negli Archivi di Wernigerode, nello Harz, e alcuni scavi effettuati sull'Engesberg, nella vicina regione dello Spessart, portano alla luce dei fatti a dir poco singolari: nel 1647, due fratelli, Hans e Greta Metzler, di mestiere pasticceri, invidiosi della fama ottenuta da una certa Katharina Schraderin, lei pure pasticciera, con una ricetta di sua invenzione per creare deliziosi dolci di marzapane, arrivano a denunciarla per stregoneria. Di fronte ai giudici del tribunale di Gelnhausen la giovane dà prova della sua innocenza e viene infine scagionata. Poco tempo dopo però, Hans e Greta, la cui gelosia e lo scacco subito si sono ormai mutati in un odio mortale, la raggiungono nottetempo nella sua casetta isolata nel bosco e lì, dopo aver cercato inutilmente di sottrarle la preziosa ricetta, la strangolano gettandone poi il corpo nel forno di cottura dei dolci. (I due assassini furono poi processati per l'omicidio ma scamparono alla giustizia riuscendo a mostrare di non aver commesso il fatto). Poco più di un secolo e mezzo dopo, Jakob Grimm scriveva in una lettera al fratello Wilhelm: «Questa storia dei due fratelli mi pare troppo violenta per trovar posto nella nostra raccolta. [...] Se solo la giovane strega fosse una brutta vecchia con la gobba, su cui magari stesse appollaiato un corvo o un gatto, il tutto potrebbe sortire un effetto altamente istruttivo e denso di significato». Erano già poste le premesse per trasformare la vicenda reale in una favola dove i colpevoli avrebbero preso il posto degli innocenti, e viceversa.

¹⁹ Allemonde (termine ibrido, in parte tedesco e in parte francese, che vuol significare *tutto il mondo, in ogni parte del mondo*) è il nome del regno immaginario in cui è situata la vicenda del dramma *Pelléas et Mélisande* (1893) di Maurice Maeterlinck.

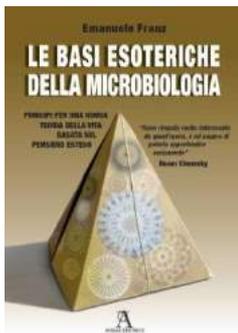
²⁰ L'opera – che nel 1911 fu respinta come *non rappresentabile* dalla Commissione del concorso a cui l'autore l'aveva presentata – è in realtà un capolavoro di fantasia e di intelligenza compositiva, in specie se si pensa che il musicista, allora trentenne, non si era ancora mai cimentato con il teatro musicale né con un lavoro per orchestra di vaste proporzioni. Suddivisa in nove episodi che si susseguono senza soluzione di continuità (introduzione e dialogo – apertura consecutiva delle sette porte – conclusione), la partitura si caratterizza per il rigoroso equilibrio della struttura, la perfetta simmetria armonica (dal cupo fa diesis minore dell'introduzione al fulgido, esplosivo do maggiore del punto culminante, al ritorno del fa diesis minore nel finale), la ricchezza dell'invenzione tematica (i temi, diversi per ogni sezione, sono sviluppati oppure elaborati per derivazione) e il geniale sfruttamento di inconsueti impasti timbrici, anch'essi sempre differenti e identificativi di ciascun episodio. Su tutto emergono le voci dei due personaggi: Barbablù (baritono) e Judit (mezzosoprano). Un declamato denso e pieno, in grado di sfociare in un'intensa drammaticità come in dolcissime effusioni liriche; modellato sullo stile degli antichi canti magiari, straordinariamente duttile nell'esprimere sfumature e mutamenti di stati d'animo. Le inflessioni verbali e la pronuncia della lingua ungherese si fondono perfettamente con il suono degli strumenti, formando con essi un inscindibile tutto unico. Nella composizione non esistono motivi conduttori, ma vi si riconoscono frammenti melodici e cellule

ricorrenti: ad esempio il dissonante intervallo di seconda minore, che ritorna ossessivo così come è persistente l'idea a cui è collegato (il sangue). Notiamo infine come la struttura ad arco delle risposdenze armoniche, che regge l'intera opera, trovi esattamente riscontro nella simmetria dei volumi orchestrali: dal pianissimo dell'introduzione al dispiegamento di tutta la compagine strumentale nella sua massima potenza sonora (quinta porta, luce bianca, visione dei possedimenti) fino al ritorno del pianissimo e del silenzio, tetro e desolato, delle battute conclusive. «Un geysir musicale di sessanta minuti – scrisse Zoltán Kodály – di una tragicità compressa che non lascia che un desiderio: quello di riascoltarlo».

²¹ È la medesima richiesta di Lohengrin, che fa giurare alla sposa, Elsa di Brabante, di amarlo incondizionatamente senza voler conoscere il suo nome e la sua provenienza. Il pressante ammonimento che le rivolge «Mai devi domandarmi / né aver cura di sapere / donde sono giunto...» pare qui rispecchiarsi nella ripetuta implorazione di Barbablù: «Judit szeress, sohse kérdezz», «amami, Judit, non domandare nulla». «Lohengrin – spiegava Richard Wagner – cercava la donna che credesse in lui». Ma Elsa, proprio come Judit, schiava delle insinuazioni e dei sospetti, manca alla promessa fatta e perde tutto.

BASI ESOTERICHE DELLA MICROBIOLOGIA

Otto anni di lavoro, 315 pagine e un soggetto difficile e importante: *Le basi esoteriche della microbiologia. Principi per una nuova teoria della vita basata sul Pensiero Estesio*. È questo il titolo del nuovo libro, appena edito dalla casa editrice



Audax, di Emanuele Franz, giovane scrittore e pensatore friulano. Un saggio filosofico che mette in discussione la teoria dell'evoluzionismo di Darwin attraverso l'elaborazione di una nuova teoria, quella del "Pensiero Estesio", una sorta di Pensiero Universale non individuale, che può essere definito un principio vitale preesistente e comprendente ogni altra forma di esistenza sia materiale che astratta. In quest'Opera si cerca di spiegare la vita senza ricorrere all'evoluzionismo di Darwin. Un tema oggi caldo e dibattuto più che mai dove i Creazionisti si contrappongono allo

scientismo dei darwinisti.

Il volume, inviato in anteprima dall'autore a studiosi italiani e stranieri, ha suscitato l'interesse di alcuni nomi, uno su tutti quello di Noam Chomsky professore di linguistica comparata al Massachusetts Institute of Technology, che ne ha ricevuto un estratto tradotto in inglese. "Sono rimasto molto interessato da quest'opera e mi auguro di poterla approfondire seriamente", ha commentato. Anche lo scrittore Paolo Maurensig commenta: "Un libro che sembra minare nelle fondamenta tutto lo scibile umano", e ancora il poeta Albino Comelli e il professore Franco Fabbro dell'Università di Udine hanno ammirato il lavoro dello studioso. Il filosofo e teologo Mons. Dario Savoia, già magistrato al Supremo Tribunale della Sacra Rota del Vaticano, scrive: "Franz ha azzardato un'ipotesi creazionista partendo dal pensiero di Dio e questa è una buona idea perché aggancia ogni cosa ad un disegno superiore. Apprezzo il coraggio di questo giovane e intelligente pensatore che ha affrontato un'avventura mentale non priva di rischi ma che è sostenuta dal fascino di una vasta immaginazione." Lo scrittore e filosofo Marcello Veneziani commenta: "Raro è incontrare ingegni vivaci e appassionati che s'interrogano sul destino dell'uomo e del mondo e non si arrendono all'universo automatico e funzionale della tecnica. Cercano l'essere e non la password..."



DOCUMENTA



Esce presso Utopia Edizioni (Chiaromonte Gulfi, 2016) il romanzo postumo di Giuseppe Rovella “Il rocchetto della solidago”, a cura dell’Associazione Amici di Giuseppe e Turi Rovella, di Palazzolo Acreide (SR), presieduta dal Prof. Emanuele Messina. Il volume, in edizione fuori commercio, reca una premessa di Emanuele Messina e un’introduzione di Lucio Zinna (appresso riprodotta), il cui testo è costituito dalla relazione dallo stesso presentata al convegno su Giuseppe Rovella svoltosi a Siracusa nel 2009.

Giuseppe Rovella (Palazzolo Acreide 1926 – ivi 1989) pubblicò nel 1975 un saggio di filosofia L'uomo, una filosofia, Giannini editore; nel 1981 il romanzo La fattoria delle Querce, Selvaggio Caruso editore; nel 1983 il romanzo Deneb, Sciascia editore; nel 1986 il dramma L'ora del destino, Accademia casertinese di lettere, arti e scienze; nel 1987 Vita di Gesù, Prospettive d'arte, e I colloqui di Wichita, Romano editore; nel 1988 Le madri, Utopia Edizioni. Opere postume: nel 1993 il romanzo L'Angelo e il Re, Palomar editore; nel 1997 i racconti Asvamedha, Utopia Edizioni; nel 2003 L'errore del cerchio, Provincia regionale di Siracusa; nel 2007 Inizio d'amore, racconti, Istituto Studi Acrensi; nel 2013 La vigna di Nabot, edito dall'Associazione Amici di Giuseppe Rovella.

Lucio Zinna



Giuseppe Rovella e il mistero

«IL ROCCHETTO DELLA SOLIDAGO»¹

La ricerca speculativa e letteraria nell’universo di Rovella.

La scrittura di Giuseppe Rovella ha un esordio saggistico, che può circoscriversi nell’arco temporale che va dal 1953 al 1977. Centrale, di tale periodo, è il volume *L’uomo, una filosofia* (1975). Il romanzo *La fattoria delle querce*, con cui il Nostro esordisce come narratore nel 1981 darà inizio alla prima “svolta” rovelliana: il transito dalla saggistica filosofica alla narrativa, come strumento definitivamente adottato per esprimere il proprio pensiero e il proprio mondo. Prima del 1981 aveva composto il romanzo *Deneb*, che

apparirà nel 1984, anno che segna, a sua volta, l'inizio di una nuova fase, contrassegnata da opere letterarie quali *L'ora del destino*, *Vita di Gesù*, *I colloqui di Wichita*, improntate a una linea «cristica», apparse nel biennio 1986-1987. Postumi usciranno *L'Angelo e il re* (1993), *Asvamedha* (1997), *L'errore del cerchio* (2003). *Inizio d'amore*(2007). *La vigna di Nabot* (2013)².

In *L'uomo, una filosofia* l'autore considera il pensiero filosofico quale basile e problematica ricerca sull'uomo e sul mondo e "fonti di vita" il dialogo e la poesia. Sviluppa la tesi della centralità dell'uomo in un pianeta che auspica liberato da «vecchie e giovani deità», con la messa al bando delle metafisiche di ogni tipo (considerate come astratto universalismo) e di ogni posizione totalitaristica e dogmatica. Nel mistero immanente in cui pare immersa la vita, la persona umana, benché ignota a sé stessa, è collocata al centro del mondo e ciò nella consapevolezza della nostra «perifericità» rispetto all'universo, ma anche del «valore» che ce ne deriva in quanto soggetti pensanti e progettanti.

A una concezione della «vita come progettazione» e dell'uomo come «progetto terrestre», sensibile a ogni messaggio di liberazione, purché «fedele al problema autentico dell'uomo», Rovella perviene dopo aver contrapposto al totalitarismo, alla metafisica e al problematicismo "puro" rispettivamente le individualità concrete, la processualità della storia e la tendenza alla progettualità. Leva di tale costruzione è la fragile eppure fortissima *intelligenza attiva* (forse in contrapposizione alla "ignoranza attiva" di cui parla Goethe nel suo *Wilhelm Meister*, considerandola "terrificante").

Filtrano nel saggio aspetti del problematicismo e della "vita come ricerca" di Ugo Spirito e dell'idealismo critico o filosofia dell'esperienza di Cleto Carbonara. Sottese sono alcune istanze del personalismo, ma avulse dall'alveo dello spiritualismo cristiano e orientate nel senso di un immanentismo ateo, mentre in parallelo può cogliersi un'inconsapevole tendenza al trascendente, che emergerà nei testi letterari successivi al 1984.

I presupposti teoretici del saggio ispireranno i primi due romanzi.

Deneb è un "conte philosophique" che può considerarsi esemplificazione creativa della "intelligenza attiva" e dell'ansia di costruzione di un uomo nuovo. Non a caso l'io narrante è un pensatore. Questi, ad apertura di racconto, impatta con un personaggio, filosofo anche lui, chiamato il Sepolto, esponente di un pensiero negativo, che teorizza "la vita come guerra" e l'insanabile contrasto tra l'uomo e la realtà e gli uomini fra di loro. Nel corso di un colloquio fra i due, l'io narrante fa consistere il proprio pensiero nella ricerca dell'identità, che dà senso all'esistere (sarà un *leit motiv* nella narrativa rovelliana), consapevole di quanto il mistero riposi in noi e non vi siano aprioristiche certezze.

Marcate si fanno la considerazione della *utilità del sogno* e la pulsione verso l'*oltre*, che – pur prescindendo ancora da ipotesi trascendentali – appaiono come attenuazione della polemica antimetafisica che connota il saggio filosofico. *Deneb*, una stella (della Costellazione del Cigno), è metaforica del mistero e della nostra spinta verso l'alto, una sorta di punto terminale del *viaggio* terreno, mentre tre donne: Grilla, Nora e Paola, rappresentano tre itinerari di liberazione e di piena corrispondenza con il cosmo.

La fattoria delle querce, ad andamento epico-lirico e a valenza alchemica, tende ad orientare sul tema delle origini l'ansia di ricerca e, su quella via, a

concentrarsi sulla riscoperta del mito. È la saga di una famiglia contadina, i Capobianco e relativo clan parentale, che si snoda attorno a una fattoria – nell’immaginarìa contrada di Maggico e nei pressi del Fiume delle Dimore – che si fa emblematica del pianeta e degli uomini che vi si agitano. Un angolo di mondo in cui la dinamica caos-cosmos è magmaticamente assorbita e lentamente filtrata nella coscienza. Un piccolo universo, esemplato su un archetipo di civiltà contadina arcaica, in regime di virtuale matriarcato, in cui si registrano innamoramenti e incroci più o meno segreti, che parrebbe chiuso ma in realtà è tutt’altro che inviolabile. Vi penetra, infatti, frequente, l’eco del mondo esterno, seppure deformata o affabulata, o possono giungere devastanti invasioni di cavallette o di soldatesche, mentre i vagabondi vi possono trovare ospitalità, lavoro, talvolta accoglienti braccia femminili (salvo poi a ripartirsene, anche senza motivo).

Del complesso racconto è perno il gigante Eusebio, la cui presenza non cessa di essere costante anche dopo la morte, con notturne cavalcate, nelle visioni della moglie Angela, la quale ordina, amministra e dirige, fino al proprio decadimento fisico, la Fattoria. Le azioni seduttive della donna sono destinate a non consistere, comprese le seconde nozze con Reuccio Andalusia, che finirà per partire anche lui «da questa casa di pazzi», dopo pochi mesi, incapace di percepire sia la «intollerabile dolcezza» della Fattoria sia la «nobiltà selvaggia» di Angela. Attorno a lei, donna volitiva e vibratile, ruota una miriade di personaggi, dai nomi allusivi, crescente nel susseguirsi delle generazioni.

La *Vita di Gesù* prese le mosse dal «laico proponimento» dell’autore di «‘dimostrare’, a sé e agli altri l’inconsistenza storica dei Vangeli» e «l’insussistenza ‘reale’ del Cristo», con una posizione «più radicale di quella del giovane Renan». (U. Ronfani, *Presentazione* a G. Rovella, *Vita di Gesù*, Milano, 1987, p.10). Sennonché, durante il percorso, accadde a Rovella di innamorarsi della figura di Cristo e di farne una costante, luminosa, della sua successiva produzione letteraria. Scopo dell’opera è quello di «ritornare all’innocenza» del discorso su Gesù, vale a dire a «Gesù come personaggio – come lo stesso autore ebbe a scrivere – fuori dalla selva intricata e soffocante dell’erudizione e dell’ermeneutica» (G. Rovella, Prefazione a *Vita di Gesù*, cit., p.17).

Testimoniano dell’immersione dell’autore nella dimensione biografica del Cristo la *pièce* teatrale *L’ora del destino* (*Die Schicksalstunde*) [1986] sul tema della suprema scelta e della solitudine di Gesù nel Getsemani, e il racconto lungo *L’Angelo e il Re*, che è il lato ‘mariano’ della ‘cristicità’ rovelliana. Quest’ultimo testo narra le vicende dall’Annunciazione ai Re Magi, per concentrarsi sulla realtà quotidiana della casa di Nazareth, poeticamente rivisitata, come a voler cogliere in essa il nucleo rivelatore, l’essenza stessa del mistero dell’Uomo-Dio. Nazareth, chiamata ‘Nzarè’, ricalca il popolare quartiere di Roglio Vecchio, ossia della Palazzolo Acreide rovelliana ed eco di una Sicilia agricola e arcaica.

Ci concentreremo, in questa sede, su un romanzo inedito di Rovella, il cui manoscritto mi è stato fornito dall’amico Emanuele Messina, dal titolo *Il rocchetto della solidago*, di cui si sconosce la data di composizione; si può presumere che si collochi dopo la composizione de *La Fattoria*, salvo diversa dimostrazione per reperimento di nuovi reperti.

“Il rocchetto della solidago”. Elementi strutturali.

Il romanzo, con una preliminare “Notizia”, è suddiviso in sei “libri”, composti da vari capitoli (per lo più brevi), ciascuno con protasi. Segue, come in appendice, un “Codice dei fogli (2° momento del rocchetto)”, composto da quindici “fogli” (parzialmente) esplicativi. A partire dal Cap. II del IV libro il racconto procede per frammenti.

L’autore usa il vecchio *escamotage* narrativo della finzione relativa al ritrovamento di un manoscritto, alla stregua – per riferirci ad un famoso *specimen* – dei *Promessi Sposi*, con la differenza che la nervatura degli avvenimenti, nel Manzoni, è rielaborata dall’autore (il manoscritto, cioè, si limiterebbe a fornire gli avvenimenti), mentre nel Rovella essa è riprodotta, fedelmente. Altro elemento differenziante è dovuto al fatto che nella *factio* rovelliana la lettura del manoscritto non è effettuata dall’autore del romanzo, bensì da un “dicitore”, che legge il proprio manoscritto e intanto lo registra su un nastro magnetofonico, che il Rovella chiama semplicemente “rocchetto”; costui finisce, dunque, per essere al tempo stesso, autore del manoscritto, e lettore dello stesso, e nel contempo, l’io narrante di vicende alle quali assiste e partecipa e dunque, in campo e fuori campo, una delle *dramatis personae*.

Qua e là la narrazione è interrotta da parentesi esplicative, mirate ad evidenziare tracce di momenti e micro-eventi verificatisi durante la registrazione. Ad es.: «*qui si sente una leggera risatina del dicitore*» (I, I, 4), «*colpo di tosse del dicitore*» (*ib.*); «*qui si sentono effettivamente dei gemiti*» (I, I, 6); «*qui si ha una pausa e riprende, subito dopo, la voce maschile di prima*» (I, XVI, 25), oppure: «*pausa del dicitore e rumorino che sembra provenire da una soffitta*» (I, XXIV, 36) e così via.

Tale nastro l’autore finge di aver trovato, abbandonato, in un luogo di rifiuti, su una pianta di *solidago virgaurea*. Da qui il titolo, a proposito del quale diremo (premesso che Rovella era un appassionato di botanica) che la pianta di cui trattasi, chiamata comunemente “verga d’oro”, è usata nella farmacopea, non solo omeopatica, per la sua azione fisiologica drenante dell’organismo. È efficace infatti nelle infezioni acute e croniche dell’uretra, nella ritenzione idrica, nelle cistiti, nell’ipertrofia prostatica benigna, nonché in alcuni inestetismi alla ritenzione idrica associati. Ritengo improbabile (esimendomi dall’acclararlo, in ogni caso) che lo scrittore abbia voluto riferirsi alle virtù mediche della pianta, che pare tirata in ballo, piuttosto, per i suoi bei fiori gialli e per essere un arbusto spontaneo, medio-basso, e quindi funzionale al fatto che vi sia potuto rimanere impigliato il rocchetto di un nastro magnetofonico.

