



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



Quaderni di arenaria

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

*Collana
a cura di Lucio Zinna*

**Nuova serie
Vol. 13°**

**Quaderni di Arenaria
*Bagheria (Palermo) 2018***

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: info@quadernidiarenaria.it

Segreteria

elidegiamporcaro@gmail.com

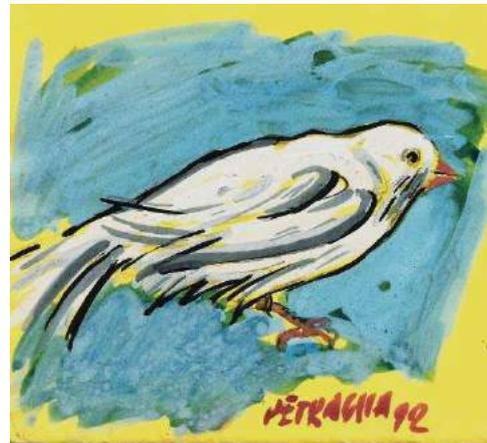
<http://www.quadernidiarenaria.it>

Collaborazione. La collaborazione, per invito o libera, avviene con testi inediti, a titolo volontario e gratuito anche per quanto riguarda compiti direttivi e redazionali. Non si restituiscono materiali inviati, a qualsiasi titolo. *I contributi pubblicati non impegnano la redazione. I singoli autori sono a tutti gli effetti responsabili dei loro scritti. “I quaderni di arenaria” non sono una rassegna di novità librarie. Si raccomanda di orientare le proposte di collaborazione, per le apposite sezioni, su testi creativi o di carattere saggistico, sia letterario che riguardanti argomenti filosofici, estetici etc. Per l’invio di testi servirsi preferibilmente di allegati e-mail (in word, corpo 12, carattere Calisto MT). Per i saggi o altro, utilizzare solo note di chiusura (non a piè di pagina), evitando l’inserimento di righe divisorie.*

Libri. **Non si recensiscono libri.** *I libri ricevuti sono registrati nella sezione “Segnalazioni bibliografiche”, a seguito di valutazione redazionale; alcuni possono essere oggetto di essenziali “schede” redazionali (sezione “Bacheca”), di mera informazione bibliografica. I testi critici nelle sezioni “Scaffale” e “Vetrina” non derivano da impegno redazionale, bensì da collaborazioni esterne (concordate con la redazione).*

I contenuti di questo sito sono riproducibili dietro esplicito consenso della redazione, solo per scopi senza fini di lucro.

Giorgio Petraglia, *Dipinto su carta (busta da lettera), 1992, inedito.*



Copertina

Ideazione e foto

Elide Giamporcaro

Elaborazione grafica

Carlo e Salvatore Puleo

Web

Salvatore Ducato

INDICE

Saggi

- Pag. 4 Carmen De Stasio *I frattali della scrittura*
" 12 Ivan Pozzoni *«Giustizia divina» e «Falsa Giustizia» nel
"Mondo Piccolo" di Giovanni Guareschi*
" 19 Domenico Muscò *L'anti-società degli asini*

Documenta

- Pag. 34 Lucio Zinna *Perbenismo e trasgressione nel "Pinocchio" di
Collodi*
" 41 Marina Caracciolo *Musicalità e distanza dal reale nella poesia
di G. Ceccarossi*

Crestomazia

- Pag. 45 *Poesie inedite di:*
Elio Andrioli, Giovanni Dino , Alessandra Fini, Ivan Pozzoni,
Emilio Paolo Taormina

Arene e gallerie

- Pag. 56 Lucio Zinna *Ricordando Giovanni*
" 57 Giovanni Cappuzzo *Sulla narrativa di Antonio Pizzuto*
" 61 Red. *Palermo 2018 Capitale italiana della cultura*

Girolibrando

- Pag. 64 *Testi di:* Vincenzo Anania, Anna Maria Bonfiglio, Elio Giunta,
Antonio Prete, Giovanni Stefano Savino, Lucio Zinna

Bacheca

- Pag. 67 *Schede di informazione bibliografica a cura della redazione*

Vetrina

- Pag. 69 Margherita Rimi *Tutto parla per fare il silenzio*
" 71 Guglielmo Peralta *Antenore e Teseo con altre poesie*
Pag. 77 *Taccuino*
Pag. 81 *Segnalazioni librerie*



SAGGI

Carmen De Stasio

I frattali della scrittura

Toccate ferro. Al tatto appare solido, massiccio, compatto. Lo è. Ma sondate più in profondità, e incontrerete altri mondi¹.

Nella sua destinazione di movimento, la scrittura è esercizio che contempla una geometria cinetica fondata su coscienza d'utilizzo e complessità in elaborazione. Attraverso la scrittura trova luogo una cadenza versatile che riscuote il proprio riconoscimento nel divenire e in esso assimila pensieri che tempi e ambiti (talora sfrontatamente agli opposti) riconoscono nella convergenza di climi apodittici.



In quanto movimento indeterminato all'interno di un reticolato cinematico, la scrittura – intesa quale agire *in* parola, piuttosto che *attraverso* la parola – evita le sovrapposizioni e le contrapposizioni: ciascun elemento curva al coordinamento e al ribaltamento simultaneo, giovando all'accadimento e all'ingresso di nuove fasi. Si tratta di un processo collocato sull'attrazione di quanto sia primario e mai di seconda mano e che, inoltre, non è responsabile d'alcun arretramento, poiché generativo di nuove intelaiature, nelle quali *tutto è animato da spontaneità e ispirazione reciproca senza sapere quale direzione esse* (le parole) possano intraprendere².

Ciò che chiamiamo integrità, nel caso del romanziere, è la convinzione che ci comunica di dire la verità. (...) Leggendo, avviciniamo alla luce ogni frase, ogni scena; perché la natura sembra averci inspiegabilmente provvisti di una luce interiore con cui giudicare l'integrità o la mancanza di integrità del romanziere. O piuttosto, forse, la natura, col suo fare del tutto irrazionale, ha tracciato col suo inchiostro invisibile, sulle pareti della mente, una premonizione che questi grandi artisti confermano: uno schizzo che basta solo avvicinare al fuoco del genio perché diventi visibile³.

Evidente che quanto scritto da V. Woolf possa essere collocato come traslazione da scrittura dominata dal tempo a scrittura determinata da velocità di assorbimento e, infine, a scrittura a-tempica, capace di *reggere* in virtù di riserve nascoste, intellegibili anche in dimensioni diverse, comportando la validazione del dato letterario nella *fallibilità* come suggerimento trasfigurabile in una corrispondenza di elementi co-agenti in un tutto, nel quale inscrivere

tanto la realtà circostante (processing di esperienze), quanto le effervescenze immaginative in corrispondenza estensiva con il territorio abituale.

L'identificazione dell'esperienza immediata con l'esperienza passata, il ricorso dell'azione passata o la sua reazione nel presente, equivale a una congiunzione tra l'oggetto ideale e quello reale, tra l'immaginazione e la percezione diretta, tra il simbolo e la sostanza. Tale congiunzione libera quella realtà essenziale che è negata sia alla vita contemplativa che alla vita attiva⁴.

La sensazione che qualcosa di nuovo sia sempre sul punto di avvenire estirpa l'efficacia dello scopo implicito nell'attesa. A sua volta, l'attesa vive il suo tracciato in una convergenza che mai si rilascia rispetto al reale vissuto direttamente (fatto) o per conoscenza (prerequisiti), convogliando all'interno di una scala logaritmica nella quale, perché esista una situazione generante, è necessario si mantengano le caratteristiche di ciascun elemento. Nel germinare attraverso recupero e ambientazione dei metodi, delle strategie susseguenti a un'osservazione come attività capillare e continuata, sarebbe ovvio pensare che la costruzione possa avvenire in conseguenza, pena la dismissione di tutte le competenze e l'avvio a una fase di anarchia. La frase *Costruisci dopo che hai appreso*⁵ sentenzia, appunto, la composizione scritturale quale progetto governato da continuo controllo, determinando sia il peso lessicale che, soprattutto, la traduzione di un programma per il compimento del (...) *legame esistente tra paesaggio e cultura, la capacità di saper spiegare il noto attraverso l'ignoto, (...)*⁶. È all'interno di quest'organismo che gran parte della scrittura – nel suo movimento *modificabile* – trova il suo luogo, non tanto per le condizioni sceniche o tematiche, quanto per le modalità e le divergenze tracciate in maniera del tutto individuale rispetto al clima d'ingegno generato dai contenuti. È il caso di autori che generano una letteratura di tipo fantasmatico. In coerenza con una proiezione che unisce proiezione individuale e configurazione percettiva della realtà, le (cron)storie fungono da impalcatura a una generatività di elementi riconoscibili, ma accelerati da elaborazioni immaginative che l'autore plasma in autonomia e trasla in un linguaggio dalle intonazioni conformi all'idea da intendere come una rivoluzione espansiva di tratti volutamente astrattivi, eccedenti, esagerati, talora, e che, in ogni caso, si affilano alla materia, spostandosi sulle cromie variabili dell'immaginabilità insistente in un'impalcatura articolata che riesce addirittura a ridisporre lo spazio oscuro, là dove l'oscurità è avanzamento creativo.