L’opera rimane incompiuta, non perché l’autore non abbia potuto o voluto completarla, bensì per essere, l’incompiutezza, elemento progettuale del testo narrativo, facente parte della sua struttura. E poiché tema di fondo è il mistero, tale congegno diviene, da elemento esterno, fattore intrinseco dell’opera. Nel “Foglio n. 1”, in appendice (in cui è riportata in esergo, con l’indicazione “Avvertenza – Anmerkung”, l’espressione di Adorno: «*Il tutto è falso*»), l’autore riconosce la propria «*incoerenza*» e la propria «*inadempienza narrante*» e confessa di non avere «*la benché minima intenzione di “completare l’opera”*», cosa che considera «*senz’altro mortuaria*» e afferma che «*è bello se tutto non scorra liscio come l’olio*». (p. 77)

Argomento e aspetti particolari

Delineare la trama non è semplice: per intrigo di vicende, per peculiarità di atmosfere, per la rilevante quantità di personaggi. Questi, titolari, ciascuno, di una loro stramberia, sono delineati psicologicamente, mentre il loro aspetto, affidato, più che altro, a qualche tratto somatico, rimane più o meno sfocato. I molteplici avvenimenti, con frequenti interferenze fra di essi, appaiono spesso sospesi tra reale e surreale, in una dimensione fantastica fitta, ad es., quanto, se non più, il cosiddetto *maraviglioso* nei poemi epico-cavallereschi, in un contesto di tutt'altro genere. L'atmosfera è onirica, quando non visionaria, e a determinarla concorrono connotazioni magico-alchemiche, o misteriosofiche che siano, con un groviglio di segni e simboli in cui il lettore rischia di sperdersi.

La narrazione procede (sostanzialmente) sull'asse lineare e con andamento che si addice a fatti della più corrente consuetudine, ma le cose non stanno esattamente così. C'è una vicenda-madre, quella della ricerca di dati utili a ricostruire la genealogia di una stirpe: quella degli Espugnatore (questo il *cognomen*), con eventuale acquisizione di connotati e connotazioni riguardanti i singoli ascendenti, i quali avevano, in tempo imprecisato, abbandonato il continente dei Cembri (nominazione anch'essa di origine botanica, dal *Pinus Cembra*), a causa dei frequenti eventi sismici: una *«fuga per terremoti»*, come la chiama Rovella (I, XXIV, 42), ed erano venuti a colonizzare l'isola di Culmo. Loro sede è una villa dalle molte stanze e cantine dalle grandi botti, sita nell'altura di Cugnoscuro e in atto abitata e governata da una mal assortita coppia, composta dallo zio dell'io narrante e dicitore, Epifanio Espugnatore, affetto da un'inguaribile *«mania raccontativa»* (I, VIII, 13), forse come fuga dal presente, e dalla moglie Teresanta Armillaria, assieme ad altra parentela, della quale fa parte la nipote, Maria Generata Onoclea, bellissima e dal *«sorriso permanente»* (I, IX, 14), madre del dicitore-io narrante, che lo rammenta ogni volta che ne pronuncia il nome. Questa si era innamorata di un vagabondo, tal Agaviano, *«biondo e splendente»* (II, XIV, 61) (particolare che qualcuno metterà in dubbio), che la renderà madre (dell'io narrante, appunto) e scomparirà misteriosamente, forse imprigionato e trascinato da vagabondi venuti a Cugnoscuro. La giovane morirà un anno dopo, per i postumi del parto.

La ricerca degli antenati, a partire dal «più mitico» di essi, tal Renato o Rinato, si concentra, in particolare, su un certo Filippo, più vicino nel tempo e rimasto anche lui mitico, benché si tratti di un mito «di non grande spesa» (I, I, 3), data la sostanziale irrilevanza della sua *«tabella di meriti»* (I, II, 4). Se ne sconoscono con esattezza i tratti somatici, se biondo o bruno (questione considerata importante), se indossi una tunica gialla o un manto bianco (I, V, 10), se e come sia morto (quale sia stato, dice Rovella, il suo *«destino necrologico»* (I, I, 3), poiché si finisce per nutrire qualche dubbio sulla sua effettiva scomparsa; in ogni caso, lo si sente a volte, nottetempo, cavalcare su tre cavalli addirittura. Questo delle cavalcate notturne è motivo che si trova anche nella *Fattoria*, come ci sono in tale opera anche i vagabondi, con la loro presenza inquietante, un rocchetto e altri particolari. Zingari e vagabondi, come ha rilevato Emanuele Messina, emblemizzano, per Rovella, il desiderio all'erranza, in lui assai forte, anche se più forte furono la solidità e il senso di

sicurezza che gli dava la casa, per cui fu rigorosamente stanziale (cfr. E. Messina, Introduzione a G. Rovella, *L'errore del cerchio*, Provincia Reg.le di Siracusa, 2003, pp. 11-12). Anche qui, come ne *La Fattoria delle Querce* si assiste a una temporanea invasione di erranti o migranti o zingari che siano, con l'effetto di rendere la villa un rifugio di gente in cui ognuno parlava la propria lingua (cfr. I, VIII, 13); anche qui, a un certo punto, queste persone se ne vanno, improvvisamente come erano venute, tranne il gruppo degli Apus, di cui fa parte la giovane Virginica.

Tale nucleo tematico si sfrangia in una miriade di episodi, in una sorta di micronizzazione e parcellizzazione in sub-eventi, un labirinto il cui filo di Arianna si impiglia un po' dovunque: nei comportamenti dei personaggi, nella vegetazione o nei paesaggi marini dell'isola o nella labirintica, misteriosa villa di Cugnoscuro, i cui minotauri sono, forse e soprattutto, mentali.

In questa operazione di ricerca, nel presente e a ritroso, i discendenti sono tutti variamente impegnati: un'incombenza non si sa da che cosa motivata (dato che di essi e della loro operatività non si sa null'altro) e attorno alla quale essi si complicano l'esistenza ma dalla quale non demordono, fatta eccezione per due personaggi femminili, che se ne stancano sommamente: Teresanta, che reagisce con l'uxoricidio, e Virginica Apus, con la fuga.

Ma detto questo, è come aver detto nulla, per la carica di connotazioni fantastiche, magico-alchemiche, simboliche, di cui sono rivestiti i vari episodi e per l'atmosfera onirica che circola in queste pagine. Un'atmosfera, potrebbe anche dirsi, kafkiana, per il modo di rappresentare alcune strane vicende *come se* fossero del tutto normali. E viceversa, da azioni consuetudinarie, ci si immette in una dimensione onirica, anzi si ha l'impressione di entrare e uscire ripetutamente dai sogni, senza un discriminare.

Si tratta di opera a valenza sperimentale. Sul piano della costruzione fantastica, può considerarsi, nei riguardi de *La Fattoria*, l'equivalente del *Finnegan's Wake* di Joyce in rapporto a l'*Ulisse*, per quanto concerne l'aspetto strutturale e pluristilistico. Ma *La Fattoria* resta opera esteticamente superiore, più o meno come può dirsi per l'*Ulisse* joyciano.

Sono da evidenziare, a mo' di esempio, alcuni aspetti dell'opera, non secondari per la comprensione della stessa.

La ricorrenza numerologica. Ricorre nel racconto, qua e là, il numero "sette" (anche il "tre", ma più di rado). Si fa riferimento, ad es., a «una girandola di sette venti sconosciuti» (I, II, 6), sette sono «i pallori della morte» (I, I, 4 e I, XXVI, 38), le «luci corporali» (I, XX, 32) e le «anime della vittima» (*ib.*); nel continente dei Cembri, «c'erano gli alberi più belli della terra, tra i quali uno che produceva sette frutti d'oro ogni volta che la luna o il pianeta Giove passava su di esso» (II, IV, 46).

Il biondo dei capelli. È elemento ricorrente nella narrativa rovelliana, come tratto distintivo e identitario (pare fosse il colore degli ascendenti dei Rovella, ma confesso di non saperne molto in proposito). Anche ne *La Fattoria* abbiamo la famiglia dei *Capobianco*.

Odori e colori. Aspetti visivi e olfattivi sono anch'essi ricorrenti. Soprattutto i secondi. Ad es. Teresanta emana un odore di mare, di sabbia, di alghe (I, XXIV, 36), oppure di cerfoglio e di menta (II, XIII, 59); Epifanio nota un

profumo di terebinto in fiore ad ogni passaggio da Cugnoscuro del cugino Filippo (I, XXII, 33); il dicitore-io narrante avverte in Rosa Cirsio un «odore del tutto solitario di viole e reseda» (I, XX, 32-33) etc. Il naso del personaggio di Cortinario è tale da protendersi «per tutto l'arco del presente passato» (II, XVI, 62), la sua figura è circondata da un «sentimento d'aria» (*ivi*, p. 63), egli non può né vedere né toccare la storia di sé medesimo, ma solo *odorarla* e la sua sola presenza riesce ad oscurare temporaneamente, in una battuta di caccia, la potenza olfattiva dei cani (II, XVII, 63).

Rituali magici o presunti tali.

Es.: la danza improvvisata durante il banchetto, nel salone delle Felci della villa (I, XIV, 20), poi attribuita a una visione ottica (ma Teresanta ne dà un'altra versione, cfr. I, XV, 23); la tavola parlante, che si sposta sul nome di Filippo Espugnatore (*ivi*, 20-21); la danza, antichissima, di rituale bellezza, di Selaginella, nuda davanti al cadavere di Epifanio (I, XIV, 21), a cui poi si associa, vestita, Rita Cirsio. Poi, davanti alla pira di Epifanio, si denudano anche Osmunda e Virginica, in una «immensa solitudine di forme e di canti» (I, XXIV, 40); la furiosa «lotta di luce» tra Rosa e Virginica (II, VII, 50 sgg.) etc.

Onomastica, Spesso è derivata dalla botanica, per lo più all'insegna del *nomen omen*. Un esempio: Zia Teresanta fa di cognome Armillaria. "Armillaria" è una delle specie di funghi lamellari leucosporei, provvista, appunto, da "armilla" (in latino 'braccialetto') ossia di un vistoso e persistente anello, svasato e libero verso l'alto. La specie è quasi sempre buona, ma con cautela, come va fatto, del resto, con i funghi, che, da crudi, quando non sono velenosi, sono tossici. In particolare, l'*Armillaria mellea* pare sia tossica anche dopo la cottura, se sia stata in precedenza sottoposta a congelamento. Teresanta, a volte, è correlata a immagini di fuoco, oltre che ai caratterizzanti odori marini. In una delle sue immagini: «emana sempre un odore di alghe ma stringe nelle mani alcuni fiori di digitale» (I, XXIV, 36). (La *digitalis purpurea* ha una sua componente terapeutica e, a seguito di accumulo nell'organismo o per forte dose, è velenosa). È una buona e strana donna, "ma" uccide di veleno il marito e nelle sue 'raccontazioni' confonde, interessatamente, le memorie altrui, sicché l'autore parla di «veleno mnemonico» (II, XIV, 60).

Il mistero

La ricerca degli antenati è ricerca dell'identità, un fatto simbolico, che emblemizza (in qualche modo personalizzandola) quella basilare della filosofia: "Chi è l'uomo?" e da qui, l'altra domanda: "Chi sono io?" a cui seguono immediatamente le seguenti: "Da dove vengo?", "Quale il mio compito?", "Quale la mia destinazione?" e così via. Da qui la ricerca speculativa, ricerca senza fine. Nel saggio filosofico Rovella scrive:

Ora, in fondo, il filosofare, da Socrate ad oggi, ha tentato di rispondere alla domanda «chi è l'uomo?», e intorno a tale domanda ha collocato ogni assunzione teoretica e ogni decisione pratica. Le difficoltà più gravi sono sempre derivate dal fatto di volere: o distinguere le serie di considerazioni, derivanti dal problema, in ordini di ricerca aprioristicamente esaustivi della «realtà», per cui nascevano i vari problemi della filosofia; o riportare la misura dell'uomo all'ordine teleologico e antropomorfo. [...] Riconoscere sinceramente la presenzialità

pensante del mistero dell'uomo dentro l'uomo esso stesso, varrà quanto ricominciare la ricostruzione del soggetto su una nuova base e su un nuovo criterio. La nuova base sarà costituita dall'unico efficace condizionamento che la coscienza può di sé riconoscere, cioè *l'essere appassionatamente e liberamente sinceri, qualunque possa essere la conseguenza della nostra scelta.*

(G. Rovella, *L'uomo, una filosofia*, Napoli, 1975, pp. 334-335, passim)

Per quante risposte possano darsi a tali interrogativi, resta in concreto – nell'ottica rovelliana – la 'presenzialità' del mistero nell'esistenza umana, come anticipato nel saggio filosofico.

Il mistero è dallo scrittore variamente indagato e interpretato, nel corso della sua opera, secondo diverse angolazioni: quello della speculazione filosofica, della realtà e del mito, della storia e della leggenda, della terrestrità e della cosmicità tanto dell'umano quanto del divino. L'uomo è mistero come mistero è il divino (il mistero dell'uomo-Dio e della sua incarnazione, il mistero della vergine-madre, il disegno divino della passione morte e resurrezione del Cristo etc.), come mistero è il granello di sabbia e mistero il cosmo nella sua perfetta e inesplicabile orologeria, mistero l'umile pianta e la stella splendente: la solidago e Deneb.

Vera impresa è cercare di venirne a capo. La dimensione enigmatica in cui è immerso l'essere umano e di cui è come una sorta di accumulatore cosmico, porta l'autore ad avvalersi della scrittura narrativa come ricerca/registrazione/descrizione/celebrazione dei fili segreti – eraclitei – che possano cogliersi e che si intrecciano fino a confondere chi pretenda di leggervi dentro. Sicché il racconto delle *personae* di dramma che cercano *quei* fili diventa racconto *dei* fili.

Anche ricostruire un albero genealogico può essere un fatto carico di mistero, come solitamente lo è la ricerca di origini (peraltro metaforica di ogni ricerca archetipica), la quale comporta uno scavo nel tempo, con percorsi a ritroso a volte accidentati, e mira alla costruzione di un ponte tra *heri* e *hodie*, tra *prius* e *postea*. Implica quindi l'attualizzazione di una compresenza di tempi. Perciò ne *Il rocchetto della solidago* è più volte usata l'espressione "presente passato", come il proiettarsi nel tempo e il progettare implicano un ponte tra presente e futuro e quindi nel romanzo si incontra più volte il sintagma "presente futuro".

Passato e futuro, nella loro correlazione al presente, si fondono, assieme a questo, nel mistero, poiché tali sono lo scorrere inesorabile del presente, il suo immediato scivolare nel passato e costante svanire in esso e la proiezione verso l'incognita del futuro.

La ricerca di origini è un tentativo di attenuare il mistero del tempo trascorso (proustianamente *perdu*). Il passato diviene sempre più ignoto (e quindi misterioso) a mano a mano che si allontani dalla dimensione del 'presente', distanziandosi nella (e dalla) nostra memoria: resta tale, in definitiva, fino a che mantenga in sé una qualche consistenza del 'presente' (di cui è destinato a restare, dopo averne smarrito i legami, solo indifferenziato e incognito fondamento). È soggetto a dissolversi a mano a mano che i segni del 'presente' vadano facendosi più labili.

Misterioso è il futuro, perché ignoto, anche se cerchiamo di dominarlo con la nostra capacità di progettazione, tentando, in qualche modo e quanto più

possibile, di rendercelo 'presente', di avvicinarlo ad esso. Il progettare è, a sua volta, un tentativo di attenuare l'incognita dell'avvenire. Ma è sostanzialmente illusorio, come il 'presente passato', esemplato, nel romanzo, dal fatto che la ricerca delle origini della *gens* degli Espugnatore non approdi ad alcunché. Il 'presente futuro' è, *claris verbis*, comparato da Rovella a una zattera «*in un immenso deserto alla deriva su un oceano senza principio né fine*» (II, XX, 66), con probabile allusione figurativa al famoso dipinto *La zattera di Medusa* di Géricault.

Nel "Foglio n. 2", in appendice, può leggersi la seguente espressione: «*Come ognuno può vedere, non si vede proprio nulla*» (p. 80), mentre il succo di tutta la storia può essere la considerazione conclusiva dei "fogli". Ossia: Se nell'isola scampano questi E. [*Espugnatore*] o altrui e si tenta di ricostruire il mondo (grano ecc.) solo alla fine *qualcosa* (luce ecc.) dimostra che il mondo è nulla, oppure uno Sfero dove tutto si fa chiaro, chi erano gli Espugnatore Davipalici ecc. Un grande Sfero girante su se stesso con odio, passioni, emozioni, scienza. Tutto risolto (?) nella luce...

Questo il punto a cui pare fosse giunto il pensiero di Rovella, forse nella sua ultima fase di ricerca o forse prima della "scoperta" del Cristo, a seguito della quale cambiano in lui molte cose, ma non il rapporto con il mistero, che rimane *talis qualis*, perché l'uomo lo porta con sé e l'Uomo-Dio non lo dissolve, anche se dà senso alla vita e ne delinea obiettivi e destinazione finale. Nel mistero restano immersi l'uomo, l'universo e lo stesso Dio, almeno fino a quando sia dato all'essere umano di permanere nella propria dimensione corporea. Questa, al netto, la linfa della poiesis di Rovella.

Siracusa, 8 maggio 2009

Introduzione a: Giuseppe Rovella *Il Rocchetto della solidago*, Romanzo, Utopia Edizioni – Chiaromonte Gulfi 2016,

Note

¹ Il presente testo fu presentato da Lucio Zinna al Convegno su Giuseppe Rovella del maggio 2009 a Siracusa

² L'opera *La vigna di Nabot* è stata pubblicata dopo il convegno su Giuseppe Rovella del 2009



Solidago Aurea



Il nostro amico e collaboratore Vincenzo Arnone, poeta e drammaturgo siciliano, parroco a Pontassieve, ci invia, affinché ne sia riproposta la pubblicazione nei nostri "quaderni", un suo testo edito dieci anni fa, dedicato a due sacerdoti e martiri, uno siciliano, don Puglisi, che è stato beatificato, e uno sardo, don Muntoni, i quali combatterono ambedue il prepotere mafioso ed ebbero una simile e tragica fine. Riproponiamo volentieri per i nostri lettori l'intenso poemetto, in questa sezione, destinata a testi già editi verso i quali si rinnova l'attenzione.

(Rara immagine di don Pino Puglisi con i genitori, nel giorno della sua ordinazione sacerdotale)

Vincenzo Arnone

La ballata nel vento

Dedicata ai martiri del nostro tempo:
don Pino Puglisi e don Graziano Muntoni.

Lamento della sera

Lamento della notte

Lamento delle tenebre!

*Alto era il vento nella città del sole,
caldo nell'estate attardatasi a morire:
correva nella piazza inseguendo
delle voci
di bimbi sorridenti.*

*Il vento! Nell'ora della sera che soffia
E svela del mistero i veli della vita.*

Era caldo quel vento

La sera di settembre, in piazza Garibaldi.

Poi stanco si posò

Nell'angolo incupito e sonnecchiò.

*D'improvviso uno sparo, un grido,
poi un altro sommesso e compresso
sul portone di casa.*

*Un uomo morente...già morto,
è un prete, don Pino; sorride
all'ultimo istante, all'ultimo uomo.*

*Si ridesta alto, nella sera settembrina
E va per le strade, al Brancaccio,
bussa, picchia e ripicchia alle porte,
poi ancora: non soffio leggero,
ma raffiche calde sul viso e gli sguardi:*

*“ venite, venite
nell’angolo in piazza Garibaldi”.*
*Già morto, il lamento di tutti, di
Ombre notturne.*
*“ Cantiamo il lamento
dell’uomo che giusto
sfidò i potenti; cantiamo il lamento dell’uomo che mite
sfidò i superbi;
cantiamo il lamento
dell’uomo che pace
portò nelle case”.*
*E ancora di là del quartiere,
in via Maqueda, piazza Bellini,
Casa Professa, nei lunghi viali,
piazza La Zisa, Corso dei Mille:*
*“ Venite, venite,
all’angolo in piazza Garibaldi, venite...”*
*Ode la eco nell’orizzonte marino,
geme, si dibatte, singhiozza:
ho visto, ho visto! venite, venite!*
*Quella sera di caldo settembre
Le porte di casa di
Cosimo, Luigi, Gaspare, Antonino
sbatacchiarono a lungo
nelle ore notturne.*
*“ Cantiamo il lamento
nella città del gran sole
che piange amara
il suo figlio che pio
ha steso la mano
al povero, al misero
nella piazza violenta.
Cantiamo al Signore:
del profeta la voce
del peccatore la guida,
del giusto la via”.*

*Passarono giorni, passarono mesi,
passarono anni!*
*Al di là della piazza, lontano dai monti,
di là delle acque
venne il vento freddo, tagliente;
era dicembre e le luci giocavano
nei presepi in festa, nelle chiese
osannanti,
ritornelli di nenie s’incrociavano
ovunque.*

*Era dicembre ed era natale!
Ancora buio, quello dell'alba,
un colpo. Un prete, don Graziano
già muore nel vicolo muto.
Accorrono donne dal nero vestito,
accorrono bimbi dal nero singhiozzo,
accorrono giovani dai miraggi lontani.
“ Non siate balèntes, non siate balèntes¹,
diceva Graziano una e più volte;
“ non siate balèntes”, sentivano l'eco
nel giorno che s'apre al mirabile evento.
Venne il vento, freddo tagliente,
recitava nell'aria:
“ o uomini dal volto rugoso,
stendete la mano
nel vicolo muto,
indirizzate lo sguardo
sull'uomo che mite
parlò del vangelo,
andate dall'uno, poi dall'altro...
compagni di sangue e dite:
“ infelici noi siamo, sofferenti,
piagati dal male e dalla violenza
abbruttiti,
infelici noi siamo...
nel giorno che Cristo amò tutti noi”.*

*Venne il giorno e venne la sera,
venne la notte e venne l'inverno,
corse allora quel vento nella città
del fiume
e vide...oscure manovre, segreti tranelli,
menzogneri sorrisi,
da un angolo all'altro.
“ O uomini dal volto pulito,
dall'abito nuovo, firmato,
piegate lo sguardo
sull'umana miseria
e non dite tra voi: “ noi siamo,
noi siamo!”
Alto nel cielo si levò
repentino quel vento!*

¹Il balente, in Barbagia, è un uomo rispettato-temuto, in vari casi un brigante.

“La ballata del vento” è tratta dalla raccolta poetica di Vincenzo Arnone *Ritmi del tempo liturgico*, Firenze 2006, Introduzione di Franco Cardini.



CRESTOMAZIA

Elio Andriuoli

Poesie

Pithecusae

Battelli vanno e vengono nel largo,
emersi ed inghiottiti dall'azzurro.
Distesi su una spiaggia li guardiamo
apparire e sparire nel sereno.
È il dolce tempo estivo che ci tiene,
di luminose meraviglie pieno,
e le apparenze ravviva e inamora.

Ma altre immagini giungono alla mente
di pirati e di stragi e di battaglie,
affioranti da un torbido passato,
che a Vittoria Colonna ci riportano
e al suo avverso destino, reso lieve
dalla freschezza limpida del canto
dell'alto suo Canzoniere del sole
qui nato, nella pace di quest'isola.

Nulla uguaglia però la viva luce
di Seia Spes, la fanciulla che in un giorno
perduto nella polvere degli anni

(un reperto a noi giunto la ricorda)
vinse una gara di velocità
(una folla plaudente l'incitava)
superando alla corsa le compagne:

e il suo occhio esultante ancora ride.

La collana di ambra

(Potenza, Museo Archeologico)

La collana di ambra ha quattro cerchi.
A possederla fu una giovinetta
di Braida a Vaglio. Emersa da una tomba,

ora di sé fa mostra in un museo,
prezioso avanzo di un mondo sommerso
che a noi dischiude smarriti tesori.
Il quinto cerchio è d'oro, come d'oro
della fronte è il diadema. Ma traspare
più vivido il pendaglio, ove una sfinge
con fine arte nell'ambra scolpita,
emerge misteriosa e si rivela
in pochi tratti purissima. Abbaglia
la meraviglia di tanti splendori
che la mente rapisce.

La fanciulla
fu sepolta coi suoi ornamenti. Era
di una nobile stirpe. Non sappiamo
perché mai così giovane si spense,
come da un invincibile richiamo
rapita. Ignoriamo i suoi pensieri,
il colore degli occhi e l'espressione
del volto. Ci resta una collana
di quattro cerchi più uno e gli anelli
che i capelli legavano.

Leggero
intorno a quelli il tempo si dipana
con il suo gioco fatto di mistero,

con il suo volo che giammai finisce.

La coppa di Nestore

Una coppa pregevole, scoperta
tra i molti oggetti di un corredo funebre.
Di provenienza rodia, reca inciso
in alfabeto euboico un epigramma
di tre versi che alludono alla coppa
di Nestore, descritta nell'Iliade
(ultimo quarto dell'ottavo secolo
avanti Cristo: giunta sino a noi
per un gioco fortuito della sorte).

La sepoltura era quella di un giovane,
forse un ragazzo. Suonano quei versi:
"Di Nestore la coppa buona a bersi.
Ma chi beva da questa coppa subito
dalla sete d'amore sarà preso
d'Afrodite dalla bella corona".

Ischia, il Museo Archeologico, in un giorno
d'una fervida estate. Il cielo e il mare

sono percorsi da una viva festa.
Poco sappiamo del defunto: solo
che lo travolse un avverso destino
e che non molto a lui la luce arrise.

Né Afrodite dalla bella corona
gli dispensò i suoi superbi doni,
tra i più dolci elargiti dagli dei.

Giovanni Dino

Abiti il cielo e il tempo

Amarti senza i tuoi occhi
che m'attraversano le ossa
non più udire le tue parole
che si posano leggere sui miei affanni
ma cercarti coi pensieri in ogni luogo
attirarti nel lago dei miei silenzi densi
di luminosi ricordi
e nel silenzio intrecciare nidi e colloqui
come monaco in cerca di pace
Abiti il cielo e il tempo
di cui l'anima è prigioniera dall'infanzia
Ho il cuore ancora impigliato nel tuo sorriso
e nelle reti che hai calato in fondo ai miei anni

Dovrò abituarmi

Dovrò abituarmi ai tuoi silenzi
ai tuoi occhi che mi guardano dalle foto
ai figli che non ti cercheranno nei loro digiuni
e mai più sentirò dalla loro voce chiamarti: mamma
Dovrò abituarmi alla tua assenza
- amarezza che mi strugge -
ai capelli che non potrò toccare
La tua voce m'è rimasta nel cuore
e il tuo viso non si sposta dai miei occhi
Mi appari in ogni luogo
mi fai visita con i tuoi
i nostri ricordi
alleggerendo
qualche volta
il peso del giorno

Nicola Romano

Agosto

Non amo
il braccio caldo dell'estate
né l'irto biancheggiare delle stoppie
e nemmeno
la zolla che s'aggruma
nel campo abbarbagliato dall'arsura
Nel giorno che non ventila sui marmi
sanno di povertà le case vuote
e l'unica presenza è quell'assenza
di voci già finite in altri lidi
Senza ruggiti
è il verso della strada
dove ciabatta un uomo col suo cane
e tutto sembra
secco e consumato
come un immenso tratto di fiumara

Nei continui silenzi
canicola d'agosto è il mio sgomento
e non dirmi romantico se amo
l'autunno che intristisce i lucernari

Ivan Pozzoni

Frammenti Chorastici

Mala temporella currunt

Mala temporella currunt, i tempi dell'artista raccomandato,
senza ricevuta di ritorno ad uno stile insanguinato,
i tempi delle crocchie editoriali, degni epigoni del cucchismo,
– Cucchi esordì all'Inter nel lontano 1982 – un maestro d'antan-(agonismo),
i tempi delle sensuali scrittrici in versi, prostitute alla sintassi
versate, inoltre, con editor, redattori, dirigenti, a collaudare materassi,
i tempi delle riviste nazionali aperte a cooptazioni
almeno io mi vendo a tutti a 20€, senza rotture di coglioni.

O temporella, o mores! Le mie Catilinarie post-moderne
annoierebbero persino Cicerone, se non Catone,

novello uticense utente, vittima di un'editoria latente,
distinta in microeditoria, condizione di scarsità di risorse,
e macroeditoria, causa aggregata di scarsità di sonetti,
e, ultimamente, in necroeditoria, bene ipse dixit Ceronetti.

Mafia tempora currunt, et temporella fugit,
Marchesi se ne avvide in tempi di repubblica,
il Cavaliere se ne avvede in tempi di monarchia,
mafie, camorre, ndranghete s'agglutinano anche nell'editoria,
l'atelier è dell'artista alla moda, dell'artista sbarbato,
io, sempre vestito da barba, non verrò mai apprezzato,
non mi ruga sul collo il cartellino del prezzo
come Fantozzi, azzurro di sci, a Courmayeur (credevate, a Cortina
[D'Ampezzo?]).

Mala temporella currunt, i tempi dell'artista ermetico
che non incellofana i suoi libri insieme a tubetti d'anti-emetico,
i tempi del tutto gratis, del tutto dovuto, del tutto diritto
tutto diritto, ci pensa Rocco a pub(b)licare il manoscritto,
dimenticando, senza commenti, che anche Dante Alighieri
dové leccar molti sederi, nel reperir finanziamenti.

Campione d'incipit

Dopo attenta osservazione stilistica, con l'aiuto d'una valida filologa
ho scoperto, finalmente, d'essere un campione d'incipit:
i miei titoli sono incisivi, i miei versi canini,
servono entrambi a mordere il sedere ai burattini,
senza rompersi, – l'amica ironica Carla De Angelis mi sgrida,
se uso termini sboccati – nell'Arcadia moderna sono apprezzati i sederi,
i culi non sono ancora sdoganati (mi immagino un culo alla dogana:
«Qualcosa da dichiarare?» «Prrrrr», la risposta che l'onesto cittadino
dovrebbe concedere ad ogni question time parlamentare).

Chiusa parentesi.

Le poesie con le parentesi avranno un significato filologico,
avranno un filo logico, un feeling logico, tipo di chiudere il pubblico
fuori dalla pagina o fuori dalla porta di casa, non lo dobbiamo soddisfare,
in fondo, attualmente, il lettore non ci garantisce da mangiare,
e io mi specializzo in incipit, lancio un titolo, e se la veda poi l'astante,
ci risparmio in carta, inchiostro e costi da stampante,
titoli tipo Dall'euro alla neuro, Vate vobis, o Cinese ucciso a coltellate: è giallo,
lo stesso Hemingway non si sarebbe sparato in bocca se avesse avuto un
intervallo,
anzi, lo stesso Hemingway non si sparava in bocca se aveva un intervallo,
magari scrivendo solamente incipit, e godendosi la fatica d'un lettore in stallo.

Insomma, un campione d'incipit è simile ad un campione d'urina, entrambi analizzati, l'una con GC/MS, l'altro con la vaselina, non mi consigliava male mia madre – da ragazzo – di trovarmi un mestiere, non studiare!, non sarei mai stato obbligato a regalare il sedere a critici, a direttori d'azienda, o a marinai d'acquasantiere, a cantar fuori dal coro, a pisciar fuori dal vate, perché Ambra si incazza se trova le piastrelle del bagno colorate.

My brother is dead – frater meus mortuus est

Non ho mai temuto di rinchiudermi in una cella francescana, frate Leone butterato, 1.83 cm x 90 kg, colosso di porcellana, a chiedermi come fai ad essere ancora innamorata e attratta, me lo domando ogni volta che mi accosto un boccone al viso, ingurgito tutto, desidero invadere il mondo, come un frastornato Narciso, non mi muovo, disoccupato immerso nel lavoro, mi invento nomade
[sedentario
non rimanendomi altro da donarti che un bicchiere di Bellini misto ad un
[abecedario.

Annego la mia fragilità in cocktail di alcool, Delorazepam e Paroxetina, mi immergo nella lotta sondando Bauman, distante da una generazione
[allevata a cocaina,
convertendomi in menestrello – dovrei assomigliare a un elfo, non ad un troll-
canto con la sgraziata cacofonia, in un capannone industriale, di una fresatrice
[Bosch,
sperso auf Das Narrenschiff, sperimentati tutti i vizi, e, adesso, avanti marsch
con amore, casa, affitto, bollo, benzina, neutralizzato anarchico in dolce
[quarantena,
mi batto, cotidie, a disinfettare i tuoi sogni da trentenne minacciati da
[cancrena.

Non è che la bruttezza mi avvantaggi sul carattere, schivo come Salinger il successo di The Catcher in the Rye, non riuscendo a trasformarmi in
[challenger
delle angoscianti sfide di ogni giorno, morto di fame vs. morto di fame, mi avvicino ad essere l'anti-eroe omerico zittito da Odisseo, Tersite, soffrendo mal di testa atroci dovuti a calci in culo e sinusite, barcollo, senza mai mollare, ai ripetuti cali di energia: governi corrotti, disoccupazione e riforme inutili fanno una bella sinergia.

Giano bifronte è morto nell'utero d'una vita baldracca che non desidero affrontare coi lamenti striduli d'una checca, resto da solo, davanti alla tastiera, condannato a smettere di battere a quattro
[mani,
troppo spesso, sciocco arrogante, m'arrogò d'esser Gulliver tra lillipuziani, e non considero un disonore, ogni volta, debuttare a fianco d'un debuttante, significa che l'arte non è morta, infettata dalla necrosi del contante.

Atelier

Nel tardomoderno dell'antico mondo occidentale,
ogni Atelier ci si tramuta tra le mani, da bottega d'artigiano,
in vetrina di merci mediocri stile centro commerciale,
dove scrivere, in sfiziosi settenari, da novello cortigiano,
è esclusivo criterio mazdeistico del non essere anti-sociale.

Cocainomani della scrittura, nel 2014 scrivono, aha, ancora in settenari,
istituendo la costituzione del Pornasio, Biancaneve sotto i nani,
o sotto i nasi?, Finocchi venditor d'abecedari
e locatori, ad ore, di sederi, i nuovi bottegai dell'Atelier han mille mani,
e un curriculum bibliografico tipo "Ventimila seghe sotto i mari".

Come nelle catene della Grande distribuzione
il moderno Atelier è dotato di un ufficio C[ontrollo] / Q[ualità],
dove, con metodi di democristiana malversazione,
i redattori atelierani si arrabattano a confezionare verità,
asini santi e nuovi designati all'artigiana beatificazione.

Non vi servirà a niente mandare i soliti cacciatori di taglia
oramai, carburo ad XXL nei fetidi cunicoli della vostra Itaglia,
ed essendo un barbaro feroce, nordico bandito, delle foreste,
attendo di infilzare, una a una, attorno al mio Atelier, le vostre teste.

Luciano in the Sky with Diamonds

Per una volta, una volta e basta, l'invettiva mi abbandona,
sub-affittando la tastiera al panegirico, senza giri(ci) di parole.
Siamo due volte membri di una generazione contraria,
membri di una generazione al contrario e membri al contrario di una
[generazione,
tu, figlio di un mondo solido, fatto di terra, «forsennato flâneur», nomade
[d'avanguardia,
io, nipote di un mondo liquido, fatto di mare, quercia secolare attaccata alle sue
[radici, nomade di retroguardia,
nomadi dello stesso esercito in esplorazione e ritirata.

Oggi ti ho proposto: «Scriviamo un libretto a quattro mani»,
e tu, prontamente, da Bali, Bora Bora o dalla Thailandia: «Basta che non mi fai
[spendere troppo»,
ci siamo scambiati i ruoli di brianzolo e triestino, da te mi sarei aspettato la
[domanda:
«Scrivere un libretto in due a quattro mani vuole dire realizzare un libretto da
[Ottomani?».
Mi fai l'onore di prendermi troppo sul Serio, esule bergamasco in terra
[monzese,
e io ti ricambio con ironia, non mefistofelica, l'ironia della stima e dell'affetto,

l'ironia affettuosa che uso solo con doppia lingua o con M40.

Per una sera abbandoniamo il sarcasmo
e aiutami a continuare a strasbattermene di tutto.

Francesca Simonetti

Rileggendo “Camera oscura”

A Paolo Ruffilli

Rileggendo “Camera oscura”
Nella foto non più in bianco e nero
il verde “dream green” nell’insegna,
il vestito della festa di nozze
bianco ecru luccicante
nel sole cocente –
piuttosto evanescenti i sorrisi
il mare nello sfondo: l’attimo
dello scatto quasi felice – gli astanti
immortali nei flebili flasch
di future incertezze –
si sciolsero come blande carezze
pagliuzze dorate
nell’acqua verdastra –
solo gli occhi trasparenti
innanzi alle inusitate circostanze
quasi incisioni di bisturi
nei volti accaldati –
nel tardo pomeriggio estivo
i solchi dei viale
come rughe di vento
nel tramonto rossastro – scirocco
in agguato per una notte d’agosto,
spade di suoni e parole-armi non letali
assenza di vita – asfissia
pur nell’ossigeno marino
immersi: sensazione mortale
astio – ribellione per l’immagine
che non si rinnova pur se immortale –
il verde dell’insegna si stagliava nella foto a colori
nota di gioia nel tempo ostile
luce se pure opaca

mera illusione di felicità futura
nebbia soffusa – foriera
d'incerte certezze
da vivere come incognite –
verità celate ad arte
dall'occhio vigile di uno scatto

Emilio Paolo Taormina

Poesie

la gatta
 dopo aver fatto
 toilette
con la zampina
attraversa la ringhiera
 e va a cercare
 compagnia
sulle tegole

 si è zittito
il ronzo
 delle zanzare
il freddo vento
 autunnale
gratta
 le persiane

mancando
 la luce
 l'amica luna
mi tiene
 compagnia
alla finestra

fuori
 dallo stagno
 il rospo
è venuto
 a prendere
un poco di sole
- mattino
 d'autunno

alla pianta
di cotone
selvatico
pare che il vento
voglia strappare
i capelli
come a un vecchio

mi sorprende
il volo
improvviso
dei pettirossi
mimetizzati
tra le arance

non sempre
alle statue
manca
l'anima

hai l'aroma
della terra
radice nuda
parola colma
di silenzio

(Dalla raccolta inedita "Nerina")





ARENE E GALLERIE

Si torna a parlare del caso Ettore Majorana. La casa editrice Chiarelettere pubblica il volume “La seconda vita di Ettore Majorana” di Giuseppe Borello, Lorenzo Giroffi e Andrea Sceresini, in cui si sostiene – in una ricerca appassionante, anche sul campo, corredata da indizi e documenti –, la tesi di una permanenza del grande scienziato siciliano in Venezuela. Ognuna delle varie tesi – quella dello scrittore Leoneardo Sciascia o quella che lo figurò come collaboratore del Terzo Reich o quell'altra che lo vide celato nel barbone Tommaso Lipari di Mazara del Vallo (caso di cui ebbe ad occuparsi il giudice Borsellino nel periodo in cui fu Procuratore della Repubblica a Marsala) – presenta frecce al proprio arco e desta nel contempo qualche perplessità. Un giallo che si vorrebbe finalmente avviato a conclusione.