Configurandosi quale luogo informativo-estensivo di fatti estensivo-immaginativi e, non ultimo, quale luogo di non-separabilità tra sensibilità e intelletto, il tessuto scritturale assume una posizione multipla di privilegio, in una connotazione densificata su parametri che si realizzano sull'ambiente tempo-spazio e (per inferenza) sull'efficacia del messaggio. In questo caso di forte incidenza è altresì il tipo di lettore e di lettura. Si tratterà di una vera e propria fisicizzazione proiettabile in una duplicità sistemica degli esiti e dell'intero programma d'indagine in un tempo *vivente*. Di fatto, nel significare l'engagement come concetto relativamente nuovo a sostegno della corrispondenza eidetica tra autore (mittente) e lettore (destinatario),

nell'interlocuzione con un messaggio che cessa di essere antologico, frazionario, viene esaltato il fattore ricercativo in un corpo organico implicito di volontà di rinnovamento in un processo culturale che, pur disposto a costruire, sembra rischiare continuamente il rallentamento. Uno tra i motivi potrebbe essere l'incapacità di conservare la simultaneità indagativa nella piena corresponsabilità di situazioni sovente intese nel contraddittorio e in un antagonismo che non consente di concepire l'intera *poetica delle cose* (L. Anceschi).

Dire che la scrittura è artificiale non significa condannarla, tutto il contrario: come e più di ogni altra creazione artificiale, essa ha un valore inestimabile, poiché è essenziale allo sviluppo più pieno dei potenziali umani interiori. (...) la scrittura ad esempio innalza il livello di consapevolezza; l'alienazione da un ambiente naturale ci può far bene ed è in più modi essenziale per la pienezza della vita umana. Per vivere e comprendere bene, abbiamo bisogno non solo della prossimità, ma anche della distanza; questa scrittura regala alla mente umana in modo unico, come niente altro può fare⁷

Sfuggendo alla centralità, una siffatta struttura diviene porzione fondante di un'architettura *modellata* su una plurifonia di gravide aperture verso la varietà intellettuale concorde a criteri di autonomia e non-separazione che favoriscano la continua gestazione conoscitiva, così come la struttura scritturale ha manifestato negli anni, come si evince nel caso di Ignazio Apolloni: nelle sue opere – impregnate di sapidità sperimentale-immaginativa – gli eventi assumono l'aspetto di un'indagine combinatoria di stati in cui il pensiero meditante inclina *dalle cose, dalle evenienze*, e si dispone su un piano rialzato rispetto alla concretezza. Si tratta di storie documentate che utilizzano la fantasia come strutturativo collante tra pensieri alitanti e riposti più sul senso di rinnovamento, che di giustapposizione. Per loro tramite Apolloni decide di segnare il solco entro il quale far ruotare e avanzare ciò che esiste e che, talora, ancora fa esitare o retrocedere rispetto a potenzialità possedute e assestare (sono sue parole) *lo scopo della vita; la transeunte fase verso l'avvicinamento al sapere*.

In questo modo si comprende come, tra le molteplici traiettorie interpretative, la scrittura si configuri quale vero e proprio luogo propizio a un conoscere frattalico, in cui l'esistente è sì distillato attraverso le concomitanze della coltivazione del sapere e dell'osare sapere, ma è, viepiù, territorio che accoglie l'osare inveterato di porsi domande e scenario libero da dominanza intransigente. Qui l'individuo scavalca la fossilizzazione dei suoi limiti ai quali è stato istruito e affonda gli arti all'interno di territori richiamati da insorgenze d'impatto sociale che *ascoltano* la maniera dell'uomo e in essa confluiscono con un linguaggio anti-archetipico.

A parte i casi in cui cultura e utilità diretta possono fondersi, vi è anche l'utilità indiretta, di varie specie, implicita nel possesso di un sapere che non contribuisce alla efficienza tecnica. Penso che si potrebbe por riparo ai più grossi guai del mondo moderno se si

incoraggiasse un sapere di questo genere, mitigando invece la corsa sfrenata alla specializzazione professionale⁸

Evidente che l'evoluzione corrisponda a uno stato ambientale di perenne apprendimento; di consapevolezza rispetto all'incanutimento della coscienza e dunque del movimento. Convenendo con l'idea sviluppata all'inizio del XX secolo dal movimento dada – secondo la quale non si possa prevedere il futuro né ciò che possa avvenire – è ammissibile in questo contesto argomentativo la probabilità di evidenze che rendono comprensibile la concezione eraclitea riguardo alla facoltà concessa all'individuo di riconoscere il suo essere nel divenire continuo. Fermo restando la consapevolezza etica del suo essere attuale, determinante è il contributo tanto dell'intelletto (che accumula conoscenza per soddisfare esigenze di carattere maieutico-epistemico), quanto della sinergia fisica che dalla consapevolezza (e mediante la consapevolezza) si dilata in immaginazione seguendo il tratto di un compasso detentore di forze bilanciate in forza di quella che B. Russell definisce (...) *una qualità che non è né morale né intellettuale, ma forse fisiologica: l'entusiasmo e la gioia di vivere*⁹. Diversamente sarebbe sopravvivenza.

Esistere significa essere in qualche modo impegnati in un'attività; e questa, per qualsiasi oggetto finito, deve derivare da qualcos'altro¹⁰

In questi termini, il variabilismo situazionale e comprensivo di *nascondere* (pensare) e *videografare* è simultaneo e ricompono la frattura tra fenomeni e facoltà percettive in una combinazione che punta al processo e non al valore *finito*. Ciò valida la convinzione secondo cui la (presunta) finitezza di una pagina scritta o comunque pensata, sia risultato *fallibile* e transitorio di un processo che ha avuto inizio in un luogo, in un tempo, in precise condizioni (individuali complesse), che è andato incastrandosi soggettivamente-oggettivamente, per induzione o intuito, con attività appartenenti a dimensioni conciliabili e incrementative e finalizzate all'attualità. E l'attualità, in tal senso, è *materia mobile* sommatoria non-euclidea di linee, curve, tonie, cromie, deviazioni e interrogativi:

La parola-simbolo è simbiosi di messaggio discorsivo e di messaggio visivo, diviene il linguaggio di *polis* per la sua ambivalenza di lettura, così che il fruitore possa attingere dall'una o dall'altra lettura, o dalla commistione dei due linguaggi (che è l'interpretazione più consona a questa esperienza)¹¹

Per estensione, il riferimento logico è alla commutabilità quale indice di spostamento indifferenziato. È nel carattere senziente scientifico che trova realizzazione la commutabilità per merito di un concepimento insistente su forze d'attrazione che permettono la convergenza di piani e condizioni a generare interferenze complesse di valore illimitato e moltiplicativo.