In questo “quaderno” la nostra collaboratrice Marina Caracciolo si occupa attentamente del caso visto da Leonardo Sciascia; nel prossimo ci occuperemo del libro di Borello, Giroffi e Sceresini e riprodurremo anche il racconto “L'uomo cane” di Lucio Zinna (Da “Trittico clandestino”, edito nel 1990), che rievoca il caso del barbone di Mazara.

Marina Caracciolo

Sciascia e La scomparsa di Majorana



A poco più di quarant'anni dalla pubblicazione del libro di Leonardo Sciascia e a centodieci dalla nascita (5 agosto 1906) del grande fisico siciliano, può essere interessante soffermarsi nuovamente su questo singolare enigma, che fu a suo tempo, e tale all'incirca è tuttora, uno dei più oscuri e intricati casi di sparizione di tutto il secolo XX.

Il saggio – che uscì nell'autunno del '75 e che, tra l'altro, piacque moltissimo a Pasolini – si rivela ancor oggi attuale e affascinante: negli undici agili capitoli, la linearità e la chiarezza del documentario si alternano all'eleganza della prosa letteraria e alla profondità di uno studio sia storico-politico che psicologico.

Costruendo un'indagine a mosaico, Sciascia comincia il suo racconto dalla lettera che nell'aprile del '38 Giovanni Gentile scrisse al capo della polizia

Arturo Bocchini, sollecitando calorosamente attive ricerche di un uomo che definiva «una delle maggiori energie della scienza italiana», e man mano si addentra nell'argomento tracciando un quadro sempre più dettagliato dei fatti e un ritratto sempre più ricco di sfumature della personalità del giovane scienziato.

Fin dalle prime pagine si capisce che lo scrittore siciliano non concorda con la tesi – che all'epoca, nonostante molte perplessità, finì per prendere il sopravvento – della scomparsa con intento di suicidio: Ettore Majorana, mente eccezionale, fisico teorico di straordinaria levatura, che, dicono, soleva scribacchiare a matita, su foglietti volanti o su pacchetti di sigarette, geniali teorie che – se sviluppate e pubblicate – gli avrebbero assicurato il Nobel; titolare per «chiara fama», a soli trentuno anni, della cattedra di Fisica Teorica all'Università di Napoli, di famiglia prestigiosa e benestante, non aveva, a dire il vero, molti motivi per togliersi la vita.

A Roma, entrato a far parte, sebbene sempre in maniera alquanto anomala e saltuaria, dei «ragazzi di via Panisperna», i giovani scienziati – come Emilio Segrè, Edoardo Amaldi, Franco Rasetti, Giovanni Gentile jr. e altri – guidati da Enrico Fermi, Majorana, quando aveva quasi compiuto gli studi di ingegneria si sentì più incline alla fisica teorica e, dopo il passaggio di facoltà, si laureò «con lode» con una tesi su *La teoria quantistica dei nuclei radioattivi*.

Fermi aveva per lui una profonda stima e un'ammirazione incondizionata. Majorana era l'unico, come disse Segrè, che potesse discutere con lui, sul piano scientifico, da pari a pari. «*Io non esito a dichiararvi, – scrisse in una lettera a Mussolini – e non lo dico quale espressione iperbolica, che fra tutti gli studiosi italiani e stranieri che ho avuto occasione di avvicinare, il Majorana è quello che per profondità d'ingegno mi ha maggiormente colpito.[...] Ettore Majorana ha al massimo grado quel raro complesso di attitudini che formano il tipico teorico di gran classe*». In un'altra occasione, lo scienziato romano lo descrisse come un vero e proprio genio, e lo paragonò – dimenticandosi però stranamente di Einstein – a Newton e a Galileo.

Tuttavia più ancora che di Fermi, verso il quale, oltre ad essere animato da un certo spirito di antagonismo, sentiva pure un senso di estraneità al limite della diffidenza, Majorana divenne amico – durante un soggiorno di alcuni mesi a Lipsia, nel 1933 – del fisico tedesco Werner Heisenberg. Come scrive Sciascia, fu forse questo l'incontro più significativo, più importante della sua vita; e sul piano umano prima ancora che su quello scientifico. Poco più che trentenne, Heisenberg è descritto da Majorana, nelle lettere ai genitori, come una persona straordinariamente cortese e simpatica. Con lui lo studioso italiano riesce a mettere da parte la sua ritrosia durante lunghe chiacchierate, appassionanti discussioni e piacevoli partite a scacchi; e per di più impara il tedesco. Inoltre a Lipsia incontra altre eminenti personalità, come il fisico americano Feenberg; e in seguito, a Copenaghen, conosce Niels Bohr ma anche Christian Møller e Arthur H. Rosenfeld.

«Questo giovane smilzo, con un'andatura timida, quasi incerta – come lo descrisse Amaldi, vedendolo per la prima volta, nel 1928 – dai capelli nerissimi e dalla carnagione scura, le gote lievemente scavate e gli occhi vivacissimi e scintillanti», questo genio dall'intelligenza fenomenale ma dal carattere scontroso e introverso, del tutto restio a conferire in pubblico e anche a

pubblicare i risultati delle sue ardite ipotesi scientifiche,¹ che motivo poteva avere, pochi anni dopo, di eclissarsi per sempre o addirittura di rinunciare alla vita?...

Sciascia riporta in proposito un passo eloquente di una lettera della madre di Majorana, Dorina Corso, inviata a Mussolini, in cui così parla del figlio poco dopo la sua scomparsa: *«Fu sempre savio ed equilibrato e il dramma della sua anima o dei suoi nervi sembra dunque un mistero. Ma una cosa è certa, e l'attestano con grande sicurezza tutti gli amici, la famiglia, ed io stessa che sono la madre: non si notarono mai in lui precedenti clinici o morali che possano far pensare al suicidio; al contrario, la serenità e la severità della sua vita permettono, anzi impongono, di considerarlo soltanto come una vittima della scienza»*.

In contrasto con le due missive del 25 marzo 1938, una inviata ad Antonio Carrelli, direttore dell'Istituto di Fisica dell'Università di Napoli, e l'altra indirizzata alla famiglia, dove il proposito di porre fine ai suoi giorni, seppure espresso in maniera larvata, è tuttavia evidente, ci sono molte cose che fanno pensare a una volontà di sparire, di far perdere le proprie tracce per non farsi mai trovare, ma non al suicidio: Majorana aveva sicuramente pianificato da mesi la sua scomparsa, con cura meticolosa e senza trascurare il minimo particolare. La sua mente matematica e strategica commise tuttavia due strani «errori» (sempre che non fossero voluti, proprio per lasciar capire a qualcuno, in maniera sottintesa, che in realtà non intendeva affatto uccidersi): è alquanto inverosimile che chi voglia suicidarsi porti con sé il passaporto e tutto il denaro che può avere a disposizione... Già a gennaio del '38 aveva chiesto di poter prelevare dal conto in banca *tutta* la parte a lui spettante, e poco prima del 25 marzo aveva ritirato in una sola volta cinque mensilità arretrate del suo stipendio, che fino a quel momento non si era preoccupato di riscuotere. È stato calcolato che il tutto poteva equivalere a circa 10.000 dollari di oggi. Se voleva portare con sé i documenti e questa somma cospicua, il giovane scienziato non pensava a morire gettandosi in mare dal piroscampo nel tragitto Palermo-Napoli, come volle lasciar credere; forse progettava, invece, un viaggio, magari in paesi lontani, dove nessuno l'avrebbe mai potuto individuare.

In un libro appena pubblicato, *La seconda vita di Majorana* (Chiarelettere, Milano 2016) gli autori, i tre giornalisti Giuseppe Borello, Lorenzo Giroffi e Andrea Sceresini, ripercorrono le indagini da loro condotte viaggiando attraverso la Sicilia e il Lazio fino a giungere in Venezuela. Là hanno parlato con gli ultimi testimoni che ritengono di averlo riconosciuto, con i loro figli e nipoti, e hanno messo insieme i tasselli della possibile seconda esistenza del fisico catanese. Ne risulta un interessante reportage con molte risposte nuove ma pieno di ombre e di altri misteri. Il «caso» Majorana sembra comunque non ancora vicino ad essere del tutto chiarito.

Che si sia trattato di suicidio o di allontanamento volontario, il vero enigma di questa scomparsa consiste tuttavia nelle motivazioni che ne sono all'origine. Ed è a tal proposito che Sciascia avanza due ipotesi: una di natura eminentemente etica, l'altra di ordine psicologico; con l'esclusione, pertanto, di qualsiasi causa patologica (follia o grave depressione oppure insicurezza e paura morbosa di affrontare le responsabilità e i problemi dell'esistenza).

Le ricerche nel campo della fisica – di Heisenberg, di alcuni scienziati americani e danesi, di Majorana stesso come dell'Istituto di via Panisperna

diretto da Fermi – vertevano allora in particolare sull'atomo e sulla fissione nucleare. È molto improbabile, afferma Sciascia, che il giovane studioso, con la sue straordinarie doti di intuizione e di lungimiranza scientifica non avesse capito il potenziale terribilmente distruttivo che vi era connesso. Ecco allora che la volontà di sparire potrebbe corrispondere all'urgenza di eludere qualsiasi successiva forzatura politica e ogni possibile sfruttamento a fini bellici delle sue ricerche. Le sue speculazioni teoriche, insomma, non dovevano trasformarsi in una rovina per l'umanità. Questi assilli morali dovevano forse essere già sorti al tempo del suo viaggio in Germania, probabilmente nel corso delle conversazioni con Heisenberg. Al suo ritorno a Roma, Majorana cambiò visibilmente atteggiamento: già chiuso e riservato di natura, divenne sempre più misantropo, uscendo ben poco di casa e ancor più diradando le sue visite all'Istituto. Sembrava pure aver cessato di occuparsi di fisica, per lo meno non ne parlava più.

L'altra spiegazione ipotizzata da Sciascia è quella psicologica (in ogni caso connessa alla prima): il voler perdere del tutto la propria identità per acquistarne una nuova, tutta diversa. L'autore – che nel saggio parla spesso di letteratura e nomina scrittori come Eliot e Montale, Shakespeare e Stendhal, Brancati e Pirandello – qui cita Il fu Mattia Pascal e, in particolare, come una sorta di «modello» dell'atteggiamento di Majorana,² il Vitangelo Moscarda di Uno, nessuno e centomila. La «morte» è da considerarsi allora simbolica, non reale: il passaggio da uno ad un altro individuo, da una ad un'altra vita, entrando, nel contempo, nell'impenetrabile sfera dell'invisibilità. Un mutamento che costituisce un ingresso nel mito. «Già lo scomparire – scrive Sciascia – ha di per sé, e in ogni caso, un che di mitico. [...] Ma specialmente in un caso come quello di Ettore Majorana, nel cui mitico scomparire venivano ad assumere mitici significati la giovinezza, la mente prodigiosa, la scienza».

Nel bel saggio Uno strappo nel cielo di carta – che nell'edizione Adelphi³ commenta e corona in appendice il testo di Sciascia – l'autrice, Lea Ritter Santini,⁴ parlando del tormento di coscienza di Majorana, propende per la prima ipotesi formulata dallo scrittore siciliano, e cita a proposito un altro autore, il drammaturgo svizzero Friedrich Dürrenmatt, che nel suo dramma I fisici⁵ fa dire a uno dei personaggi (Möbius): «Siamo giunti, nella nostra scienza, ai confini dello scibile... Abbiamo raggiunto il traguardo del nostro cammino. Ma l'umanità non c'è ancora arrivata... La nostra scienza è diventata tremenda, la nostra ricerca pericolosa, la nostra conoscenza mortale. Non resta per noi fisici che la capitolazione di fronte alla realtà... Dobbiamo rinnegare la scienza e io l'ho rinnegata. Non c'è nessun'altra soluzione, nemmeno per voi».

Ecco, Ettore Majorana aveva probabilmente intuito che la fisica nucleare stava imboccando una strada sbagliata, una via perigliosa e terribile che portava non al progresso ma alla distruzione. La sua scomparsa – sia che fosse il rifugio nel segreto di un chiostro (come anche si suppose) o una nuova vita in un altro continente o perfino la morte – non era di certo una vile fuga dalla realtà, ma la precisa volontà di sottrarsi al coinvolgimento, alla colpevole complicità morale di un futuro sfacelo. E di lì a pochi anni, gli eventi avrebbero tutt'altro che smentito le sue previsioni.

Nel primo dei due messaggi inviati a Carrelli, Majorana assicurava non esserci un solo granello di egoismo nella sua decisione, e nel secondo l'avvertiva: «Non mi prendere per una ragazza ibseniana perché il caso è differente»⁶. Era dunque una penosa rinuncia che egli però riteneva indifferibile e inevitabile: una scelta quanto mai difficile, poiché lo costringeva non soltanto a rinnegare sé stesso come scienziato, ma anche, come uomo, ad abbandonare tutti coloro (genitori, parenti, amici) che amava, a rigettarli per sempre: quasi come un'imbiancatura che cela completamente il colore di una parete che, per qualche ragione, non si ha più alcun potere di conservare e di guardare.

NOTE

¹ Ricordiamo, ad esempio, che fu Majorana ad elaborare per primo, pur senza mai pubblicarla, la teoria del nucleo dell'atomo; teoria che poco tempo dopo fu enunciata da Werner Heisenberg e ne ebbe il suo nome.

² Come Sciascia riporta in un esergo di questo saggio, Edoardo Amaldi, nella sua *Nota biografica di Ettore Majorana*, ricordando le passioni letterarie del giovane scienziato aveva osservato: «Prediligeva Shakespeare e Pirandello».

³ Leonardo Sciascia, *La scomparsa di Majorana*. Adelphi, Milano 1997.

⁴ Il testo di Lea Ritter Santini accompagnava originariamente la traduzione tedesca del saggio di Leonardo Sciascia (*Der Fall Majorana*, Seewald, Stuttgart 1978 e Ullstein, Frankfurt-Berlin-Wien 1980).

⁵ Friedrich Dürrenmatt, *Die Physiker*, in *Komödien II und frühe Stücke*, Verlag der Arche, Zürich 1963 (trad. it. *I fisici*, Einaudi, Torino 1972).

⁶ A quale personaggio femminile di Ibsen alludeva Majorana, volendo però non essere confuso con esso? Alla protagonista di *Anitra selvatica*? O forse a Hedda Gabler, che alla fine del dramma omonimo si suicida per eludere in tal modo ogni legge naturale e sociale? O piuttosto invece a Nora, che, nella conclusione di *Casa di bambola*, decide di abbandonare il tetto coniugale per intraprendere altrove, sola e ignota, un consapevole cammino di maturazione, sottraendosi però, nel contempo, ai suoi fondamentali doveri di moglie e di madre?...



Nicola Romano

Palermo anni '80

Quando la radio mandava “Musica e poesia”



Molti amici ricorderanno sicuramente che nei primi anni '80 a Palermo da diverse radio locali venivano diffusi alcuni specifici programmi che solitamente si chiamavano “di musica e poesia”. Erano trasmissioni che iniziavano generalmente a tarda sera e che si protraevano sino a notte fonda, poiché era prevista la partecipazione, per via telefonica, di coloro i quali volevano proporre una lettura di propri testi o che volevano partecipare all’animato dibattito che di volta in volta si apriva su di un determinato argomento. Alcuni conduttori erano a loro volta poeti, e quindi sapevano incanalare le conversazioni nel giusto alveo.

E se adesso ne parliamo, anche con l’intenzione di voler assegnare al fenomeno un suo relativo valore storico, è solo perché allora fu davvero vasto il bacino d’utenza, e le trasmissioni – tra ospiti in studio ed interventi telefonici – risultavano davvero “affollate”. Alcuni giungevano addirittura ad intervenire più di una volta per replicare alle argomentazioni in corso o perché tirati direttamente in ballo, manifestando perfino il proprio disagio per le eventuali difficoltà incontrate nel “prendere la linea”. Praticamente, attorno ad una radio si veniva a creare un gruppo di fedelissimi ascoltatori che si ritrovavano puntualmente per via etere in un dato giorno della settimana e ad una determinata ora, sino ad instaurare fra di loro dei rapporti di amicizia che poi venivano coltivati in privato o ritr(fra questi Mario Luzi e Silvio Ramat ovandosi presso alcune associazioni culturali cittadine, la più aggregante delle quali era l’Asla di Via XX Settembre, presieduta da Ugo Zingales.

È stato un fenomeno dovuto certamente al grosso fermento ed al grande interesse che esisteva allora nei confronti della poesia, ed anche se qualcosa non era condotta in modo perfetto o competente, bisogna riconoscere che tali trasmissioni hanno funzionato senz’altro da palestra per quegli autori che hanno tratto stimoli e conoscenze attraverso la verifica dei propri componimenti e attraverso il confronto con gli altri scrittori. Si può dire, senza tema di smentita da parte degli addetti ai lavori, che era quello un tempo di sano *poesismo* a Palermo, e senza volere entrare nel merito delle singole produzioni bisogna convenire che, comunque sia, quel fervore ha fornito a diversi autori l’opportunità di farsi conoscere e di continuare poi per altri canali il proprio cammino letterario e, non ultimo, è servito a creare un clima di larga dedizione alla poesia.

A dare in città l’abbrivio a tale fermento forse era stata l’eco ancora viva del «Gruppo 63» capitanato da Nanni Balestrini, prima, e del «Gruppo Beta» poi (sorto nel 1965 sull’onda delle istanze neo-avanguardistiche, di cui fecero parte Lucio Zinna, Angelo Fazzino, Giovanni Cappuzzo ed altri letterati), come pure per quei recenti influssi dell’«Antigruppo 75», formato da poeti come Nat Scammacca, Ignazio Apolloni, Rolando Certa, Gianni Diecidue, Carmelo Pirrera; e inoltre non sarà stato un caso se, sull’onda di tale febbrile attività,

proprio in quegli anni iniziarono le visite a Palermo del grande poeta Mario Luzi, invitato per la prima volta dal Centro Pitrè presieduto da Domenico Bruno, e poi assiduo ospite.

Una trasmissione di un certo tono era quella condotta a *Radio City* da Bruno Vilar, il giovane compagno dell'attrice Paola Borboni. A *Radio Alfa Centauro* conduceva Rosario Mario Gazzelli, a *Radio Oggi* i conduttori furono Andrea Aldo Benigno (che ritrovavamo pure a *Radio AZ 105*) e Lina La Mattina che si alternarono con la coppia Nicasio Riggio-Giuseppe Carruba, a *Radio Alba* conducevano la trasmissione Claudio Sorrentino e Michele Sarrica, Giovanna Brunetto moderava da *Radio Palermo AZ*, a *Club Radio Palermo Uno* si alternarono alla conduzione Anna Maria Bonfiglio, Giusi Bertini e Pia Faraci Talluto, *Radio Gattopardo* trasmetteva con un certo Aristide mentre Letizia Smith con Peppina Campo conduceva da *Radio Favorita*; dalla provincia trasmettevano Enzo Cinà da Bagheria attraverso *Radio Antenna Uno* ed il pittore Filippo Maggiore da *Radio Ficarazzi*. Infine, pur non ricordando il nome delle Radio da cui trasmettevano, come conduttori ci sovengono adesso anche i nomi di Ernesto Ruggiero (molto garbato e competente) e di Antonio Terranova.(*).

E come dimenticare i passionali interventi via etere del poeta dialettale Filippo Romano, che ebbe il grosso merito d'incitare la gente, con la sua inconfondibile voce, a tirar fuori le poesie dal cassetto, e come scordare le caustiche conversazioni di Antonio Isola, ancorato ad una certa classicità e che quindi non approvava per niente la poesia moderna? Tra gli altri poeti palermitani ricordiamo i puntuali interventi e i validi testi (accompagnati da sottofondo musicale) di Maria Emanuele Alioto, di Assunta Martinez (che interveniva con lo pseudonimo di *Susanna*), di Vincenzo Cracchiolo, di Salvatore Militello, di Anna Maria La Grassa, di Tindaro Spadaro (pseudonimo *Nito*), di Serafina La Greca, di Stefano Puglisi, di Salvatore Ferrara, di Alberto Lo Verde.

Oltre agli autori, intervenivano anche alcune persone che, pur non scrivendo, amavano la poesia e che in qualche caso si offrivano ad una lettura di testi: fra queste ricordiamo le simpatiche e brave dicitrici Claudia Emanuele, Maria Luisa Leone, Vania Bonaviri, nonché la frizzante Ninella Sanfilippo.

(*). Antesignana era stata, negli anni 1977-1980, *Radio In*, con il programma di lettere e arti "Libera Presenza", condotto in studio da Elio Giunta e Lucio Zinna, che aveva un taglio giornalistico e quindi con un modulo diverso da quelli che saranno ben presto adottati dalle trasmissioni di "musica e poesia". Andava in onda nel pomeriggio, a cadenza settimanale, non prevedeva interventi esterni e telefonate. Vi erano diffuse interviste esclusive ai famosi personaggi che erano ospiti del "Centro Pitrè" (fra questi Mario Luzi e Silvio Ramat), nel cui ambito i curatori erano particolarmente attivi. Brevi e nuovissimi gli inserti musicali, di un jazz assai culto, a principiarsi dalla sigla, a cura del poeta Emilio Paolo Taormina, allora titolare della rinomata "Boutique della Musica" di Via Terrasanta. (*n.d.r.*)



GIROLIBRANDO

Figurano in questa sezione testi significativi, non solo poetici, tratti da volumi (per lo più di non immediata reperibilità nelle librerie, non necessariamente di recente edizione) di cui si forniscono i dati bibliografici, nonché da riviste letterarie, di cui è citata la fonte.

PRIMO GIORNO D'ESTATE

...del quale si parlava da più giorni con affanno,
e come un corno ciclonico lo inchiodasse
a basse latitudini.

Il nero e il gorgo sono tornati,
col vento in poppa e sulla battigia proboscidi,
in tivù lo raccontano, insieme a meduse e sirene.

I corvi radunano temporali, dal vetro
sboccia una grata di lontane stanze,
e io mi godo la decadenza che si aggrappa,
pandemica, al ricordo del mare.

Daniela Monreale

Da: *Gli occhi di Spinoza* Edizione L'Arca Felice, Salerno 2011.

CXXXVII

...e la vita continua, a Santa Croce
dall'una all'altra parte della piazza
volano a gruppi i piccioni, ragazzi
passano con al braccio la cartella:
molti i libri da comprare e da leggere.
Vissi lontano dal tuono e vicino
al mormorio della pioggia sull'erba,
voce intesi dell'onda sulla riva.

8 agosto 2014

Giovanni Stefano Savino

Da: *Versi col tempo* – anni solari XI – Gazebo, Firenze 2015

FUOCO INTELLIGENTE

Fui sorgente e prima scintilla
che incendia il bosco
Fulmine e albero madre
orto di novembre
con il fumo che sale nella nebbia
Fuoco che rende sapida la carne
fuoco intelligente
che risparmia l'albero dei nidi
Dal punto di equilibrio al centro della testa
mi incendiava
Ora lo avverto come un ricordo altrui
Solo a tratti il cuore si riaccende
ma riconosco il fuoco
e dove è spento e dove incendierà
Ai margini del perimetro assisto
quando la catasta brucia
sono là dentro
Giunta alla foce la mia nave di fuoco
ancora per poco il legno arde
prima di inabissarsi

Antonella Barina

Da: *Vulcani*, Edizione dell'autrice, Catania, 2008.

[SPALANCATE LE PORTE AL BUIO]

Spalancate le porte al buio, ai ricordi, alle cicale.
Al nome ripetuto allo spasimo. All'inutile dubbio.
Ai limiti mai scalfiti. Ai labili confini degli addii.
No, non è d'amore che parlano i poeti.
Ma è l'amore che li fa parlare.

Francesca Tuscano

Da: *Thalassa*, Mimesis Hebenon, Milano-Udine 2015.





BACHECA *schede di informazione libraria* *(a cura della redazione)*



AA.VV. (a cura di Massimiliano Mancini), *Una tragedia senza poeta. Poesia in dialetto della grande guerra: testi e contesti*, Il Cubo, Roma 2016, pp. 544, € 35,00.

In occasione del centenario (2014-2018) della prima guerra mondiale e con il patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri – Struttura di Missione per gli Anniversari di interesse nazionale – esce a Roma per le edizioni Il cubo un ricco volume di saggi di vari studiosi sulla presenza in poesia (e non solo) della Grande Guerra nelle culture dialettone delle regioni d'Italia. Ne è curatore Massimiliano Mancini, autore di un'ampia nota introduttiva dal titolo "Poesia in dialetto e

poesia in lingua all'epoca della Grande Guerra". A Mancini si deve altresì il volume "I miti del Risorgimento e gli scrittori dialettali", apparso nel 2014.

Una ricerca lunga e impegnativa, che ha messo in luce, accanto a testi noti, altri scarsamente conosciuti o inediti. Scrive in sua nota l'editore [Carminio Vaccaro*]: «Le rassegne regionali rivelano in primo luogo una poesia che, con toni simili dal Nord al Sud d'Italia, ha accolto e fatto propri, pur se non di rado in modo convenzionale e stereotipo, i temi dell'interventismo anteguerra, della propaganda e della retorica di guerra e del dopoguerra, il conflitto inteso come coronamento del Risorgimento, l'irredentismo, l'eroismo dei combattenti fino al sacrificio della vita, la crudeltà del nemico, la mozione degli affetti che trova espressione soprattutto nelle lacrime di madri, spose e figlie.»

I saggi sono a firma di: Dario Pasero (Piemonte), Cecilia Demuru (Lombardia), Mauro Novelli (poeti dialettali milanesi), Elio Fox (dialetti del Trentino), Francesco Piga (Veneto), Valentina Cipriani (Friuli), Davide Pettinicchio (Friuli-Venezia Giulia), Edda Serra (su Giulio Camber Barni), Fiorenzo Toso (genovesi e dialetti liguri), Luca D'Onghia (su la Grande Guerra nella poesia romagnola di Aldo Spallicci), Manlio Baleani (Marche), Marcello Teodonio (poesie in romanesco), Franco Onorati (sulla figura di Enrico Toti nei versi romaneschi di Mario Fagiolo), Fulvio Tuccillo (autori napoletani e della Campania), Lucio Zinna (Sicilia), Dario Manca (Sardegna), Daniela Armocida (su "I canti della Grande Guerra nella critica contemporanea").

L'espressione che dà titolo al volume ("tragedia senza poeta") è della grande scrittrice e giornalista napoletana Matilde Serao, la quale ebbe coraggiosamente a scrivere: «Non è l'angelo della vittoria che plana sui campi di battaglia, ma la morte, la falciatrice crudele, che abbatte a migliaia i giovani palpitanti di

sangue nuovo, gli uomini di vigili energie, e le terre sono ricoperte di cadaveri... La guerra esiste, è una realtà che non ha bisogno di parole, ma è una tragedia senza poeta.» E il Tuccillo acutamente osserva: «Definire la guerra *tragedia senza poeta* significava riportarla alla sua dimensione vera, abbandonare ogni illusione al riguardo.» (*el. giam.*)



AA.VV. (a cura di Grazia Calanna e Orazio Caruso), *4x10 - Quadernetto di poesia contemporanea*, Algra Editore, Viagrande (CT), 2016, pp. 80, € 7,00.

L'iniziativa promossa da Grazia Calanna e Orazio Caruso di pubblicare un piccola antologia, a loro cura, di giovani poeti siciliani, per i tipi di Algra Editore, è meritevole di attenzione. I giovani hanno necessità di confrontarsi tra di loro e di mettere alla prova il loro lavoro. I poeti hanno ognuno un profilo diverso e testimoniano vari filoni di ricerca: dalle forme più narrative alle forme più liriche, da quelle descrittive concrete a quelle più astratte.

Benché i testi non si presentino sempre compiuti nella struttura, considerata la giovane età degli autori, mostrano degli elementi interessanti.

Il quadernetto è costituito da quattro poeti, ognuno di loro è presentato con 10 poesie.

La prima è la giovanissima Chiara Carastro: i suoi versi, nella loro semplicità, immediatezza e talvolta acerbità trattano temi come il senso della fragilità umana, e della falsificazione della realtà metropolitana (*La città di plastica*, p.11).

Antonio Lanza ha una scrittura narrativa e ragionata, legata ad argomenti prevalentemente sociali, come la disumanizzazione del lavoro (*Le silenziose*, p.28).

Michele Leonardi dà molto rilievo alla fisicità, al corpo, con modalità espressive a tratti ancora meno elaborate. L'aspetto più interessante della poesia di Pietro Russo emerge quando questa si configura in versi più concreti; meno efficace è quando tende a dematerializzarsi. (*Margherita Rimi*)



LINO ANGIULI. *Ovvero*, Aragno Editore, Torino, 2015, pp.160, € 10,00.

Il poeta pugliese Lino Angiuli (1946) presenta una selezione di testi apparsi in *plquette* ormai esaurite o in riviste, correlati da un comune denominatore: la *terrestrità* dei temi, la loro meridionalità. Poesie dedicate al "sudditàlia", sconfitto e "colonizzato", reso "suddito" (come si legge nella *nota dell'autore* "Alla bellezza") e ai sud del mondo, legati da un filo che li accomuna. In tale ottica, l'obiettivo di dare voce agli *umili*. «Dar la parola alla zappa», dice in suo testo il poeta (p.53), che

significa – osserva Giuseppe Langella nella sua attenta postfazione – «scrivere per conto di un mondo paesano e contadino, quello delle sue origini, arcaico e popolare, tenuto in soggezione dai potenti, escluso da ogni bene che non fosse un sanguigno attaccamento alla vita, ignaro di carte penne e calamai, e quindi condannato in partenza a non avere voce in capitolo.» (p.143)

La sezione incipitaria: “Qui *ovvero* cinque ragioni per stare” (per non andarsene via) trova il suo perno nella Puglia «come madre di tutte le puglie / due sillabe di luce in carne e ossa. Punto.» (p.9) Emergono emblematiche figurazioni del mondo angioliano: «l’ulivo in persona», «il mandorlo ruffiano di bianco», «il carrubo con la coppola in capo» e via via, ognuna con originale connotazione, il lazzeruolo, il pollo, le capre, il limone, le galline, il basilico, il capperone etc., in una visione d’insieme in cui si stagli, infine, l’immagine del «buon faticatore»: «perché si sa da noi ogni compare / deve saperla l’arte del campare.» (p.12)

I testi della sezione “Cartoline *ovvero* dieci saluti dall’al di qua” sono dedicati ad alcuni piccoli comuni meridionali che si fanno immagine e simbolo di tutti i piccoli centri, veri e propri «incunaboli» della nostra identità culturale, della «paesità» da contrapporre al modello urbanocentrico invadente nonostante la scarsa qualità della vita. A questa sezione si correla la successiva: “Sudest *ovvero* sei modi per dire ‘estsud’”, in cui sono esplicitati mille *exempla*, in una fantasmagorica sequenza di immagini caratterizzanti, intese ad illustrare in che consista «il bello del paese», principiando da: «il suono di quattro passi contati uno alla volta / la circolazione a doppio senso delle anime purganti / un paio di concetti appesi col bucato ad asciugare / le marie una col rossetto e un’angelina senza cipria» (p.29), fino a giungere a «una boatta riciclata come casa del prezzemolo onnisciente / chiamare maestro uno scarparo che fa lo scarparo / un terremoto di spari in onore di santrifone martire / sbirciare ogni femmina che passa davanti agli occhi».(p.34) Una variegata panoramica della meridionalità che a mano a mano va rivelandosi risorsa di umanità. Seguono tre magnifici testi (“Ultimissime *ovvero* tre ragionamenti intorno al dialetto”) in vernacolo pugliese (con versioni testo a fronte, perfette da rubare la scena all’originale), intrisi di un memorialismo *sui generis*, come accade altresì nella sezione limitrofa: “Riassunti, *ovvero* diciotto momenti per altrettanti memento”. Il ricordo, dunque, che fa capolino anche senza darlo a vedere, in versi che non vanno a capo ma vengono a capo: di un mondo sommerso, anche nella memoria. Così, ad es.: «forse per questo somiglio sempre più a mio padre che ritorna ogni terzo giorno a potare il tempo imperfetto» (p. 50). O come in questo colloquio con un «santo casarulo»: «ci dicemmo le cose nostre che parevano occhio e croce specchi falsi così e cosà ma piaghe vere cosà e così e l’asso di coppe scambiato con una donna di spade e gli uomini di parole che non sanno esser di parola». (p.51)

La rimanente e rilevante parte del libro, sulla quale vorremmo parimenti soffermarci, riguarda le sezioni “Scatti riscatti”; “Quattro per quattro” (Stagioni – Elementi – Punti – Carte); “Canzoniere del giorno ICS”; “Preposizioni semplici” (dedicata a monasteri, chiostrì e abbazie). Preferiamo rinviare alla lettura. Noi dobbiamo in questa scheda limitarci a dare un’idea di un libro e in questo caso supponiamo, o fingiamo, di aver raggiunto l’obiettivo. (c.b.l.)



ROBERTO BERTOLDO, *Istinto e logica della mente*, Mimesis, Milano-Udine, 2013, pp.142, € 25,00.

Ampio ed articolato saggio filosofico, che reca in sottotitolo “Una prospettiva oltre la fenomenologia”. Il volume fa parte della collana “Eterotopie”, diretta da Salvo Vaccaro (Università di Palermo) e Pierre Dalla Vigna (Università Insubria di Varese). L’autore, si legge in IV di copertina, «considerando la mente come un adattamento alla realtà da parte della natura istintuale degli esseri viventi, dimostra le carenze presenti nell’impostazione fenomenologica che ha in qualche modo condizionato un secolo di filosofia. Il recupero della concretezza e dell’approccio psichico è necessario per salvaguardare la singolarità e i valori vitali degli enti. Con questa ricerca l’autore pone un nuovo tassello, dopo le indagini sull’estetica, sui sentimenti e sulla politica, nel suo tentativo di porre un freno a quelli che considera i mali attuali dell’uomo: nichilismo, capitalismo e fenomenologia tout-court.»

Roberto Bertoldo è autore di libri di poesia e di narrativa. Come saggista ha pubblicato: *Nullismo e letteratura*; *Principi di fenomenognomica*; *Sui fondamenti dell’amore*; *Anarchismo senza anarchia* e il libello *Chimica dell’insurrezione*. (el. *giam.*)



CARLO CIPPARRONE, *Betocchi il vetturale di Cosenza e i poeti calabresi*, Orizzonti Meridionali, Cosenza 2015, pp. 136, € 12,00.

Nell’autunno del 1957 il poeta fiorentino Carlo Betocchi, uno dei maggiori del nostro Novecento, fu invitato a Cosenza a tenere una conferenza all’Accademia Cosentina su “Il Frontespizio” e altre riviste letterarie del primo Novecento. In quell’occasione ebbe modo di conoscere e stringere amicizia con due giovani poeti del luogo: Carlo Cipparrone e Nerio Nunziata, che si erano offerti di far conoscere all’ospite i monumenti e i luoghi storici della città, ma per impegni di lavoro del Nunziata, fu solo Cipparrone ad accompagnarlo. Ogni spostamento avvenne in carrozzella, mezzo allora diffuso, essendo rari gli autobus e l’auto privilegio di pochi. Dopo i primi spostamenti, Betocchi non accettò che a pagare fosse sempre il suo accompagnatore e volle concorrere alla spesa, ma il cocchiere gli chiese il doppio della tariffa. Il poeta pagò subito, prima che il suo cicerone avesse tempo d’intervenire. Subito dopo fu informato dell’accaduto, con risentiti e indignati commenti.

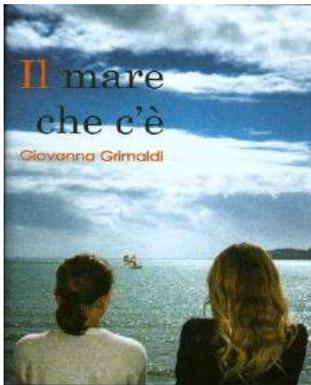
Le impressioni di quella mattina sono da Betocchi espresse nella poesia *Il vetturale di Cosenza*, apparsa sul periodico leccese “Il Critone” nel 1959 e poi confluita nella raccolta *L’estate di San Martino*, edita nel 1961 da Mondadori. A quel breve soggiorno il poeta si riferisce anche nell’articolo “Quale cultura per il Sud?”, pubblicato sul quotidiano “Il Popolo” del 12 dicembre 1957. Cipparrone e Nunziata avevano, il 25 novembre 1957, pubblicato su “Cronaca di Calabria” l’articolo “Incontro a Cosenza con Carlo Betocchi”, scritto a quattro mani. Nel 2007 Cipparrone pubblicò sulla rivista “Capoverso” un suo

poemetto dal titolo “Betocchi e la comune strada”, poi inserito nella raccolta “Il poeta è un clandestino”, edita nel 2013 da La Smerilliana.

Il saggio di Cipparrone rievoca, con dovizia di particolari e puntuali considerazioni, quell’avvenimento, con corredo di testi e di lettere nonché di immagini. La parte conclusiva è dedicata ai rapporti intercorsi, con contatti e scambi epistolari, tra Betocchi e i poeti calabresi Lorenzo Calogero, Ermelinda Oliva, Gilda Trisolini, Silvio Vetere e il menzionato Nerio Nunziata.

La prefazione al volume è di Pietro Civitareale. (c.b.l.)

Carlo Cipparrone, nato nel 1934 a Cosenza, dove risiede, ha pubblicato di poesia: Le oscure radici (1963), L’ignoranza e altri versi (1985), Strategia dell’assedio (1999), Il poeta è un clandestino (2013). Due antologie di suoi versi sono uscite in edizione bilingue in Polonia e negli USA. Ha collaborato alle pagine culturali di vari quotidiani e a prestigiose riviste. Fa parte della redazione della rivista di scritture poetiche “Capoverso”, da lui fondata con altri poeti cosentini.



GIOVANNA GRIMALDI, *Il mare che c'è*, Ghenomena, Formia, pp. 128, € 16,00.

Libro non facile a definirsi come genere, a parte l'immediata connotazione di romanzo breve o racconto lungo. Ma in tale ambito, non semplice appare ogni ulteriore configurazione, per l'originale impalcatura narrativa che rende quest'opera veramente un *unicum*. Il testo si tuffa nell'alveo del romanzo epistolare, di nobile tradizione, oggi raramente praticato (come è divenuta inconsueta la lettera, a meno che non si tratti di e-mail o di sms o simili), con unico mittente: la protagonista (la nonna, la pianista e compositrice Laura Comperti, che scrive alla nipotina di nove anni, che intanto va crescendo) e con inserimenti connettivi di “voci” di altri personaggi (Sara, Angelica). Ma considerare il libro, *sic et simpliciter*, un ‘romanzo epistolare’ sarebbe improprio.

Non a caso l'autrice non definisce, in sottotitolo, l'opera né come “romanzo” né come “racconto”, avvalendosi piuttosto del sintagma “suite in tre tempi”, tipico delle composizioni musicali per coreografie da balletto. Ecco la chiave: un fatto musicale in cui le note sono parole, con un'equivalenza scrittura-musica da scoprire e assaporare. E del balletto sono le movenze.

Il lettore impara a districarsi in una rete di parentele e di nomi di persona, affascinato dalle vicende dei personaggi, non rigorosamente presentate sull'asse lineare, anzi piuttosto *per fragmenta*, come tessere di un variopinto *puzzle*, che a mano a mano vanno componendo un armonico quadro d'insieme.