Qualche volta è possibile che, narrando i fatti di un personaggio, lo scrittore, improvvisamente trascinato, si sostituisca proprio a lui, e una figura di questo genere segna l'esplosione della passione¹²

Si potrà, pertanto, mediare quanto asserito precedentemente: sebbene l'intenzione istruisca il tracciato letterario, tendendo a preordinare su una finalità che racchiude l'intero percorso, subentreranno altre condizioni a dar cura di un'indomabile estensività a un aleatorio processing, che chiamerò *zona franca*, incollocabile perché in perenne divagazione. In *zona franca* risiede, viepiù, l'energia che dall'intenzione complessa (labirinto di coesistenti obiettivi, strategie, prerequisiti, eccetera) promuove valenze non già satellitari, né eludenti, ma accrescitive di una scientificità riscontrabile in un ambiente-scrittura quale documentale esercizio; una sorta di neosemantica che controlla i punti di luce e d'ombra dell'intelaiatura scritturale, quanto il più possibile consolidata da uno studio che consenta anche al lettore di riceverne immagine (che possa diventare) familiare. Lungi dall'iconografia di un punto definitivo, il procedimento evolutivo si alimenta anche nell'alterazione per il tramite di confluenze che derivano tanto dal sapere acquisito, che dal sapere potenziale e tanto, ancora, dal *saper sapere*. È nel luogo del *saper sapere* che interviene – talora alla medesima velocità – un dinamismo organato su processi definibili all'interno di un congegno che ha al suo orizzonte un continuo giro di vite, insieme all'eventuale frattura provocata dal freno al dinamismo stesso. La sensibilità direttamente legata alla percezione potrebbe superare la logica intellettuale, con un accumulo che pregiudichi la qualità in favore della quantità. Questo sembra sollevare un pensiero addomesticato a una sorta di robotizzazione della mente consolidata nell'abitudine e accresce un'organizzazione esaustiva, i cui modelli, anziché sortire una combinazione versatile, divengono condizionamento.

Forse l'immobilità delle cose intorno a noi è loro imposta dalla nostra certezza che sono esse e non altre, dall'immobilità del nostro pensiero di fronte a loro¹³

In tal senso vale la logica del *frattale*, il cui valore è in un'irregolarità coltivata perennemente anche fuor di scena e che rimanda alla meta-geometrizzazione degli spazi, ivi compresi (o, soprattutto) quelli apparentemente effimeri, oscuri e angolari, frazionati e comunque collegati a una storia intesa in maniera ergonomica quale (...) *necessaria trasformazione del linguaggio e della cultura in corrispondenza con la trasformazione della società*¹⁴ che scaturisce dalla molteplicità-moltiplicabilità delle (co)azioni e delle (meta)reazioni.

Solo i pensieri che *hanno camminato* hanno valore¹⁵.

Non si è distanti dall'epistemologia delle complessità di Morin, secondo il quale le forze intervenienti posseggono un'influenza sulla *condizione* del sapere che è maggiore rispetto all'influenza *sul* sapere e *sulla* maniera in cui si espliciti qualsiasi reazione, la cui origine è nella realtà circostanziale – tumulto di

accadimenti di natura microscopica; congegno complesso di rimandi, impliciti e sottili suoni e rumori dissonanti che, anziché fungere da freno all'evoluzione indagativa, si dispongono quali sollecitazioni per percorsi anti-preordinativi. Un movimento molteplice e, nuovamente, capace di moltiplicabilità anche là dove appaia una possibile replica, sollecita la scrittura ad essere ambiente di condizioni devianti in qualsiasi momento, spiegandosi come risposta figurata di uno scenario cinetico, in cui la posizione d'avanguardia tenga desta l'attenzione su situazioni che danno credito alla motivazione, che comunque esiste, pur se non riconoscibile nei segni immediati. È un fatto che, nell'arbitrio di corrispondenza ambientale, la scelta lessicale di dar suono concreto in funzione nominale sia spesso ravvisabile in fase successiva rispetto alla corposità sintetica di parole, mediante le quali s'intenda dar scena a un equilibrio appercettivo a partire da un disordine (l'inspiegabile) e, infine, sia di meta-significato.

Poeta è chi vede le cose come fosse la prima volta; ogni soldato che renda imparzialmente conto di quanto vede, diventa poeta¹⁶

Sul fronte scritturale l'autore non dismette il progetto creativo-generativo. Viepiù, l'acume creativo s'inoltra lungo una traiettoria insolita e assume i pigmenti di una tensione in cui impera la dissociazione di unità minime coordinate secondo parametri che riverberano uno squarcio luminoso improbabile e apertamente non-sense se un ambiente diverso. E allora si spiega la maniera consimile a un ritmo dada impregnato di rumori, di indolenti risonanze come una cassa armonica impazzita. Accanto a un lessico ordito dalle stesse condizioni di vita, si alterna un lessico inusitato nella scrittura consueta. Così, termini mediali dal luogo e dagli effetti visivo-sonori irrompono a distribuire scenari mobili fino a generare un turbinante coinvolgimento ibrido in un tempo di oggettività, nel quale il soggetto agente sembra estraniarsi dall'ordito esistenziale in un'insensibilità solo apparente.

Scientificamente declinato sui piani dell'impressione cinetico-immaginativa, l'intero corpo scritturale assume, pertanto, l'elaborazione di una sceneggiatura mai incline alla descrittività dolente e fumosa. Ostili alla dignità, gli scenari mobilitati *dal vivo* rientrano in una quotidianità che, se al di qua tempo-spaziale suscita riprovevoli sentimenti, nella circostanza effettuale si rapprende in una (...) *consueta, pacifica esistenza in un mostruoso ingrandimento*.¹⁷ Vale, quindi, l'estrinsecazione attraverso una scrittura che possiede una naturale predisposizione a farsi arte; una sorta di *realtà aumentativa* ante-litteram, che nelle parole ricompona concordanze volumetriche e agisce da filtro per dar *forma* a una sonorità visiva sceverata da qualsiasi alterazione d'animo che addomesticherebbe finanche la nettezza del percepibile e la sua modalità.

[...] la cosa più importante che un animo umano possa fare in questo mondo è *vedere*, e raccontare poi ciò che *ha visto* in maniera chiara¹⁸.

Tali prevalenze colpiscono come ologrammiche impressioni che disorientano rispetto a un'attesa inconsapevolmente posseduta, tendente a

declinare sovente come fatto: siamo colpiti da ciò che (ri)conosciamo e in esso avviene il rispecchiamento. L'avvenimento riprende la fase in cui a un'ostinata innocenza fa riscontro una realtà diversa e allora, nell'alterazione, subentra l'acquisizione di un'innovata nemesi autorale che ricalca, ancora, le minimalità di un frattale. Mutuando dall'universo proprio dell'arte, si tratta di una policromia aderente a criteri universali di non-separabilità (inclusi i concetti di antichità e modernità cari a Baudelaire) in un macro-mosaico, le cui campiture sono misurabili nella singolarità e nella complessità. Il rimando è, nuovamente, al frattale interattivo, in cui a variare sono gli elementi appresi per misure spaziotempiche minimali e di assorbimento. In modalità tensiva, le *misure* spaziotempiche scompigliano l'enfatizzazione (letteratura sommersa da echi di un didascalismo moraleggiante) e traslano il dato esteriore in intimità, là dove si rimargina la separazione esterno-interno in favore di un passaggio propedeutico alla moltiplicabilità, giacché (...) *L'Arte è molto più che conoscenza intellettuale della verità / Essa è sociale* (...) ¹⁹

Dotato di un ordine a-sistemico ma organizzato, il processo appare assimilabile a un investimento tanto in controllo, che in misura variabile di tutte le attività in una ricerca di equilibri che mobilita elementi concreti con elementi astratti (ma non in straniamento), in un territorio dominato da problematizzazione. Si potrà, pertanto, asserire che il linguaggio frattalico animi dall'interno la scrittura nella misura in cui attiene a diverse speculazioni di carattere sia grafico-tecnico, che semantico-ortografico, poggiando su una complementarietà continuamente contrastante e alternata; sulla variabilità territoriale tra concretezza (elementi tangibili e visivamente riconoscibili) e astrazione (gli stessi elementi portati a una condizione nominale e soggettivante). Con un'enfasi giocata sui pieni relativi a impressioni individuali, la scrittura – senza distinzioni se non di scena – distingue un territorio complesso nella sua solidità, epperò risulta vulnerabile per la scioltezza con cui le immagini transitano in scene in compimento e *in-presenza*. Il che definisce la *verificabilità* di un'esperienza (M. Schlinck) e, al contempo, stabilisce il diretto controllo su fatti e su micro-strutture invisibili (inavvertite dalla percezione comprimaria) caricati di un'energia dalla velocità cadenzata rispetto alla propria tessitura e che egualmente si proietta nel linguaggio e nell'organizzazione, pure iridate di una qualità frattalica e che pure consolida il tratto scientifico per la condotta ferma (talora austera) e simultaneamente plastica delle parole – nuclei semantici strutturali complessi; molteplicità problematizzanti riconoscibili attraverso un'idea che comporta la disposizione all'attivismo, all'indipendenza e tanto all'intraprendenza.