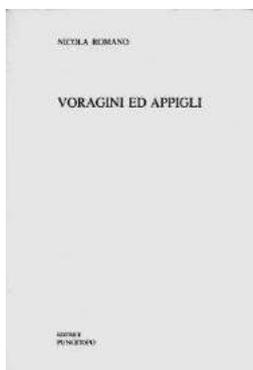
La narrazione si snoda tra reale e fantastico; il primo non assume i toni marcati del realismo canonico e il secondo a volte può anche lambire il surreale, non assumendone toni eccessivi, debordanti. I riferimenti alla quotidianità sono costanti e percorsi, come un magico brivido, dalla fantasia: improvvisa, non si sa quando giunge, ma si apprende ben presto a vederla giungere. Incombenze quali, ad esempio, la vendita di una casa dell'infanzia, incrociano storie e fiabe narrate alla bambina.

E qui va evidenziata la spiccata capacità di affabulazione dell'autrice, che riesce ad avvolgere anche alcuni aspetti del quotidiano in un'aura fiabesca. Come si addice alla protagonista, artista e nonna, E come ai nonni si conviene,

che se artisti non sono finiscono metaforicamente per diventarlo. I migliori nonni sono quelli che sanno andar per fiabe, perché sanno come e quanto esse incantino i bimbi: le conoscono, le cercano, sanno narrarle e perfino rinnovellarle e ammodernarle. Essere nonni è un'esperienza importante; deriva da un fatto naturale, ma saperlo essere è assimilabile a un'arte.

Nel libro, il fiabesco è dietro l'angolo ma non vi rimane, ama venire alla luce. Diventa fiaba, ad esempio, anche la grammatica, oggetto di un raccontino per la bimba (poche pagine, da antologia). Le parole si animano. I nomi, i verbi, gli articoli vivono di vita propria e sanno come affermarla. E fiabe diventano anche scene di vita quotidiana (il reale, come si accennava, non è mai perso di vista) o episodi, non necessariamente centrali, di *familiaris historia*, come quello del cane di porcellana «della misura di una grande zuppiera [...] forse regalo di nozze dei nonni o forse era più vecchio ancora».

E nel fluire dei “tempi” della “suite” scorre la vita, nei momenti positivi e in quelli negativi, con la morte che, discreta, fa capolino, quando ritiene, a volte improvvisa come la fantasia, ancorché non come questa gradevole. E infine si porta via anche la protagonista ed è con la “voce di Sara”, l'amica, che si conclude il racconto, seguito, quasi in appendice, da una lettera, ultima, che emerge dopo la scomparsa della nonna e che è un suo estremo saluto e un suo amoroso insegnamento. Si intrattiene su una singolare parola, dall'ineludibile sapore evangelico: “perdono”. La collocazione dell'argomento nelle pagine conclusive del libro non può essere e non è casuale, anzi sarebbe da individuarne qui uno dei succhi vitali. «Tutti abbiamo bisogno di perdono e di perdonare», dice la donna nel suo ultimo messaggio. Tutti, sicuramente. Perché siamo soggetti all'errore, anche involontario, a volte per semplice sottovalutazione, nelle scelte alle quali siamo chiamati giorno per giorno. Tutti. Perché nessuno è perfetto. E in quest'ottica, nella consapevolezza di tale condizione, può rinvenirsi il filo conduttore dell'esistenza umana, quale implicitamente indicato dalla protagonista: un *mixage* che possa riscattare, appunto, questa nostra condizione: arte e amore (nello specifico: la musica e la profondità di affetti verso le persone care). E l'amore di nonna Laura verso la nipotina (ogni missiva ha come vocativo iniziale “Amore mio”) ogni volta si affida alle parole, sistemandole come note in un pentagramma ideale, per poter rendere dicibile un'infinita, indicibile tenerezza. (*red.*)



NICOLA ROMANO, *Voragini ed appigli*, Pungitopo, Gioiosa Marea, 2016, pp. 64, € 10,00.

Brevi liriche, con inusitata adozione del settenario, finemente giocato per conferire al testo un soffuso andamento ironico, correlato all'osservazione del reale, nei suoi risvolti sociali e nella sua quotidianità, con un fugace consistere su alcuni aspetti: paesaggi, in particolare, rappresentati in maniera rasserenante e nel contempo proclivi a una loro struggente interiorizzazione; ci riferiamo, ad es., alla sera «basculante» con un suo «tormento d'occhi» o ai «tremori d'arsura» o alle «marine stanche / e vedove di

vento» o al «desolarsi /fra strade / che sembrano stazioni / dove tutto è in ritardo» etc. Aspetti da non considerare marginali, dato che riescono a capovolgere l'impianto della piccola ma densa silloge. Dalla "ironizzazione" del "vuoto sociale e storico", come è stato osservato (ma non "carnevalizzazione": nulla di "burlesco"), l'autore pare muoversi, infatti, verso un'amara e pensosa considerazione di un altro, parallelo e forse anche più intenso, vuoto: quello esistenziale, a cui induce la stessa condizione umana, peculiarmente per quel nostro disperderci nell'eraclitiano «fiume» (ed è qui adottata la metafora elementare, nel senso indicato da Borges) del tempo che scorre. E tutto travolge. Così, ad es., nel testo di p. 39 (che reca in esergo i versi zanzottiani: "Saremo un solo affanno / un solo oblio") in cui il poeta osserva che siamo destinati a diventare «nomi / buoni per la memoria / d'un paio di discendenze / e poi saremo come / polvere di vulcano». In questo stesso testo è menzionato, sì, il carnevale, ma per rammentarci del nostro essere «coriandoli spazzati», appunto, «da un vispo carnevale». Magari con la tristezza sottesa agli stessi carnevali, per quel loro voler divertire a tutti i costi (compresi quei laboriosi carri di cartapesta che suscitano più ammirazione che ilarità).

Di quanto sopra appare perfetta sintesi la titolazione della silloge. Le "voragini", che rimandano al "vuoto", generato non solo da disfunzioni sociali ma anche, per così dire, da incertezze esistenziali (e, allargando il campo, perfino metafisiche), sollecitano la rilevanza stessa degli "appigli", quelli che riusciamo a trovare o inventarci nella realtà di ogni giorno, per ogni (incoraggiante) aspetto (anche minimo e da qui a salire) che nelle pieghe del quotidiano può nascondersi. Dunque tornano le occasioni di ironizzazione, ma anche le immagini della natura, paesaggi, luoghi, figure etc. Per non dire della poesia stessa. Cosicché il nostro vivere finisce, metaforicamente, per condursi tra "voragini" e "appigli" e in mancanza dei secondi, le prime avrebbero buon gioco a farsi, quando non letali, certamente rovinose.

In appendice la sezione "Dimmi se *hai cuore*", composta da 40 gustosi *haiku*, dai quali (*et ab uno disce omnes*) trascriviamo il seguente, di gusto nippo-sicano a tema amaramente ambientalista: «Coi pesticidi / gonfi raccolti e messi / *cu muori muori*»). (*red.*)





Vog Gogh:
"Natura morta: romanzi francesi"
1888 (particolare)

VETRINA

IN PROGRESSIVA VARIABILITÀ

RIFLESSIONE SU CENTO AHI-KU EXTRAVAGANTI DI GIORGIO MOIO

la vita è un ahiku: troppo breve (G. Moio, Cento Ahji-ku extravaganti, Youcanprint, Tricase, 2016, p.1).

Nell'intendere la poesia come una scultura che l'artista incessantemente plasma come immagine mentale, non posso far a meno di ravvisare nella sua traccia visuale una reazione a un ordine figurativo consacrato. Questo il motivo per cui ritengo sia la poesia innanzitutto un *territorio* di conoscenze attive e rinnovabili; fabbrica, oltretutto, di esperimenti in cui convergono tanto parametri morali che strutturali. Beninteso, nel procedere incessante e composito di ricerca-verifica-valutazione, il poeta s'impegna a sondare non già sistemi adottati al mero scopo di distinguersi (sarebbe la santificazione di una ribellione che infine, non si sottrarrebbe alla formalità). Tutt'altro: egli scompone flessibili condensazioni che possano conferire alla propria morale artistica una plasticità coerente e coesa tra intenzione e configurazione senza che queste si presentino come (auto)limiti.

Un universo minimale, insomma, che inarca la scena su creatività crescenti. Questa la modulazione poetica. Evidenza di dis-equivalenze e di auto-equivalenze di memoria dalle tensioni viventi, simultanee, vibranti di una capitalità derivante dal ruolo che il quotidiano riveste nell'evolutiva esecuzione, piuttosto che aggiogarsi a mera sopravvivenza di criteri pericolosamente distrattivi (32. *luna sottace | immagini distorte: si ghirigora*) (p.24). E universo minimale è la poesia in forma di *ahiku* quale *molteplicità di luoghi* ido-semantici ed egualmente ido-grafici, generata da Giorgio Moio. Nel loro spazio mobile l'inesauribile pensiero prende forma di stravolgimento; è denotazione e affiora mediante l'esistenza declinata con l'ambiente-contesto in una meta-disposizione tropica e auto-generativa.

Nella scalfittura di territori affranti dalla reiterazione, i *Cento Ahi-ku extravaganti* di Moio confermano l'essere poeta alla ricerca verificatoria di variabilità dimensionali, in cui nessun carattere *proprio* del reale-esistenziale viene accantonato o, quel che sarebbe peggiorativo, dissuaso. Per certi aspetti si potrebbe intendere tale universo come un'esperienza *diversamente* proiettiva e meta-palindromica, comportando l'auto-emanazione e il dissociarsi da realtà inquiete e parimenti estranee che muoverebbero *facilmente* altrove. E invece il poeta-Moio elabora quell'altrove in un ritenimento implicito; valenza sostenuta da estremizzazioni linguistiche e sonorità creativo-logiche mai generiche e che, nel continuo sopraggiungere di evoluzioni-involuzioni all'interno

dell'intelaiatura complessa, rinnova la modalità dello spazio parlante nel suo comportamento cinetico, energico ed esso stesso foriero di energia (18. *schizzo di rosso | zampilla sulla scena: rinnovandosi*) (p.17). In tal senso non casuale è il numero cento degli haiku, la cui componente sillogica e neo-meta sintattica è imprinting che sollecita le potenzialità strutturali, liberandole da meccanismi di scrittura in ruolo di esteriore supporto (58. *abitudine \ gesto d'antico gusto: tracce limose*) (p.37). Nella proiezione visuale la multidimensionalità dell'haiku implementa una progressiva meditazione anziché confinarla su un terreno facile e facilmente dimenticabile (2. *al terminare | della sera riposa: la mente stanca*) (p.9). Parimenti anticoncentrici e auto-confinanti sono i segni che, invece che sedimentare le consuete logiche acquisite, contribuiscono a disegnare un territorio dal quale non si distanzia il poeta e nel quale è la transitorietà ad agire in innovativo dimensionamento: (3. *con agilità | la parola che si offre: ma non si stanca*) (p.10). In questo modo l'haiku singolo e d'insieme definisce un'operazione architettonica che è fluidamente addizionale, sottrattiva e in un unico istante si decompone e simultaneamente si moltiplica in apprendimento estensivo, che pure riesce a trattenere e tramandare una specifica euritmia.

21.

senza un'allegria | le parole stonano :
acquietandosi

22.

senza grialela | leràpole nòstano :
insostacquiesi (p.19)

In una situazione continuamente modulata, dunque, l'haiku risponde genuinamente alla diversificante immediatezza sensoriale, percettiva e appercettiva senza alcuna preferenza, giacché la sintesi vorticante è là (14. *impertinente \ il burlesco di un verso: si fa vortice*) (p.15), visibile a dar di sé il criterio di una socialità concepita attraverso un tono-suono-situazione mai contratto nell'assoluto. Tale criterio rende merito alla natura libera e liberatoria dell'haiku in un'attualizzazione che dissolve totalmente gli irrigidimenti personalistici, che non mira a dar ambiente a inani polemiche, né, soprattutto, inneggia a un'oggettività che scardini la presenza essenziale dell'individuo nel costruire la sua poetica osservativa (4. *tutta la vita \ serpeggia con furore: fra i tuoi pensieri*) (p.10). Nel rigenerare la natura storica, extra-vagante dell'haiku, Moio presenta un'epoca ravvisabile in quella che nella lettura a *sensi inversi* si autodetermina dalla destrutturazione-rimodulazione culturale. In essa le cose e le situazioni ritraggono un paesaggio in un'incessante metamorfosi che, nell'investire gli aspetti del sapere e del vedere vivere, consente alla molteplicità di rappresentarsi attraverso *porte scorrevoli* – alternative disattese operanti come ribaltamento costruttivo (dis)territorializzante rispetto a un'intelaiatura predisposta e contemplativa dei/nei soli effetti (11. *volteggia franta \ nella tua inquietudine: odori freschi*) (p.14).

L'esperienza parlante oltre i limiti attrezzati di una comunicazione distorta caratterizza l'haiku moiano quale materializzazione astrattiva e anti-generica di sollecitazioni che dilatano lo scenario a coinvolgere frantumi-aspetti della realtà

che il poeta-creatore rappresenta senza evocazioni: concretezza miniaturizzata, quindi, dalle nervature attenuate nella visibilità e altrettanto consistenti, eteroclitiche; concepite come crasi e chiosa di sensi riflessi in simultaneità senza bisogno di descrittive impalcature futuribili. Un atto di scardinamento, infine, che evita l'esportazione di significati troppo facilmente riscontrabili nel dizionario mentale costruito sulla base di una descrittività impropria e in servile copiatura (secondo i criteri assunti da Ruskin). Ancora: struttura creativa (indipendente di particolarissima epentesi), specchio deformante e di coltivazione di un sapere non cromatizzato da coperture insidiose di superficie. In tal senso l'haiku moiano vive nel sottobosco dell'inesprimibile, nell'incastro mai incauto dei particolari. Per dirla in termini aggiornati, è l'estrinsecazione di un *pensiero computazionale* che riprende i modelli oscillatori di una cultura antica, chiosata da brevità e da graffiti astrattivi tanto da conseguire una presenza diversamente sostanziale, che va a ricomporre la variabilità di sensazioni fatte parola e contro-sensazioni comportamentali. Una sorta di aggregazione distopica e organismo autonomo sintomatico di una nuova verticalità unificante (76. *disuguaglianza \ nell'albume delle albe: produce il vero*) (p.47).

Nel vanificare l'inganno di dare un'abitazione fissativa alla poesia-raffinato esempio privo di ritardi rispetto a un tempo cronico inesistente, Moio riesce a inventare una centralità diversamente mobilitata (84. *ondeggia il vento | sulle crespose maree: onde del tempo*) (p.51) per mezzo di una conclamazione di elementi non già ristretti al campo visivo della parola, della quale, oltretutto, dissuade la bi-linearità in una sequenza di sostanze che emergono tutte intere dalla penombra. A risvegliarsi dall'oblio è dunque l'abbattimento di uno spazio esclusivamente volto a educare in senso istruzionale, che manovra a instaurare un regime pur in una luce di ribellione e ribaltamento. Un paradosso dal quale Moio si distrae: nei suoi haiku formazione e ribellione *avvengono* senza affatto mirare a stupore o incoraggiamento. Semplicemente «sono», e forse, frutto di delusione per gli agganci propulsivi (39. *antropocentro | parlare avvizzito: nascondimento*) (p.28). Sfatato, dunque, il ruolo qualificante delle soluzioni formali, resta concentrato lo strato tumultuoso e continuo delle opposizioni (di qualsiasi ordine: dal lemma alla grafia, dal tono allo stile, alla posizione, eccetera) nell'approssimarsi incessante di ulteriori forme che divampano dall'intonsa pagina in cui l'haiku appare isola-frammento letterario, il cui unico apparente confine è un ordine del tutto indicativo della propria individualità agente e che si rapprende in una numerazione che non detta regole e che diviene espressione ergonomica di un'organizzazione dotata del vigore della mutevolezza (97. *lingua svanisce | sotto i sogni dormienti: percorso grigio*) (p.57).

Evidente che nella struttura nulla vada sacrificato, né scarnificato da elementi distraesti dall'impianto immaginativo, libero di avvenire quando ad essere esaltata è la scambievolezza giocosa (imprevedibile) che, anziché distrarre, sottolinea il vincolo (il poeta costruisce il suo luogo dall'amalgama di più luoghi) e ne rimarca ulteriormente l'accuratezza immaginativa (98. *lingua svinasce | sotto la gnosi detta: lucida ciulda*) (p.58). Inoltre, dissociandosi da qualsiasi tentativo di costituire esplosive e fatue stravaganze atmosferiche, la neo-metalogica immaginativa attualizza, per il tramite dell'estroversione

grafica, la sosta visuale-meditante di un automatismo culturale agitato da un sogno (finalmente) integrale.

8.

sotto il vento poi | l'erba piega trapela :
non si lamenta (p.12)

9.

sotto il tonve poi | l'arbe gapie pelatra :
non si mentala (p.13)

Legati da una continuità integrale, su base volontaria, gli haiku moiani appaiono sottilmente complici nell'esplicitazione del pensiero del poeta che al loro interno vive per acquisire il volteggio di una astrazione, con la quale trasvola e penetra a un tempo le cose e le situazioni sollecitando(si) alla nuova impresa senza tuttavia mai distrarsi dalla *fabbrica* totale ricomposta e alterata e mai, tuttavia, disgiuntiva (57. *respira il foglio | gliofoli di ràsperi : ricchezza savia*) (p.37). Contemporaneo è, quindi, il rimando a un insieme granitico di legami inconsueti ma esistenti, che contraddicono di volta in volta la codificazione del tempo e sopraggiungono a dare una segmentazione nuova a una curiosità composta, che rende il nucleo semantico-lemmico-strutturale vero e proprio *evento*. Nella sua pervicace miniaturizzazione, l'evento stabilizza l'imprevedibile come condizione esistenziale e intraprende la rotta della culturografia, ovvero la rappresentazione grafica di una ricerca (in quanto tale sempre culturale) in continua allerta (58. *abitudine | gesto d'antico gusto: tracce limose*) (p.37).

Ciò detto, in una realtà dominata dalla velocità delle informazioni e dalla precocità d'invecchiamento, carattere dominante degli haiku moiani è l'annullamento di qualsiasi fase esplicativa di un procedimento diacronico visibile, con un mutamento che avviene per trasposizione che però non condiziona il *verbo* pensativo (66. *voce si espande \ in processo poetico: altra pagina*) (p.41). Nessuna subordinazione, né di sensi né di riferimenti: tutto avviene in reciprocità continua e dissacratoria di fissità e il poeta interviene a registrare la futilità e la fuggevolezza dei *lemmi esistenziali*, incastrandoli con sensibilità che ritraggono una realtà solidamente in avanguardia, in miscellanea con aspetti eterogenei e che insieme valgono per l'evoluzione culturalizzante del pensiero (83. *abitudine \ partita capogiro: sgretola il senso*) (p.50).

Orbene, appare questo il luogo: i *Cento haiku* prospettano una lettura cinetico-cinematica che affonda le radici nella capacità osservativa dell'individuo contemporaneo, coesistente nella pluridisciplinarietà dei linguaggi, come già asserito, determinanti una scientificità in cui la cultura è univocalmente mezzo, strategia, modulazione territoriale, processo itinerante, concretizzazione di un progetto mentale e avvenimento progressivo. In questa luce, sovviene conferire agli haiku moiani una funzione anti-stigmatica che affiora prepotente già nella metà degli anni 60, quando ciascun luogo dell'azione umana è divergenza, riporta simultaneamente alla singolarità e all'insieme, all'essere e a(l)'altro (in arte in quegli anni è Pino Pascali a rendere effettuali tali criteri). Così il poeta si

ritrova rinnovato e rinnovata è la lingua che permea di comportamenti auto-generativi la vastità modulare del pensiero e viceversa, rintracciando un lessico situazionale (82. *riflussi d'onde \ s'incrociano riflesse: sentenze d'enze*) (p.50), anti-iperbolico e costruttivo di sineddoche e la cui difformità appare eterno flusso di risvegli e di sfumature elevate a cromia retrostante e intuizione di neo-meta-cailigrammica voce (95. *mutata forma \ rivendica speranza: contraddizione*) (p.56).