[...] un ricordo preciso di immagini e di descrizioni strane e apparentemente assurde; finché un giorno il significato nascosto si rivela loro con l'evidenza improvvisa di una verità semplice e incontestabile²⁰

In quello che, pertanto, appare assimilabile a un necessario tracciato problematizzante è la distintività di un principio la cui dimensione è sia nella non-separabilità, che nell'accoglimento di qualsiasi rappresentazione corrispondente di eventi progressivi ed esiti continuamente ridiscutibili legati a fenomeni che accadono nell'imminenza. È un modo di protendersi al vivere in

un territorio di combinazioni molteplici, anziché tendente a proteggersi dietro il paravento di un vedere concluso, che non ripone accento sulla complessità delle evidenze – cosa ben diversa rispetto a quanto comunemente vissuto in un'estemporaneità distillata per ovvietà e *anemica*.

Un libro è come un organismo in perenne divenire. Anche dopo che è stato scritto può crescere e trasformarsi con noi, dentro di noi. Se il punto di partenza è un dato essenziale, uno spiraglio aperto sulla nostra visione del mondo, una zona della sensibilità trovata una volta per tutte e però suscettibile di ulteriori sviluppi, questo libro potrà sempre ricominciare, essere rimesso in questione, essere ripreso in un altro momento della vita e a un diverso livello di coscienza²¹.

NOTE

- ¹K. W. Ford, *Il mondo dei quanti* (2004), Bollati Boringhieri, Torino, 2014, p. 11
- ²H. Richter, *dada art and anti-art* (1965), Thames & Hudson, London, 1997, p. 28
- ³V. Woolf, *Una stanza tutta per sé* (1929), Newton Compton, Roma, 1993, p. 67
- ⁴S. Beckett, *Proust* (1931), SE, Milano, 2004, pp. 52 - 53
- ⁵N. Pace, *La città che verrà* in «L'archipendolo», Pubblisfera, S. Giovanni in fiore (CS), 2015, p. 113
- ⁶ibi, p.112
- ⁷W. Ong, *Oralità e scrittura – le tecnologie della parola* (1982), Il Mulino, Bologna, 1986, p. 124
- ⁸B. Russell, *Elogio dell'ozio* (1935), TEA, Milano, 2014, pp. 33, 34
- ⁹ibi, p. 173
- ¹⁰B. Russell, *La saggezza dell'Occidente* (1959), TEA, Milano, 2012, p. 200
- ¹¹R. Apicella, *Poesia Visiva degli anni 72*, in Catalogo esposizione «Poesia Visiva Internazionale» Galleria “Il Canale” – accademia 878 b Venezia, giugno 1972
- ¹²Pseudo Longino, *Del sublime* (I d. C.), BUR, Milano, 2012, p. 133
- ¹³M. Proust, *Combray*, parte I in «La strada di Swann» (1913), Novecento, Torino, 1998, p. 11
- ¹⁴Cfr. citazione di S. M. Ejzenštejn in F. Di Giammatteo, *Dizionario del Cinema*, Newton, Milano, 1995, p. 36
- ¹⁵F. Nietzsche, *Il Crepuscolo degli idoli* (1889), Newton Compton, Roma, 1980, p. 37
- ¹⁶Cfr. citazione di R. Musil in: *In guerra con il pennello*, M. Libardi e F. Orlandi, «Millenovecento», Ed. Millenovecento, Milano, n. 24, ott. 2004, p. 45
- ¹⁷R. Musil, *Il canto della morte* (1916) in «Narra un soldato», Via del vento Ed., Pistoia, 2012, p. 17
- ¹⁸H. Bloom, *The Literary Criticism of John Ruskin*, Norton Library, New York, 1965, p. 112
- ¹⁹E. Bond, *The art of the audience*, in «The worlds», Eyre Methuen Ltd, London, 1980, p.144, 145. La traduzione del testo è a cura dell'autrice.
- ²⁰H. Arendt, *Antologia – Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi* (1930 – 1954), Feltrinelli, Milano, 2011, p. 26
- ²¹R. La Capria, *Sulla riscrittura*, in «Un giorno d'impazienza» (1952), Mondadori, Milano, 1987, p. 24

Ivan Pozzoni

«Giustizia» divina e «Falsa Giustizia» nel *Mondo Piccolo* di Giovanni Guareschi

Guareschi¹ basa metodologicamente la sua definizione di «giustizia» sulla distinzione ontologica tra «giustizia» e «ingiustizia»:

Peppone sghignazzò: «È comodo fare i *debiti* a questo mondo dicendo: “Poi pagherò quando sarò morto!”. Chi rompe deve pagare subito!». «Pagherò subito con la sofferenza che mi darà il pensiero di aver *violato la legge di Dio e quella degli uomini*. La mia *coscienza* di cristiano e di cittadino...»²,

dove ogni «ingiustizia» è «violazione della legge»³. Per ciascuna forma di «ingiustizia», esiste una corrispondente forma di «giustizia», in grado di neutralizzare la «violazione della legge» e di ristabilire l'ordine universale confuso:

La vecchia non gli parlò mai di niente. E la volta che Don Camillo le consigliò di cercar di sapere dal ragazzo se ricordasse o no la faccia dell'assassino, la vecchia alzò le braccia sgomenta. «Reverendo, ho penato mesi e mesi nella paura che il fatto gli avesse guastato il cervello, a quel poveretto: adesso che ha dimenticato tutto sarebbe un delitto avvelenargli il sangue. Meglio che non ci pensi mai più. Lasciamo stare; *c'è la giustizia di Dio che sistemerà tutto*»⁴

e

In quanto alla faccenda della giustizia, non se ne curava. Tra poco, quando sarebbe morta, perché era vecchia come il cucco, *avrebbe raccontato tutto al buon Dio*, e Dio avrebbe provveduto a *sistemare* definitivamente Bill⁵.

Lo stato di confusione, di caos, di disordine, originato dalla «violazione della legge», divina o umana, è «sistemato», nel senso energico di ricondotto a sistema, a ordine, dall'intervento inevitabile e infallibile di Dio, fondamento trascendente della «giustizia»:

Don Camillo gli appoggiò la grossa mano sulla spalla: «Non devi morire» disse. «Devi pagare il tuo delitto con tutta la vita che Dio ti ha concesso. Soltanto se tu avrai pagato, il gatto nero non si siederà sulla tua tomba, quando tu sarai morto...» «Andrò a costituirmi!» gridò l'uomo. «Pagherò...» «No: *devi pagare il tuo enorme debito verso Dio*. Questo è difficile. Pagare il debito con la giustizia degli uomini è facile»⁶;

la «violazione della legge», umana o divina, crea un metaforico «debito verso Dio», cioè un obbligo individuale verso Dio, assunto dalla «coscienza»⁷, a collaborare nell'*iter* di ri-«sistemazione» della «violazione della legge» medesima. La «giustizia», in Guareschi, ha come fondamento ontologico trascendente un «[...] Essere Superiore che tutto ha creato e tutto amministra e che alla fine punirà i cattivi e premierà i buoni [...]»⁸, mai sostituibile da un essere immanente⁹; tale «Essere Superiore», lontano da ogni immanenza, «[...] tutto amministra [...]» nel trascendente «tribunale di Dio» («giustizia divina»):

Don Camillo lo afferrò per il bavero. «Criminale incallito! Quando ti dovrai presentare al tribunale di Dio non troverai un Don Camillo che ti nasconderà in solaio»¹⁰.

La «giustizia divina» è una *necessità escatologica*, essendo esercitata da un «Essere Superiore», in un inevitabile «tribunale di Dio», dato che «[...] Ognuno è destinato a morire quando è il suo turno [...] e a presentarsi davanti al tribunale divino per avere il premio o la punizione [...]»:

[...] E quando fu in chiesa si sfogò col Cristo dell'altar maggiore. «È gente che avrebbe bisogno di una lezione» disse don Camillo. «Mandategli un ciclone che butti all'aria ogni cosa. È diventato un mondo maledetto pieno di odio, di ignoranza e di cattiveria. Un diluvio universale ci vuole. Creperemo tutti e così si farà il conto finale e ognuno *si presenterà* davanti al tribunale divino e riceverà il castigo o il premio che merita!» Il Cristo sorrise. «Don Camillo, per arrivare a questo non occorre un diluvio universale. *Ognuno è destinato a morire quando è il suo turno e a presentarsi davanti al tribunale divino per avere il premio o la punizione [...]*»¹¹;

il «[...] presentarsi davanti al tribunale divino per avere il premio o la punizione [...]» è subordinato alla condizione necessaria della morte, del «crepare». Davanti alla morte di ciascun individuo, nel suo «tribunale», inevitabile e infallibile, Dio attribuirà «premi» («conforto» eterno) o «punizioni» (sanzione):

E se vado con questa gente, e se, non pago di aver creata questa Brigata, ne divido le sorti, non è tanto per ricordare a questi uomini che *esiste un Dio che aiuta e conforta*, ma soprattutto per ricordare agli altri, a chi può dare lavoro e pane, che *esiste un Dio giusto che punisce gli egoisti!*¹².