Nel pieno epocale della multidisciplinarietà, i *Cento ahi-ku extravaganti* di Moio condensano nel carattere eteronimo la vulnerabilità non già come espressione di debolezza, quanto di manifesta abilità di concepimento cinetico, sì che nella complessità visuale si ripristini il senso articolato del dire anziché recitare; dell'immersione in primi piani, nei quali la minimalità si accorda con una sinfonica e sin-cromica agilità che interviene a conferire un ritmo labirintico privo di alterazioni succedanee, poiché l'alterazione è componente fondamentale dell'esistere-creare- inventare. Avventura comprensivo-estensiva in *puro movimento*. Liberamente vagante e parimenti giocoso, là dove la giocosità è espressione di libero pensare.

10.
la vita senza | l'imprevedibilità :
non ha mordente (p.13)

Carmen De Stasio

Giorgio Moio, *Cento Ahji-ku extravaganti*, Youcanprint, Tricase, 2016

MONICA BAULETTI E L'ATTACCO AGLI "ILLUMINATI"



Monica Bauletti, nata a Monselice nel 1964, è residente a Montegrotto Terme, dove lavora assieme al marito Nevio Wartbühler e svolge intensa attività culturale; cura la segreteria di redazione della rivista "Terzo Millennio", il blog della rivista ed altri blog personali. Ha pubblicato i romanzi "L'amica più preziosa", "L'attacco agli illuminati" (di cui ci occuperemo in questa sede), "La puntura della Medusa" e alcuni racconti-gioiello, con cui ha vinto diversi importanti premi. Fin da ragazza ha dedicato molto tempo alla lettura, alternando gli studi curriculari e le quotidiane "discese" di lettura nei labirinti dei migliori romanzi italiani ed europei del Novecento, da Manzoni a Verga a Moravia, agli scrittori russi, che sono stati i maestri di intere generazioni di scrittori. Bauletti pratica una letteratura di idee, di valori, di storia e di elevata valenza educativa ed espressiva. Nelle sue opere, connotate da spiccata originalità concettuale e tematica, oltre che linguistica e strutturale, si potrebbero riscontrare riecheggiamenti gaddiani, come in "Attacco agli illuminati", soprattutto nella distillata scoperta delle varie stazioni del percorso esistenziale dei due maggiori protagonisti, Romina (o Romi) e la figlia Maggy, i

cui binari esistenziali presto si biforcano per scorrere autonomamente per un lungo periodo di anni. Sono gli anni, in cui esplose il fenomeno delle “brigate rosse”, in cui ai giovani del '68, delusi dalla loro lotta contro le ingiustizie che dilagano nella società italiana e mondiale, succede una nuova generazione che, somatizzando totalmente e lucidamente le iniquità, le sofferenze, le piaghe incancrenite dei miseri e disperati, prigionieri alla catena di montaggio o costretti a vagabondare per le strade in cerca di cibo nelle pattumiere, privi di sogni e della identità creaturale, squarciati dal sadismo politico e dalla pirateria dei nuovi conquistatori del potere, che fingono di non vederli perché troppo ingombranti nelle loro operazioni di saccheggio del denaro pubblico, maturano l'ideologia della lotta armata clandestina, per liberare la società dei poveri e degli affamati dalle invisibili ma feroci e cieche repressioni dei nuovi tiranni.

La visione e il dolore per un'Italia scandalosamente schiava di una mascherata democrazia, spinge Romina ad inserirsi nelle fila dei combattenti della lotta armata, anche per placare la profonda ferità di essere rimasta sola con una bambina da crescere, per la scomparsa improvvisa e misteriosa del padre della sua Maggy; sceglie coscientemente di immolare la sua vita per la redenzione delle classi emarginate o crudelmente sfruttate dai padroni delle fabbriche che impongono strazianti orari di pesante e rischioso lavoro per una misera paga che li ghettizza continuamente, mentre l'aristocrazia al potere sguazza nel lusso, nel benessere, nella rincorsa di ogni piacere. L'illusione del “boom economico”, realizzato nel clima di una democrazia nata dai progetti resistenziali, si è dissolto nei sogni degli operai che avevano abbandonato il verde puro della loro terra, soprattutto tantissimi meridionali, che erano riusciti a comprarsi la “cinquecento” o erano riusciti ad ottenere con molte difficoltà un piccolo mutuo per l'acquisto o l'affitto di un tetto, traguardo quasi impossibile, per una mentalità discriminatoria che traspariva dai cartelli attaccati alle sbarre dei balconi, dove frequentemente si leggeva: “Affittasi stanze, ma non ai meridionali”. Lucio Mastronardi, autore della trilogia di Vigevano, ha dolorosamente rappresentato nei suoi romanzi la realtà dei meridionali al Nord, da “Il calzolaio di Vigevano”, a “Il Meridionale di Vigevano” e il capolavoro speculare della realtà sociale degli anni 70, “Il Maestro di Vigevano” (*l'autore di questa nota ha dedicato la sola monografia esistente sullo scrittore vigevanese. n.d.r.*)

In questa alienante cornice socio-antropologica, Romina opera la sua scelta ideologica, sorretta dal desiderio di poter eliminare definitivamente i colpevoli di tanto strazio che dilaga dovunque. Intanto, mentre Romina conduce una vita rischiosa tra pallottole e fughe continue per sfuggire alla cattura o alla morte, la scrittrice Monica Bauletti segue le tristi e amare vicende della figlia Maggy, da lei affidata alle cure della nonna, per inseguire il suo ideale progetto di andare a scovare quelle tredici famiglie più potenti della terra, che segretamente si riuniscono due volte l'anno in un luogo segreto e blindato e che progettano ambiziosamente di inventare sistemi di possesso della ricchezza e del potere in tutto il mondo e divenirne i soli governanti, mentre i governi fingono di ignorare le stragi, la ferocia e i tragici strumenti di morte, ideati dai congiurati.

La giovane vive la sua adolescenza e la sua prima giovinezza, costantemente turbata e sconvolta dagli interrogativi senza risposta che caratterizzano la sua età e quelli relativi al suo essere di creatura sola. Si dedica allora alla frequenza

di un corso di informatica e mentre rientra a casa sotto una pioggia straripante, la segue la scrittrice, che evidenzia doti rare di lettura esterna della realtà e cooptante capacità di indagine psicologica concreta, ossia senza tentennamenti o ipotesi oscillanti, ma estraendo con estrema chiarezza i nodi che ingolfano la protagonista in meditazioni intense e sofferte sul senso della sua vita e nel vedersi da morte come uno straccio trascinato dal vento verso una voragine ignota. Questi turbamenti la scuotono mentre è nella vasca da bagno, dove prova a stare sott'acqua, sommersa dalla schiuma, per provare le sensazioni del morire. La sua condizione di squarciata dalle unghie affilate della vita, la rende irresponsabile dei suoi gesti che cercano un impulsivo gesto nel frugarsi con le mani e le unghie in tutto il corpo. L'abilità nel radiografare i sentimenti di delusione e sconfitta nelle rifrazioni esterne dell'agire della protagonista, evidenzia i globali strumenti tecnico linguistici caratteristici delle modalità narrative della Bauletti. Ma sconvolge il lettore la lucidità simmetrica con cui scorre il suo narrare e l'inserimento quasi impercettibile di un personaggio che la scrittrice convoca, anzi evoca, come se si fosse già conosciuto per l'ulteriore percorso della trama. Per sviluppare fino in fondo la protasi iniziale, ecco caricare sotto forma di stillicidio l'operato di Oscar, un compagno di corso, da lei detestato per i suoi strani e noiosi comportamenti, fino a tal punto che spesso si affianca a lei in maniera insipida e appiccicosa, senza accendere una qualche impegnativa discussione. Ma si scopre successivamente, senza alcune premesse scontate, ma emerso dallo scorrimento degli eventi – come quando lo specchio piatto delle acque del fiume si imbatte in un macigno ed emerge dallo scontro una nuvola di schizzi –, così, quasi per sortilegio, nel volteggiare dell'intreccio, che il giovane Oscar in effetti è un agente segreto con l'incarico di proteggere e spiare i movimenti della ragazza, che i servizi segreti conoscono bene e prevedono per lei un suo possibile attentato o sperano in un suo possibile incontro con la madre, già ricercata. Il giovane, in classe, ha sostituito la sua USP, con quella della giovane, che si accorge della sostituzione solo quando lei la apre per ripassare gli appunti presi durante le lezioni. Nelle immagini si intravede in mezzo ad un mucchio di auto l'ombra di una figura femminile irriconoscibile, nonostante le ipotesi che la ragazza va intessendo, con qualche sospetto. Alla fine di un insistente interloquire, la ragazza riesce a strappare all'agente segreto l'identità di quell'ombra: è sua madre, mentre cerca di sfuggire ad un conflitto con la polizia. Intanto, in uno srotolarsi di avvenimenti sempre più angosciosi nel sillabato percorso del viaggio verso il disvelamento di qualche verità inseguita, i due si sentono sempre più affettivamente legati e lui la accompagna in ogni suo peregrinare. Maggy, ormai finiti gli studi, è alla ricerca di un lavoro per imprimere un ordine e un senso al suo soffrire e accetta un'ignota convocazione per un colloquio di lavoro, in uno strano luogo, dove lei decide di recarsi, per poter dare una svolta alla sua triste esistenza, dove Oscar, entrato nella sua vita in maniera impreveduta, la seguirà fino al centro di uno sconvolgente intrigo internazionale, tramato dalla congregazione degli illuminati a danno della ragazza, che è stata destinata ad essere stuprata e sacrificata dal Gran Maestro al dio della ricchezza e del potere, il dio del male assoluto, a cui frequentemente rendono omaggio con il sacrificio somatizzato di una vergine creatura, per ringraziare o accattivarsi la protezione nella perpetrazione dei loro turpi e sanguinari progetti

di ulteriore arricchimento fino all'accumulo della ricchezza mondiale. Con la celebrazione del barbaro rito mediante l'immolazione di una vergine giovane e nelle modalità laceranti in cui viene consumato, il romanzo vive il vertice più alto dello "spannung" per poi sciogliersi verso la brutale e demoniaca soluzione.

Il tema affrontato dalla Bauletti è di un'attualità sconvolgente, in una società mondiale dove i destini individuali dipendono non più dal lavoro che non c'è, ma dalle ciniche decisioni del potere della Grande Finanza Mondiale, che sta sottraendo dalle consuetudini umane il denaro necessario per consentire ai vari governi del pianeta di poter creare nuovi posti di lavoro, dopo la grande crisi mondiale, che ha condotto alla chiusura delle fabbriche, alla scomparsa di milioni di posti di lavoro, all'incremento spaventoso della disoccupazione di operai e di giovani, pur laureati inutilmente, e il conseguente succedersi di suicidi di imprenditori onesti, ma disperati, che non riescono ad ottenere crediti dalle banche che mungono tutto il denaro in circolazione con la latitanza dello Stato. Invitiamo il lettore a ripercorrere con il battito del cuore l'explicit esplosivo e traumatizzante, attraverso l'infilzante e perfetto linguaggio della scrittrice, che riesce a far riemergere le sue creature dall'inferno che hanno attraversato e a riportarle sul proscenio della vita, con il salvataggio dei valori più sacri ed eterni, come l'amore ritrovato tra madre e figlia e l'incenerimento del Male assoluto, incarnato nella setta degli Illuminati. Con mano sicura, la scrittrice dimostra di conoscere bene gli strumenti e le tecniche più moderne, ma personali e inimitabili, senza mai ingolfarsi in pause neutre o in sdolcinature appassionate ed erotico maniacali, per cui il racconto procede limpidamente, pur nella complessità episodica, dove prevale la razionale guida degli avvenimenti che fluidifica le interstizioni necessarie a colmare vuoti narrativi o a dare efficace corposità al linguaggio di immediata fruizione, in cui gli ingredienti verbali e nominali o attributivi sono distribuiti con certissima adesione agli avvenimenti e ai sentimenti.

Carmelo Aliberti

Monica Bauletti, *Attacco agli illuminati*, Libromania (DeAgostini-Newton), 2014.





TACCUINO (a cura di Elide Giamporcaro)

SERATE DI POESIA AL PONTE DELLE GABELLE

MILANO, maggio. Due serate di poesia, rispettivamente dedicate a **Dino Campana** e a **Gary Snyder** sono state organizzate dall'**Associazione La Conta**, che hanno avuto luogo, con ingresso libero, il 16 e il 23 maggio 2016, al CAM Ponte delle Gabelle, in Via San Marco.



Omaggio a Dino Campana. Mariella Musso, Piero Tanca e altri poeti del *Gruppo Poeti Al Ponte Delle Gabelle* hanno presentato la vita e l'opera di Dino Campana (Marradi 1885 - Castel Pulci, Firenze, 1932). Campana rivelò presto indole inquieta e straordinaria sensibilità. Dopo il liceo a Faenza, frequentò corsi di chimica all'università di Bologna e a Firenze. Ma, incapace di adattarsi alla normalità (per le sue stravaganze ebbe a che fare spesso tanto con la polizia quanto con le istituzioni psichiatriche), preferì viaggiare (l'Italia settentrionale, la Svizzera, Parigi nel 1907; un avventuroso viaggio in Argentina nel 1908; frequenti vagabondaggi in Toscana) e coltivare una prepotente vocazione letteraria. Frequentò poi per qualche tempo (1913-14) i circoli fiorentini della *Voce* e di *Lacerba*. Andato smarrito il manoscritto di prose e di versi che aveva presentato a Papini e Soffici per un giudizio (ritrovato tra le carte di Soffici nel 1971, fu pubblicato in ed. anastatica: *Il più lungo giorno*, 1973), ricompose i testi a memoria e li pubblicò a sue spese presso un tipografo di Marradi (*Canti orfici*, 1914). Dopo una turbolenta relazione con Sibilla Aleramo (1916-17), di cui resta la testimonianza del carteggio (*Lettere*, 1958), altri viaggi e un tentativo fallito di arruolarsi in occasione dell'entrata in guerra dell'Italia, finì i suoi giorni nel manicomio di Castel Pulci, dove fu ricoverato nel 1918. Nei suoi *Canti orfici*, raccolta di poesie, di prose liriche e di frammenti (2^a ed. ampliata, a cura di B. Binazzi, 1928; 5^a ed., con aggiunta di scritti sparsi o inediti, a cura di E. Falqui, 1960), un impressionismo paesistico, affine a quello dei vociani, lievita spesso in un simbolismo denso e ardente, che ricorda A. Rimbaud (soprattutto quello delle *Illuminations*), suo poeta prediletto insieme con Baudelaire. Discontinua come risultati poetici, nutrita degli echi di una educazione letteraria che include Carducci e D'Annunzio, Nietzsche, il decadentismo francese e il futurismo giocoso di un Palazzeschi, l'opera di Campana, per l'intensità visionaria, per la lirica suggestione del suo linguaggio analogico, ha avuto largo influsso sulla poesia italiana successiva, in particolare su quella ermetica, e, per l'indicazione, che vi si è scorta, di radicale opposizione agli istituti letterari, sulle generazioni di poeti formati dopo gli anni Sessanta. Ancora da ricordare: *Taccuinetto faentino* (post., 1960) e *Fascicolo marradese inedito* (post., 1972).

Il 23 maggio, la serata "**Omaggio A Gary Snyder – Poeta dell'ecologia profonda**". Ha curato l'incontro Enzo Giarmoleo, che ha presentato la vita e l'opera di Snyder attraverso la sua poetica. Tratteggiato anche, in un breve excursus, il lontano mondo dei "wobbly", l'attenzione alla cultura dei nativi americani fino all'interesse del poeta per le filosofie orientali.

PERFORMANCE POETICA MUSICALE DI MARTINOVSKY

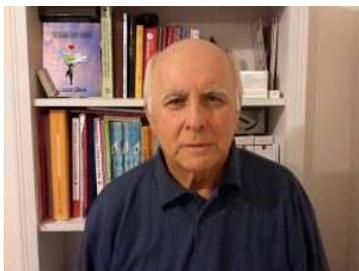
ROMA, 30 maggio. Nel Centro promozionale delle Arti e della Ricerca "Polmone Pulsante", in Salita del Grillo, ha avuto luogo una performance poetica musicale di Vladimir Martinovski, poeta macedone contemporaneo. La

serata si è svolta a cura e con l'introduzione di Luca Benassi e Renato Fiorito.
Lecture dei testi in italiano di Elena Ribet

Vladimir Martinovski (1974) è poeta, prosatore, saggista, critico letterario e traduttore. Professore associato di Poesia Comparata al Dipartimento di Letteratura Generale e Comparata, facoltà di filologia "Blazhe Koneski", dell'Università di Santi Cirillo e Metodio di Skopje (Macedonia). Ha pubblicato numerosi saggi e oltre dieci raccolte di poesia. I suoi versi sono stati tradotti in inglese, albanese, bulgaro, tedesco, greco, giapponese, polacco, romeno, sloveno, serbo, francese, croato, ceco. Figura di spicco della poesia e della letteratura macedone e balcanica contemporanea, Martinovski celebra con i suoi versi la bellezza della vita e della natura, la potenza del sogno, con immagini e suggestioni evocative, spesso intrecciate con i suoni degli strumenti tradizionali della sua terra, con i quali accompagna presentazioni e letture.

Nel nuovo numero di "Terzo Millennio"

OMAGGIO AI 50 ANNI DI ATTIVITÀ DI CARMELO ALIBERTI



TRIESTE, giugno. Esce il nuovo numero della rivista letteraria *Terzo Millennio* (a.VIII, giugno 2016, pp. 304), fondata e diretta dallo scrittore e poeta Prof. Carmelo Aliberti, Direttore Responsabile il giornalista Antonino Motta, segretaria di redazione la scrittrice padovana Monica Bauletti. In questo numero un atto di omaggio al mezzo secolo di attività letteraria di Aliberti, testimoniata

da circa trenta volumi di poesia (tradotti in dieci lingue) e da altrettanti di critica letteraria, fra i quali i saggi in volume su Silone, Prisco, Tomizza, Cattafi, Sgorlon, Mastronardi, Freni e quelli in riviste specializzate su Rosso di San Secondo, Brancati, Cattafi, Vann'Antò, Buttitta, Nino Pino e altri e da alcuni volumi antologici.

La Rivista contiene testimonianze e ringraziamenti di: Jean Igor Ghidina (che ha tradotto e pubblicato nella collana dell'Università Blaise Pascal, di cui è docente, la poesia di Aliberti con l'organizzazione di un Convegno dedicato al poeta); Melo Freni, scrittore e poeta, presente anche con uno studio sulla scuola poetica siciliana; Giuseppe Rando, con un "medaglione" su Aliberti e un saggio su "La Passione da Jacopone a Pasolini a Turolfo"; Cristina Saja, giornalista, allieva di Aliberti, che dedica un suo saggio al libro "50 Anni d'Amore", in cui ricorda anche gli anni trascorsi sui banchi di scuola. E ancora: Felice Irrera, con un saggio sul poeta ottocentesco Tommaso Cannizzaro; Domenico Trovato con un ricordo di Michele Prisco. Nino Famà e Domenico Distefano analizzano il recente studio di Aliberti su "La questione meridionale in letteratura". Lucio Zinna traccia un'esplorazione critica del viaggio poetico di Aliberti. Di Zinna è pubblicata altresì una miniantologia, diacronica, di alcune sue poesie a carattere sociale e "meridionaliste". Giorgio Barberi Squarotti pubblica tre poesie inedite, recensisce alcuni libri di versi e si occupa criticamente di due libri di Aliberti: la recente silloge poetica "Messaggio d'amore" e "L'altra Letteratura Siciliana Contemporanea" per gli istituti superiori. Infine, resoconti e riflessioni del prof. Vincenzo Barbagallo sulle scoperte archeologiche e storiche di Rodi (da Artemisia a Longane) fino all'insediamento dell'Ordine dei Cavalieri di Malta nel XIII sec., in territorio di Milici. Il poeta e giornalista Gabriel Impaglione, *Miembro fundador del Movimiento Poético Mundial*, direttore della Rivista internazionale "Isla Negra - Casa de poesía y literatura" (inserita nel "Directorio Mundial de Revistas Literarias UNESCO") ha inviato una Lettera ad Aliberti, con elogio della poesia dell'autore siciliano e una celebrazione del ruolo della poesia. La Bauletti propone un'interpretazione del recente libro "Non luogo a procedere" di Claudio Magris. Magris ha

espresso apprezzamento per l'opera di Aliberti, riconoscendo "un merito singolare" ai suoi studi, per la potenza sociale, etica e spirituale del suo lavoro.