La distinzione tra «giustizia divina» e «giustizia terrena» verte sul binomio trascendente / immanente, avendo come conseguenza la condanna d'ogni forma di materialismo:

[...] Essi cercano affannosamente la giustizia in terra perché non hanno più fede nella giustizia divina, e ricercano affannosamente

i beni della terra perché non hanno fede nella ricompensa divina. E perciò credono soltanto *a quello che si tocca e che si vede* [...]»¹³

e

«[...] l'invenzione della giustizia terrena. Invenzione sacrilega perché esiste una sola giustizia ed è quella di Dio. Ed esiste un solo Paradiso ed è quello celeste, mentre la giustizia terrena regola le cose del mondo come se non esistessero che i beni della terra» Don Camillo allargò le braccia. «Gesù» balbettò «Ma i comandamenti dicono "Non rubare". Essi ammettono l'esistenza dei beni terreni» «Sì, ma non come fine, bensì come mezzo, mentre *la giustizia terrena non va oltre la materia*. In nome di questa falsa giustizia [...]»¹⁴.

La «giustizia terrena», fondata sull'immanenza della «materia», è una «falsa giustizia», idonea a sentenziare sul mero «atto»

«E voi cosa ne pensate? Ho fatto male?» «Ognuno sarà giudicato dalla giustizia divina non per quello che ha fatto ma secondo l'animo col quale ha fatto qualcosa. *La giustizia umana giudica gli atti, la giustizia divina giudica i pensieri che hanno ispirato questi atti* [...]»¹⁵,

aldilà di ogni riferimento alla «coscienza» («senza tessere»)¹⁶; suddivisa nelle due categorie della «giustizia popolare» e della «giustizia dello Stato»¹⁷, la «giustizia terrena» ha come fondamento l'immanenza, l'«atto», la forza / violenza, sociale o istituzionalizzata:

Però Peppone aveva ancora qualcosa da dire. «Siete un senzadio!» urlò ancora. «Ma la vostra polizia non riuscirà a combinare un bel niente perché fra due minuti la giustizia di Dio trionferà!» Don Camillo balzò in piedi, ma non fece a tempo a dire una parola: si udì un lontano boato. «L'argine di Fontanile è partito!» spiegò Peppone. «Con un filo ben nascosto si può sempre comandare a distanza una piccola mina. Adesso, con l'acqua in casa, possono fondare il Comune di Venezia se lo vogliono» Don Camillo agguantò per il collo Peppone, ma non fece in tempo a stringere: si udì un altro boato, più vicino. Poi seguì uno scroscio. Poi l'acqua entrò in canonica [...]»¹⁸

e

Il guaio grosso consistette nel fatto che, dei tre buttati nel fiume, due erano della Pieve e uno della Rocca; quindi, per essere pari, bisognava buttare nel Tincone un altro della Rocca: mentre, dei cinque con la testa rotta, tre erano della Rocca e due della Pieve, quindi era necessario rompere la testa a uno della Pieve. E questo sempre per la giustizia sociale¹⁹,

essendo mera coazione²⁰, cioè un «[...] imporre sistematicamente agli altri la sua volontà [...]»²¹. La «giustizia divina» si distacca, con estrema fermezza, dalla teoria dell'atto di forza, riallacciandosi alla nozione di «coscienza»

individuale («[...] la giustizia divina giudica i pensieri che hanno ispirato questi atti [...]»)²² e dischiudendosi all'urgenza dell'ascolto della «coscienza» medesima²³; Dio «[...] ha orecchie finissime [...]»²⁴ e, con esse, «sa»²⁵ tutto:

[...] Ebbene, non me ne importa niente: il tribunale di Dio mi giudicherà e se dovrò pagare pagherò. Ma intanto bambini e vecchi avranno un tetto e un pezzo di pane. E poi, perché una truffa? [...]²⁶

e

«Signore» esclamò don Camillo «non Vi ho detto niente perché non volevo immischiareVi in una faccenda che potrebbe procurarci grossi guai se venisse all'orecchio di qualcuno e ci mettesse il naso il tribunale» «Non ti preoccupare, don Camillo» lo rassicurò il Cristo sorridendo «è un caso che riguarda soltanto il tribunale di Dio» «Amen» sussurrò don Camillo²⁷.

Per Guareschi il «tribunale di Dio», orientato all'esame della «coscienza» individuale, emette sentenze a) inevitabili («[...] Potrò sfuggire alla giustizia umana, non sfuggirò alla giustizia divina [...]»²⁸) e b) infallibili («Peppone strinse i pugni: “Reverendo, vi ho avvertito. O la smettete o io vi porto in tribunale” “Grazie dell'informazione. Però preferisco essere condannato dal tribunale degli uomini piuttosto che essere condannato dal tribunale di Dio. *Gli uomini possono sbagliare, Dio no*»²⁹), idonee a «sistemare» l'universo, a riattribuire ad esso l'ordine abituale ferito dalla «violazione della legge».

NOTE

¹ Giovannino Guareschi nasce a Fontanelle di Roccabianca nel 1908. Di natali umili, si trasferisce bambino a Parma, studiando alla scuola elementare “J. Sanvitale”, e iscritto al convitto “Maria Luigia”, si licenzia al Ginnasio “Romagnosi” di Parma; travolto dal fallimento economico della famiglia, nel 1928 inizia attività di correttore di bozze al *Corriere emiliano*, fino a diventarne redattore, e si iscrive alla facoltà di Diritto dell'Università di Parma. Pur non arrivando a laurearsi, scrive su riviste come *La fiamma*, *La caffettiera*, *La Guardia del Brennero*, *Corse al trotto* e *La voce di Parma*. Licenziato dal *Corriere emiliano* è allievo ufficiale a Potenza, assumendo ruolo di sottotenente; incontrato Rizzoli, nel 1936 diviene redattore del *Bertoldo*, trasferendosi a Milano. Per diffamazione verso Mussolini è arrestato nel 1942, e richiamato alle armi in una caserma d'Alessandria; con l'8 Settembre, non disertando, è catturato dai tedeschi e inviato in diverse istituzioni di concentramento tra Polonia e Germania. Ritornato a Parma nel 1945, a Milano fonda la rivista *Candido*, diventandone condirettore insieme a Giovanni Mosca; nel 1946 inizia a realizzare la serie di Mondo Piccolo, arrivando a scrivere una ventina di volumi dai contenuti vari. Per eccesso di critica nei confronti della Democrazia cristiana è incarcerato nel 1954, recluso un anno e, deluso dall'amara vicenda carceraria, si ritira a Roncole Verdi, dimettendosi dalla direzione del *Candido*. Minato nella salute, muore nel 1968 a Cervia. D'ora in avanti i riferimenti testuali a Guareschi saranno indicati in base a G. GUARESCHI, *Tutto don Camillo*, Milano, Rizzoli, 2003, voll. I e II.

² Cfr. G. GUARESCHI, *In piedi e seduti*, in “*Candido*”, n.2 / 1954, [vol.II, 1479]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1981 de *Lo spumarino pallido*.

³ Cfr. A. PRONZATO, *Il don Camillo di Guareschi: un prete come si deve*, Milano, Gribaudi, 2008, 58: «[...] vengono a galla alcuni aspetti importanti della personalità di don Camillo. Prima di tutto la sua incapacità di digerire l'ingiustizia [...]».

⁴ Cfr. G. GUARESCHI, *La vecchia del Borghetto*, in "Candido", n.44 / 1950, [vol.I, 461]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1992 di *Mondo Candido 1948 - 1951*.

⁵ Cfr. G. GUARESCHI, *Due mani benedette*, in "Candido", n.36 / 1951, [vol.I, 592]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1953 di *Don Camillo e il suo gregge*. Per la dottrina: «Negli anni che correvano senza freni verso il baratro della sovversione, Guareschi si era fatto paladino dell'ordine che ha fondamento nelle leggi stabilite una volta per sempre dal Creatore» (A. GNOCCHI - M. PALMARO, *Giovannino Guareschi*, Casale Monferrato, Piemme, 2008, 12); A. Maggiolini segnala: «[...] entra in scena il richiamo della norma morale e della coscienza. Nelle pagine di Guareschi la nonna del ragazzino fa da Tradizione morale e religiosa che ripropone gli imperativi di una vita buona [...]» [A. GNOCCHI - M. PALMARO (a cura di), *Qua la mano don Camillo. La teologia secondo Peppone*, Milano, Ancora, 2000, 113].

⁶ Cfr. G. GUARESCHI, *Quel gatto bianco e nero*, in "Candido", n.37 / 1951, [vol.I, 598]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1983 di *Noi del boscaccio*.

⁷ Cfr. G. LUGARESÌ, *Guareschi: fede e libertà*, Parma, MUP, 2010, 28: «L'“altro” che c'è dentro è la coscienza individuale, il mondo interiore che appartiene esclusivamente a noi stessi e che è guidato soltanto da Dio [...]».

⁸ Cfr. G. GUARESCHI, *Ancora il fantasma dal cappello verde*, in "Candido", n.22 / 1951, [vol.I, 535]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1953 di *Don Camillo e il suo gregge*. M. Ferrazzoli sostiene: «Nella “teologia guareschiana”, oltre all'integrità confessionale, si nota poi un senso manzoniano della provvidenza, una marcata apertura all'intervento soprannaturale» (M. FERRAZZOLI, *Guareschi: l'eretico della risata*, Lungro, C. Marco, 2001, 41).

⁹ Cfr. G. GUARESCHI, *Il ricovero*, in "Candido", n.27 / 1953, [vol.II, 1277]: «“Signore” si giustificò in fretta Don Camillo “io non mi permetterei mai di sostituirmi alla Giustizia Divina. Io mi limito a riferire quel che dice l'opinione pubblica”». Il racconto è inserito anche nell'edizione 1980 di *Gente così*. Per T. Moro «Dio ha proibito di uccidere, e noi con tanta facilità uccidiamo [...] Giacché, avendoci tolto Iddio il diritto di dar morte non solo agli altri ma anche a noi stessi, ammesso il caso che, per un accordo fra gli uomini, si stabilisca di sgozzarsi a vicenda secondo determinati principi, e che ciò abbia tanta forza da sciogliere chi accetta detto accordo dal vicolo di quel precetto divino, in modo da levar di mezzo, senza alcuna eccezione da Dio prevista, quelli cui la sanzione umana comanda di uccidere, in tal caso non avrebbe il precetto divino forza giuridica solo in quanto lo consente il diritto umano?» (T. MORO, *L'Utopia*, Bari, Laterza, 1966, 44/45).

¹⁰ Cfr. G. GUARESCHI, *Tragedia*, in "Candido", n.44 / 1947, [vol.I, 193]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1948 di *Mondo Piccolo*. La collaborazione individuale nell'iter di ri-«sistemazione» della «violazione della legge» è simboleggiata, nel nostro autore, dall'uso ridondante del riflessivo «presentarsi» del «criminale» davanti al «tribunale di Dio»: il «criminale» «si presenta» alla «giustizia divina».

¹¹ Cfr. G. GUARESCHI, *Filosofia campestre*, in "Candido", n.37 / 1947, [vol.I, 155/156]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1948 di *Mondo Piccolo*. Guareschi, in *Comunque*, ribadisce: «Aspetta la nota: ma non te la manderò io. Te la presenterà il Padreterno quando sarà ora» (G. GUARESCHI, *Comunque*, in "Candido", n.28 / 1952, [vol.I, 892]).

¹² Cfr. G. GUARESCHI, *La brigata*, in "Candido", n.3 / 1952, [vol.I, 668]. Guareschi stesso, in una lettera dell'Ottobre 1954, afferma: «Ebbene, io sono dello stesso parere di don Camillo: un Dio c'è! E funziona magnificamente bene, da miliardi di secoli. Perciò io evito di ingombrare il mio cuore con fieri propositi di vendetta, con

sentimenti d'odio e altre porcherie: sono affari che non mi riguardano. Dio è pigro ma giusto. Giusto anche se le autorità costituite definiscono pubblicamente "ingiuste" le decisioni di Dio» (A. GNOCCHI, *Giovannino Guareschi. Una storia italiana*, Milano, Rizzoli, 1998, 246).

¹³ Cfr. G. GUARESCHI, *Filosofia campestre*, cit., [vol.I, 156].

¹⁴ Cfr. G. GUARESCHI, *Esperimento*, in "Candido", n.32 / 1948, [vol.I, 301/302]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1992 di *Mondo Candido 1948 - 1951*.

¹⁵ Cfr. G. GUARESCHI, *Chi l'ha visto?*, in "Candido", n.8 / 1949, [vol.I, 336]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1992 di *Mondo Candido 1948 - 1951*.

¹⁶ Cfr. G. GUARESCHI, *Notturmo con mistero*, in "Candido", n.22 / 1949, [vol.I, 372]: «[...] Poi don Camillo andò a riappendere i quadretti e, passando davanti al Cristo, allargò le braccia. E il Cristo sorrise: "Bisogna perdonare loro molte cose, don Camillo. Il giorno che si presenteranno al Giudizio Divino, saranno tutti *senza tessere*"». Il racconto è inserito anche nell'edizione 1992 di *Mondo Candido 1948 - 1951*. M. Ferrazzoli evidenzia: «Guareschi, tramite la distinzione tra "direttive" e "coscienza", in sostanza distingue tra "comunismo" e "comunista" [...] Guareschi ha fede e speranza che nel fondo di ogni essere umano brilli una luce in grado di illuminare bene e male, che basti scoprirla, liberandola degli orpelli ideologici e intellettualistici» (M. FERRAZZOLI, *Guareschi: l'eretico della risata*, cit., 86).

¹⁷ Cfr. G. GUARESCHI, *Due comizi*, in "Candido", n.42 / 1952, [vol.I, 1004]: «[...] Peppone, superato in qualità di sindaco facilmente lo sbarramento che il maresciallo aveva posto davanti al portone della casa per impedire che la giustizia popolare si sostituisse alla giustizia dello Stato [...]».

¹⁸ Cfr. G. GUARESCHI, *Il Parlamento*, in "Candido", n.8 / 1950, [vol.I, 393]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1992 di *Mondo Candido 1948 - 1951*.

¹⁹ Cfr. G. GUARESCHI, *Cronaca spicciola*, in "Candido", n.12 / 1950, [vol.I, 416]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1980 di *Gente così*.

²⁰ Le radici dell'identità tra «diritto» e «coazione» si trovano in Thomasius, nei suoi *Fundamenta Juris Naturae et Gentium* del 1705 «Conclusio ex regulis justis est: punies delinquentes. Fons; non turbabis alios in usu juris sui» (I/VI, § 71) e sono recepite, con eccezione di Kant, dalla scuola kantiana del diritto criminale, nel § 93 di *Das Reine Naturrecht* di T. Schmalz («Wenn jemand mich aus Vorsatz verletzt: so bin ich erstlich berechtigt, ihn zu strafen, d.i. ihm ein vollkommnes Recht wieder zu verletzen, weil er das meinige verletzt hat; oder ihm ein Uebel zuzufügen, weil er mir etwas Böses gethan hat») e nel § 414 di *Philosophische Rechtslehre oder Naturrecht* di L.H. Jakob («Jeder Zwang ist ein physisches Uebel [...] Ein physisches Uebel, welches einen andern um der Beleidigung willen zugefügt wird, ist Strafe. Also ist der Zwang, dessen Grund allein die Beleidigung ist, Strafe»).

²¹ Cfr. G. GUARESCHI, *Il popolo*, in "Candido", n.21 / 1952, [vol.I, 821]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1953 di *Don Camillo e il suo gregge*.