POESIE DI MICHELE NIGRO



Dopo un relativamente lungo periodo di ricerca interiore e di lenta costruzione delle varie componenti testuali e paratestuali, è ora disponibile su Amazon la silloge intitolata "**Nessuno nasce pulito**", *poesie esperienziali* (edizioni nugae 2.0), di Michele Nigro, in formato elettronico e cartaceo (adoperando rispettivamente Kindle Direct Publishing per l'ebook e CreateSpace per il libro "in carte e ossa" di pagg.400.

Davide Morelli scrive in *Postfazione* «... La presente raccolta contiene *poesie esperienziali* [...] È una poesia fatta di folgorazioni e intermittenze della mente. Il poeta registra stati mentali, impressioni, epifanie. È una poesia urbana, che non ricerca una lingua pura, panica e arcaica. La sua parola non è una mimesi della realtà né del parlato. È una voce autentica, che adopera slittamenti di senso e si pone contro la linearità...» In *Prefazione* scrive Antonio Scarpone «... Mentre l'opera è pregnante di scienza e filosofia, la religione viene sfiorata, vorrebbe quasi accantonarla, ma il palese laicismo deve necessariamente confrontarsi con la filosofia e la religione. La sua opera è un viaggio sulle ali dell'incertezza, con continui attacchi al presente, un ciclico tornare indietro per la preoccupazione di aver vissuto male, o quantomeno di non aver vissuto fino in fondo la propria vita. Non c'è paura, però, né del buio né dell'avventura...»

L'autore chiarisce in *Premessa* il senso della singolare titolazione: «... E a voi, a me, reduci da tante, troppe docce al giorno, riparati dietro occhiali da sole *per avere più carisma e sintomatico mistero*, riabilitati da profumi complessi e dentifrici sbiancanti, dico: "nessuno nasce pulito"...»

(immagine di copertina a cura di Pedram Anvarypour)

CONCERTO PER CHITARRA E ORCHESTRA DI F. DI FIORE

VIDIN (Bulgaria). Il 2 giugno alle ore 19 ha avuto luogo la Prima Esecuzione



Assoluta del concerto per chitarra e orchestra del compositore e pianista palermitano Francesco Di Fiore, intitolata *Quattro Canti*, dedicata alla sua città. Il concerto è stato eseguito dal chitarrista Lapo Vannucci e dall'orchestra Sinfonietta Vidin diretta dall'americano Robert Gutter.

Quattro Canti, come suggerisce il titolo, si articola in quattro movimenti e intende descrivere musicalmente il cuore della città idealmente collocato ai "Quattro Canti", monumentale crocevia divenuto uno dei simboli più caratteristici di Palermo. Due possibili chiavi di lettura: vivere autonomamente l'esperienza musicale facendosi trasportare dal flusso dei quattro movimenti condotti dal canto della chitarra, oppure collocarsi idealmente al centro dei Quattro

Canti di Palermo, tra Via Maqueda e Corso Vittorio Emanuele, e da lì guardare l'anima della città. L'autore ha voluto rappresentare musicalmente quattro immagini della città osservata da questa precisa privilegiata posizione. I movimenti del concerto sono:

Al Qasr, nome arabo del lungo Corso Vittorio Emanuele, Cassaro per i palermitani, storica sede urbana della vita sociale dinamica e spensierata oltre che luogo di drammatici avvenimenti che hanno segnato la storia della città.

Teatro del Sole è uno dei nomi dei "Quattro Canti": a qualunque ora del giorno il sole è lì, ad osservarla e proteggerla. Canto del Sole è un movimento lento, è un inno e anche una preghiera, un tributo a quella luce stupenda che fa apparire bellissima ogni pietra della città.

Il viceré spagnolo Don Juan Fernandez Pacheco de Villena y Ascalon ha voluto che Palermo avesse questo monumento e il terzo movimento è un omaggio a un nobiluomo che l'autore immagina orgoglioso ed elegante.

Osservare il mare dai Quattro Canti è impossibile senza scorgere Porta Felice. È l'ingresso al mare, è il simbolo dell'inizio di un viaggio, è emblema di libertà, immagine della felicità.

Il concerto per chitarra *Quattro Canti* fa parte del progetto Concerto Trilogia di Francesco Di Fiore, insieme con Tre Paesaggi, concerto doppio per chitarra, pianoforte e orchestra, eseguito in Prima Assoluta lo scorso gennaio in Romania.

Francesco Di Fiore, nato a Palermo, intraprende gli studi musicali nella sua città diplomandosi in Pianoforte nel 1989. Dal 1987 studia con il maestro Eliodoro Sollima composizione e le materie a essa correlate. Dal 1990 studia clavicembalo presso il Conservatorio di Musica di Palermo. Nel 1992 studia a Vienna con il professor Harald Ossberger. Nel 1993 gli viene assegnata una Borsa Di Studio dal governo della Repubblica Ceca per perfezionamento musicale con il professor Peter Toperczer presso L'Accademia Nazionale Di Musica di Praga, dove si trasferisce dal 1993 al 1995. Tra il 1989 e il 1991 segue numerosi corsi di perfezionamento in pianoforte e musica da camera in Italia e all'estero, tenuti da docenti prestigiosi. Degni di nota il laboratorio biennale sulla produzione pianistica di W. A. Mozart tenuto presso l'Orchestra da Camera Siciliana da Eliodoro Sollima e il laboratorio sull'Interpretazione della Musica da Camera Contemporanea tenuto dai maestri Augusto Vismara e Eliodoro Sollima. Nel 1992 studia interpretazione della musica da camera classica e barocca su strumenti a tastiera d'epoca e copie riprodotte (epoca rinascimentale e barocca). Intraprende nel 1986 la carriera concertistica, in particolare nella formazione di duo pianistico. Questa lo porta a suonare in molti teatri e sale da concerto internazionali. Ha eseguito centinaia di concerti per conto di importanti istituzioni sia in Italia che all'estero, più precisamente in Austria, Francia, Repubblica Ceca, Ungheria, Germania, Stati Uniti, Cina, all'inizio eseguendo il repertorio tradizionale ma successivamente soprattutto il repertorio contemporaneo e proprie composizioni.

Ha collaborato con musicisti del calibro di Giovanni Sollima, Damiano Binetti, Bruno Canino, Mario Crispi, Gliarchiensemble, William Susman, Douwe Eisenga, Neil Campbell, Matteo Sommacal, Marco Betta, Erika Tazawa, Zofo Duet, Olivia Kieffer, Trio Rospigliosi e altri.

È stato premiato come vincitore assoluto ad alcuni concorsi pianistici nazionali ed è stato vincitore del "XV Internationales Kammermusik Festival Austria Waldviertel" 1993 di Horn (Austria). Dal 1990 al 2004 è stato direttore artistico dell'Associazione Philharmonia Centro Iniziative Musicali. L'attività di direttore artistico lo ha impegnato nell'organizzazione di 8 edizioni della "Settimana Musicale", 3 edizioni della "Primavera Musicale", 3 stagioni concertistiche, 3 edizioni del Concorso Pianistico "S. Pintacuda".

È autore di musica contemporanea di area postmoderna-postminimalista. La sua produzione comprende composizioni strumentali, musiche di scena e colonne sonore.

Il 2011 è l'anno dell'originale progetto *Miniature* che ha coinvolto il pubblico del web con una nuova composizione pianistica alla settimana, per un totale di 53 pezzi e 207 minuti di musica, condivisi liberamente sul suo sito internet, un progetto che ha attirato l'interesse di addetti ai lavori e appassionati da tutto il mondo. Le sue musiche sono spesso eseguite e incise da solisti e gruppi da camera di fama internazionale e i suoi lavori sono regolarmente proposti in concerto in tutto il mondo. Incide per la casa discografica olandese Zefir Records e il suo recente album

“Pianosequenza – Piano Music in Film” ha ottenuto notevoli riconoscimenti ed è stato annoverato tra i primi 5 migliori CD di classica contemporanea usciti nel 2015 dal quotidiano “Il Manifesto”. Collabora stabilmente con la video artista Valeria Di Matteo con la quale ha realizzato numerosi progetti, delle vere e proprie performance di musica e arte visiva.

(Nell'immagine: uno dei Quattro Canti in una foto di fine Ottocento)

ADDIO A GABRIELLA MALETI



FIRENZE. Apprendiamo con commozione la triste notizia che una nostra cara amica, Gabriella Maletti, ci ha lasciato il giorno di Pasqua del corrente anno.

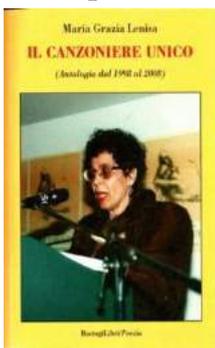
Nata a Marano sul Panaro (Modena) nel 1942, aveva vissuto molti anni a Milano, dal 1981 risiedeva a Firenze. Poetessa, narratrice, fotografa, autrice di video-film, documentari e video d'arte, era redattrice della prestigiosa rivista fiorentina “L'area di Broca”. Aveva fondato nel 1984 e da allora curava, con Mariella Bettarini, le Edizioni Gazebo. Autrice di dieci libri di poesia e cinque di narrativa, è presente in molte antologie e rassegne di poesia e di narrativa contemporanea.

Vogliamo ricordarla con una sua bella poesia, tratta dalla sua silloge *Prima o poi* (Gazebo, Firenze 2014):

«Era per dire che / ci troviamo la vita trascorsa, anche / se noi la trascorriamo, / forse liberi, ma chiusi nella teca / che ci è data, / e non scelta. O forse scelta. / La confusione è totale. / Nondimeno, si considera nostro il nostro / tempo-vita, e non c'è – come me – chi / lo ritenga nostro e onesto, e invidiabile. // Perquindi, osserva le colline ora brumose, / alberi, terra, ed ogni minima opera che pur sia sasso / o scaglia, / e lunga sia la tua esistenza, e vivibile / ché io non posso concedere vita, né toglierla, / né vorrei. / Solamente indicare con una mano, / lassù, il cielo e il suo colore, / se di arcobaleno si tratta.»

“IL CANZONIERE UNICO” DI MARIA GRAZIA LENISA

La BastogiLibri pubblica *Il canzoniere unico*, che comprende alcuni inediti e la ristampa delle opere poetiche dal 1998 al 2008 di Maria Grazia Lenisa (Udine



1995 – Terni 2009), una delle più significative poetesse del nostro Novecento. Il volume, di circa 500 pagine, corredato da un ampio *dossier* critico, si collega all'antologia dell'autrice, edita, sempre da Bastogi, nel 1997, intitolata *Verso Bisanzio*, che raccoglie i testi precedenti. “Il canzoniere unico” è curato dalla figlia dell'autrice, Marzia Alunni, acuta e sensibile studiosa della nostra letteratura. La poesia della Lenisa, di grande finezza formale, si connota per un'originale visione “erotica” del vivere, in cui l'eros, fortemente avvertito e sublimato, tende all'Oltre e si fa arra di intensa spiritualità.

Non a caso il libro è dedicato al poeta e mistico siciliano Giulio Palumbo, scomparso nel 1997. Considerevole, della Lenisa, anche la produzione saggistica. Del “Canzoniere unico” i quaderni di arenaria si occuperanno criticamente.

SEGNALAZIONI LIBRARIE

Repertorio bibliografico per autori

L'invio di volumi (sottoposti al vaglio della redazione) non comporta l'inserimento in questa sezione, né che i libri segnalati non possano essere trattati in altre sezioni, in contemporanea o in successive dispense.



LEGENDA: (a) *attualità*; (afm) *aforismi e massime*; (apf) *arti plastiche e figurative*; (b) *biografie, autobiografie, memoriali, epistolari*; (m) *musica*; (n) *narrativa*; (p) *poesia*; (s) *saggistica*; (t) *teatro*; (v) *varia*; s.d. *senza data*; s.i.p. *senza indicazione di prezzo*; f. c. *fuori commercio*.



ANELLI Amedeo, *Oltre il Novecento. Guido Oldani e il realismo terminale*, Libreria Ticinum, Pavia 2016, pp. 60, € 9,00 (s).

BARONI Giancarlo, *I merli del giardino di San Paolo e altri uccelli*, Prefazioni di Pier Luigi Bacchini e Fabrizio Azzali, Grafiche STEP, Parma 2016, pp. 80, € 10,00, (p).

BORELLO Giuseppe, **GIROFFI Lorenzo**, **SCERESINI Andrea**, *La seconda vita di Majorana*, Prefazione di Salvatore Majorana, Chiarelettere, Milano 2016, pp. 194, € 16,90 (s).

CECCONI Raffaele, *Filastrocche per adulti dall'isola che non c'è*, Edizioni Tigulliana, Santa Margherita Ligure, 2016, pp. 58, s.i.p. (p).

CIPOLLINI Marco, *Santuario*, Edizioni Il mio libro, Roma 2016, pp. 128, € 10,00 (p).

CIPOLLINI Marco, *Il Tempo*, Edizioni Il mio libro, Roma 2016, pp. 44, s.i.p. (p).

CONTILIANO Antonino, *Futuro eretico*, Fermenti, Milano 2016, pp. 66, € 15,00, (p).

ITALIANO Andrea, *Solo l'uomo*, Landolfi, Borgomanero 2016, pp. 48, € 10,00 (p).

LENISA Maria Grazia, *Il Canzoniere unico*, (Antologia dal 1998 al 2008), Bastogi Libri/poesia, Foggia 2016, pp. 496, € 35,00 (p).

PULEO Carlo, **Ignazio Buttitta** *Il presente della memoria – 100 foto e 18 racconti –* Prefazione di Antonio Buttitta, ISSPE Palermo 2016, pp. 128, s.i.p. (n).

RIMI Margherita, *Nomi di cosa-Nomi di persona*, Marsilio Venezia 2015, pp. 154, s.i.p., (p).

ROMANO Nicola, *Voragini ed appigli*, Pungitopo, Gioiosa Marea 2016, pp. 64, € 10,00, (p).

RUDI Armando, *Quadrifoglio*, B&B edizioni, Mozzate 2016, pp. 90, € 10,00, (n).

SCALABRINO Marco, **Alessio Di Giovanni**. *La racina di Sant'Antoni*, Edizioni Drepanum, Trapani 2016, pp. 270, € 15,00 (s).

*** I “Quaderni di arenaria” compongono una collana di volumi monografici o collettivi di letteratura moderna e contemporanea. Trattasi di iniziativa culturale *no profit*, come è gratuita la collaborazione e ogni prestazione personale. Un mezzo destinato, oltre alla proposta di nuovi testi, alla critica e all’aggiornamento, senza alcun condizionamento di natura ideologica o da parte del mercato librario. L’iniziativa intende inoltre offrire uno spazio alle realizzazioni di livello prodotte dalla media e piccola editoria nonché dalla c.d. esoeeditoria.**

*** I quaderni non sono una pubblicazione periodica; non hanno periodicità prefissata; non possono essere considerati prodotto editoriale ai sensi della L. n° 62 del 7.3.2001.**

*** Alcune foto utilizzate possono essere tratte da Internet, benché si operi in modo da evitarle. I loro autori possono, se lo ritengono, richiedere eventualmente più adeguate precisazioni o la loro cancellazione.**

*** Le nostre informative, di carattere saltuario, riguardano esclusivamente ambiti o eventi culturali. Non contengono pubblicità di alcun tipo. Sono inviate a coloro che ne facciano richiesta, ma anche a indirizzi di posta elettronica di persone note negli ambienti artistici e letterari e nel mondo di internet. Un nominativo è presente nell’indirizzario in quanto ha già avuto contatti con noi o il cui indirizzo sia stato reperito in rete o in liste pubbliche. Non sono da considerare spamming in quanto è prevista la possibilità di rispondere e di essere cancellati. I dati sono trattati secondo il D.Lgs. 196 del 30-6-2003 (*legge sulla riservatezza*) e successive modifiche e integrazioni. Tutti i destinatari ricevono i messaggi in copia nascosta. Chi non volesse più ricevere nostre comunicazioni può risponderci con un messaggio indirizzato a info@quadernidiarenaria.it, oggetto: CANCELLAMI e l’indirizzo da cancellare.**

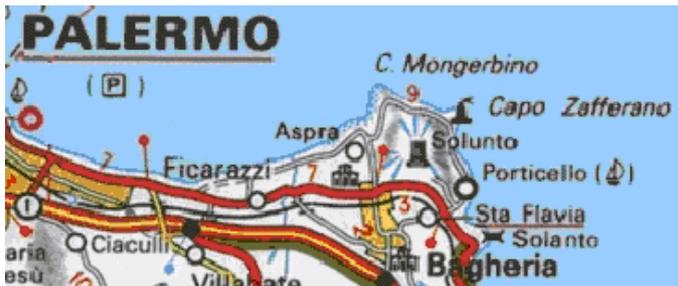
**Vol. 10°
Settembre 2016
*Chiuso in redazione
il 15 settembre 2016***

TRA PALERMO E SÓLANTO

Rivedo il cielo chiaro di una mattina di dicembre. Quella limpidezza! Percepisco tutto: l'attimo di esaltazione dovuto allo splendore lieve del sole, al freddo vivo, alla trasparenza dell'aria che provoca una quiete ingannevole, una cieca fiducia seguita quasi subito da un presentimento brutale che niente giustificava, ma che si esprimeva con quella frase ripetuta dieci, venti volte, tra Palermo e Sólanto: "Ovunque tu sia ormai," quella frase venuta da qualche stanza segreta, "ovunque tu sia ormai, tu mio slancio, mia forza," ripresa e amplificata dal ritmo del treno, "ovunque tu sia ormai," tirandosi dietro altre parole, "ovunque tu sia ormai, ricorda ciò che siamo stati, siamo stati, siamo stati", ridetta senza interruzione, fin sul marciapiede della stazione di Santa Flavia, dove il brusco "ehi" di un passante mi fermò nel momento in cui stavo per andare sbadatamente addosso a un carretto. Non c'era stato gelo a Sólanto né brina, eppure l'inverno irrigidiva il giardino, gli dava una immobilità altera e spandeva sulla sabbia, sulla terra intorno una durezza cristallina che mi restituì ai miei presentimenti.

Edmonde Charles-Roux

da "Dimenticare Palermo" [titolo originale *Oublier Palerme*, 1966], Parte III, Cap. I. Traduzione di Liliana Magrini, Milano, Bompiani (2ª ediz.), 1989.



Quaderni di arenaria
Collana di quaderni
monografici e collettivi
di letteratura moderna
e contemporanea



Nuova serie
volume *decimo*

Testi di

Carmelo Aliberti / Elio Andrioli / Vincenzo Arnone / Antonella Barina / C. B. L./
Marina Caracciolo / Giovanni Dino / Carmen De Stasio / Daniela Monreale / Ivan
Pozzoni / Margherita Rimi / Nicola Romano / Giovanni Stefano Savino / Francesca
Simonetti / Emilio Paolo Taormina / Francesca Tuscano / Lucio Zinna