²² Lontanissimo dall'anti-individualismo di un Mounier (E. MOUNIER, *Il personalismo*, Roma, Ave, 1987, 45/46), Guareschi segue, con estrema coerenza, l'identificazione tomistica tra «individuo» e «persona». Le radici teoretiche della dottrina tomista vertono sul *Contra Eutychem et Nestorium* di Boezio, dove «persona» è «[...] naturae rationabilis individua substantia [...]»; Tommaso, sostenendo «[...] Et hoc nomen est persona. Et ideo in praedicta definitione personae ponitur substantia individua [...]» (*Summa Theologiae*, I, q. XXIX, art.1) svolge la definizione di «persona» di Boezio. Le stesse conclusioni di Guareschi si trovano, in G. Siri, «Il concetto di persona lo si determina in sede metafisica [...] la *persona individua* è il punto di partenza per la costituzione e la natura delle realtà concrete indicate dai due altri termini: società minori, Stato [...] È la persona che serve a definire sostanza, caratteri e limiti delle forme associative supervenienti» (G. SIRI, *Persona, Società intermedie e Stato*, in "Quaderni di Justitia", Roma, 1958, 8/9) e, in Karol Wojtyła, «La dignità personale è

proprietà indistruttibile di ogni essere umano. È fondamentale avvertire tutta la forza dirompente di questa affermazione, che si basa sull'unicità e sull'irripetibilità di ogni persona. Ne deriva che l'individuo è assolutamente irriducibile a tutto ciò che lo vorrebbe schiacciare e annullare nell'anonimato della collettività, dell'istituzione, della struttura, del sistema. La persona, nella sua individualità, non è un numero, non è un anello d'una catena, né un ingranaggio di un sistema» (K. WOJTYŁA, *Christifideles laici*, Milano, EP, 1989, 59).

²³ Cfr. A. GNOCCHI - M. PALMARO, *Giovannino Guareschi*, cit., 132: «Per Guareschi è diverso. Anche nel suo Mondo Piccolo a un certo punto il cielo si lacera, ma per rivelare un Dio che si fa uomo, che si sacrifica sulla croce, e che *parla* con l'uomo di ogni tempo perché è vivo. E se ne prende cura».

²⁴ Cfr. G. GUARESCHI, *Giallo*, in "Candido", n.31 / 1951, [vol.I, 564]: «[...] Ma il Cristo, che ha orecchie finissime, sentì e scosse il capo. Non era d'accordo [...]». Il racconto è inserito anche nell'edizione 1983 di *Noi del boscaccio*.

²⁵ Cfr. G. GUARESCHI, *Sciopero della fame*, in "Candido", n.9 / 1953, [vol.II, 1153/1154]: «“Silenzio! Come sapete, chiunque sia convinto militante comunista non può fungere da padrino nei battesimi. Lei è convinto militante comunista?” “Nossignore” rispose Peppone. “Dio *sa* se lei è sincero oppure no e *ne terrà conto nel giudizio finale*”».

²⁶ Cfr. G. GUARESCHI, *Ritorno*, in "Candido", n.15 / 1952, [vol.I, 776]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1953 di *L'anno di Don Camillo*.

²⁷ Cfr. G. GUARESCHI, *2° premio*, in "Candido", n.3 / 1961, [vol.II, 2084]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1996 di *Ciao, don Camillo*.

²⁸ Cfr. G. GUARESCHI, *In piedi e seduti*, cit., [vol.II, 1479].

²⁹ Cfr. G. GUARESCHI, *Importanza di essere in lista*, in "Candido", n.18 / 1953, [vol.II, 1215]; il racconto è inserito anche nell'edizione 1953 di *L'anno di Don Camillo*. G. Lugaresi scrive: «La situazione del giovane che ha ucciso, volendo farsi giustizia da solo, secondo quel che lui riteneva fosse opportuno fare, rimanda a un passo paolino della Lettera ai Romani (10,3), dove leggiamo che, “non volendo riconoscere la giustizia di Dio”, si cerca poi di “stabilire la propria”, *che è fallace* [...]» [A. GNOCCHI – M. PALMARO (a cura di), *Don Camillo. Il vangelo dei semplici*, Milano, Ancora, 1999, 47].



L'attore cinematografico francese Fernandel, interprete del personaggio Don Camillo.

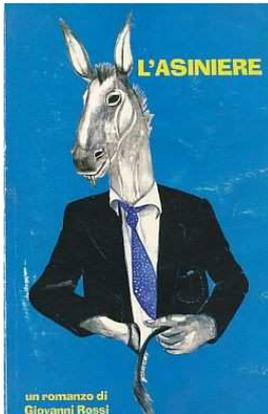
Domenico Muscò

L'anti-società degli asini¹

“L'imperfezione è, paradossalmente, una garanzia di sopravvivenza” (Tzvetan Todorov)²

1. Com'è noto, nelle nostre culture molte opere sono state dedicate sia al tema dell'utopia³ che a quello dell'anti-utopia⁴. Proprio in questa seconda tematica si propone una visione utopistica della società con lo scopo di costruire atti d'accusa contro la stessa per evidenziarne i mali: il sistema totalitaristico, la supremazia assoluta della scienza e tecnica sull'uomo, la manipolazione della mente umana, la distruzione del linguaggio, l'imposizione di una morale unica, l'assenza di speranza nel futuro, etc. La letteratura anti-utopistica si serve di modelli politici, che indicano come potrebbe essere la società in futuro, per ricavarne motivi di critica e opposizione ai caratteri della società contemporanea: alle sue contraddizioni socio-politiche e derive pericolose a cui potrebbe sfociare.

In questo filone culturale s'inserisce il romanzo *L'Asiniere* di Giovanni Rossi⁵, che presenta due visioni della società interpretate da altrettanti gruppi di persone di un Paese: una è quella promossa e attuata dal leader della maggioranza al Governo in carica e l'altra è quella della minoranza in



Parlamento costituita dagli oppositori politici, i quali denunciano le ingiustizie della *nuova società* creata a immagine e somiglianza del capo del Governo.

L'intreccio del romanzo si sviluppa su un percorso di otto parti: ognuna con un proprio titolo e preceduta da una breve “Premessa”⁶, la quale è stata tratta, ci informa l'autore Rossi, “dalla *Cronaca universale* di Pappo Magno”⁷, con una variante che interessa solo le *premesse* delle parti cinque e sei che suona così: “dalle *Citazioni* della *Cronaca universale* di Pappo Magno”, quindi non più parole originali di Pappo Magno. Entrambi i casi riguardano citazioni di testi altrui dal punto di vista dell'autore reale Rossi, ma nel caso della variante siamo in presenza di una citazione indiretta (o meglio di secondo grado), per cui non si sa chi sia l'autore, naturalmente nella finzione del romanzo. Pertanto, il cantore Pappo Magno – lo storico dell'epoca dei fatti narrati e appunto autore della *Cronaca universale* – rappresenta l'autore morale della vicenda presentata ne *L'Asiniere*, e ciò implica una consapevole presa di distanza dagli eventi raccontati da parte dell'autore Rossi.

Le vicende narrate avvengono in un periodo storico non precisato: è noto che i fatti si svolgono nel *Decimo anno* del Governo di Illu⁸, detto l'Asiniere, il leader della maggioranza in Parlamento; come pure il luogo di svolgimento della storia è una città non identificata da un nome proprio: sappiamo solo che è la capitale dello Stato imperiale dell'Unione⁹, in cui tutte le persone vivono facendo lavori precari (svolgono un ruolo di primo piano i mestieri di insegnante scolastico, di netturbino e medico). Nello specifico, l'intera storia si

svolge nei venti giorni precedenti le prossime elezioni politiche, a cui è attribuita particolare importanza da entrambi gli schieramenti politici (la maggioranza del Governo in carica e la minoranza all'opposizione), seppure con motivazioni molto diverse, anzi opposte. Per questo motivo è dedicato ampio spazio e attenzione alle dinamiche politiche e alle strategie elettorali, le quali costituiscono il filo conduttore del romanzo: un contesto e un periodo dominati dalla lotta politica, che ricorre a ogni strumento di comunicazione e pressione sulle persone, come dimostra il costante uso dei sondaggi sulle intenzioni di voto, che danno vincente la parte politica del Governo di Illu col 79% delle preferenze (che potrebbero raggiungere il 90% dei consensi coi voti degli incerti); e ciò creava molta preoccupazione tra gli oppositori politici di Illu, i quali guardavano con speranza alle persone che rimanevano indifferenti (stimati nel 48% dei votanti¹⁰: la parte della società che rimaneva silenziosa e non andava a votare) per cercare di sottrarli al consenso a favore di Illu.

Infatti, l'ottimismo e l'arroganza di Illu cresceva continuamente fino al punto che sosteneva che non c'era più bisogno di opposizione politica nel Paese, perché la democrazia, la libertà e la felicità erano state già raggiunte col suo Governo; pertanto, Illu invitava i suoi oppositori al "ritiro onorevole"¹¹, ma nessuno dei candidati dell'opposizione accettò di ritirarsi dalle elezioni e decisero di andare al voto, perché si sentivano forti della loro nuova strategia: "Ogni oppositore doveva diventare un promotore elettorale: aprire gli occhi, il cuore e la mente di chi gli stava vicino prima che fosse tardi!"¹².

Così la lotta politica tra i due schieramenti continuava con maggiore impegno: i Devoti dell'Asiniere (i sostenitori fedeli di Illu) in ogni occasione ribadivano la giustezza delle loro idee, manifestavano i pregi e i progetti di Illu, nonché i Devoti aumentavano la pubblicità pro-Asiniere per togliere visibilità agli oppositori; infatti, Illu era contento di quella campagna elettorale quasi senza avversari politici¹³. Mentre i membri dell'opposizione si rivolgevano a tutte le persone attraverso contatti personali diretti, poiché le prossime elezioni erano la loro ultima speranza di sconfiggere Illu¹⁴; pertanto, ogni mattina, i membri dei comitati elettorali dell'opposizione andavano in piazza a distribuire i volantini agli insegnanti¹⁵, a spiegare che la situazione politica era divenuta insostenibile e alle prossime elezioni era necessario un cambiamento per riprendersi la libertà maltolta da Illu.

2. Da quanto sopra detto, si capisce che la fabula de *L'Asiniere* è complessa ed è fortemente incentrata sulla personalità e la vicenda di alcuni protagonisti, per questo è utile la presentazione delle loro identità, che ci aiuta a conoscere e capire sia la storia del romanzo che i *significati* in essa impliciti. Per prima bisogna parlare della protagonista Dummalonga: un'insegnante *vecchia-giovane* di 67 anni¹⁶, che ogni mattina ama alzarsi presto per fare colazione col buio e portare a passeggio il suo cane Silvio nel Parco cittadino, per poi andare in piazza dell'Istruzione, dove si svolge il mercato giornaliero, a vendere le sue lezioni sulla geografia e il clima. Nel fare queste e altre attività di vita quotidiana Dummalonga è sempre accompagnata dalla preoccupazione di sapere dove si trovi sua figlia Vesta, scomparsa in modo misterioso, e dall'ansia per la libertà perduta a causa delle leggi di Illu e per la possibile nuova vittoria di Illu alle prossime elezioni politiche.

Dummalonga si trova al centro di due micromondi: uno privato e l'altro pubblico; nel primo la donna esemplifica il ruolo forte della famiglia (mamma, nonna e suocera), pronta a dare sempre aiuto nel momento del bisogno, per esempio: la continua ricerca di notizie sull'unica figlia l'attrice Vesta, l'aiuto al genero Linneo "libero giardiniere" (arrestato per volantinaggio illegale durante la manifestazione degli immigrati, poi processato e condannato), il sostegno morale al piccolo nipote Attilio, che è al centro di due episodi significativi del romanzo: il primo è quello in cui il bambino ha lanciato un grande palloncino rosso (mentre gli altri bambini avevano lanciato "palloncini blu, azzurri e celesti"¹⁷) nel cielo sopra l'anfiteatro della sua scuola durante la visita dell'Imperatrice e di Illu (il quale non gradiva il colore rosso)¹⁸; il secondo episodio è quello in cui Attilio racconta alla nonna che le guardie avevano catturato il loro cane Silvio (molto amato dal bambino), poiché avevano scoperto che era un bastardino e lo avevano portato al canile della città, dove venne immediatamente ucciso e incenerito, cosicché il tentativo di Dummalonga di riprenderlo per evitare la sofferenza del nipote non potette realizzarsi.

Nel secondo micromondo Dummalonga è il *filo d'Arianna* sia del suo settore lavorativo nella scuola (essa è al centro di varie situazioni che coinvolgono l'insegnante *giovane-vecchio* Ilario, il Dirigente Scolastico Pavonio Dominicus, i fiduciari Baffino, Stivaletti e Grigio, il capo custode Antonio, il Dirigente Culturale Generale, etc.) che della sua parte politica: il vecchio amico Plato e il leader dell'opposizione Arturo detto Maestro della Pietra¹⁹; e poi tanti altri personaggi secondari: gli immigrati frontalieri che lavorano come netturbini (provenienti dallo Stato di Sudandia, confinante con quello dell'Unione, che scioperano contro la condizione di schiavitù imposta da Illu), i compagni di lotta del suo comitato elettorale, l'avvocato Mangioni, l'impiegato del carcere Occhialini, la giocatrice di bridge Rosaria, le guardie del canile, etc.).

Tra i personaggi correlati a Dummalonga merita attenzione quello del suo amico Plato, che svolge un ruolo particolare: egli mette in atto la sua lotta politica contro Illu attraverso la scelta di vivere sotto il ponte che si trova nel Parco cittadino: dieci anni prima, rispetto all'epoca dei fatti narrati, Plato aveva deciso di fare il barbone per "scelta politica, per opporsi anche visivamente alle decisioni dell'Asiniere, allora capo del Governo per la prima volta"²⁰, poiché pensava che la sua "brutta immagine di barbone deve essere come una denuncia costante, una spina nel loro cervello"²¹, e aveva giurato a se stesso di vivere "sotto il ponte finché non tramontasse il regime dell'Asiniere, o almeno non ne vedessi una fine certa..."²². Ma ora questo momento atteso era arrivato con le prossime elezioni politiche, poiché il clima politico stava cambiando, per cui Plato decise di tornare a casa; prima nessuno era riuscito a convincere Plato a tornare a una vita sociale normale, neanche la sua amica Dummalonga, nonostante i suoi molti tentativi. Dunque, la notte prima delle elezioni, Plato, stanco e agitato, tornò a vivere nel suo appartamento in città: si era convinto che "Bisognava fare sentire la propria voce in maniera diversa, doveva andare a votare..."²³; così Plato si lavò e indossò un abito verde, mise una rosa rossa nel taschino della giacca, andò al suo seggio elettorale per votare: in cabina "guardò attentamente la schedina elettorale: non c'erano difetti. Istantaneamente l'annusò: aveva un odore gradevole. Espresse il voto con gioia"²⁴.

Dunque, Dummalonga rappresenta, da una parte, la centralità della famiglia, l'amore materno, e dall'altra l'altruismo e la *saggezza socio-politica* antitetica a quella di Illu. Infatti, emerge il suo pensiero politico d'opposizione a Illu in molte occasioni: i vari colloqui con l'insegnante Ilario e il Dirigente scolastico Pavonio Dominicus, la stima che dimostra per la capacità politica del leader dell'opposizione Arturo il Maestro della Pietra, la sua descrizione sarcastica di tutto ciò che riguarda Illu, nonché la critica che ella rivolge alla classe degli insegnanti asserviti al potere di Illu e l'istintiva simpatia verso gli immigrati che scioperano.

Se Dummalonga è la protagonista femminile del romanzo che esemplifica il bene, all'opposto speculare c'è il protagonista maschile Illu, che rappresenta il male nascosto sotto un apparente fare benevolente: Illu svolge il ruolo del politico arrivato al potere con l'inganno e la manipolazione propagandistica delle menti²⁵. Infatti, i due soggetti incarnano contrapposte concezioni della vita e della società: rappresentano un'impalcatura etica dicotomica; una diversità che Dummalonga e Illu, seppure non entrano mai in relazione in prima persona nel romanzo, rappresentano con uno scontro a distanza sui valori della persona e sugli ideali politici da promuovere per la realizzazione di una *nuova società*, che sia giusta e libera.

Illu fa il Presidente dello Stato dell'Unione, che governa dal suo grande Castello (la sua residenza preferita) ed è stato eletto a grande maggioranza, composta principalmente dalla casta degli appartenenti alla confraternita "Devoti dell'Asiniere", che lo venerano come un re, un profeta, un benefattore, un santo in vita, al cui culto sono votati; nonché Illu aspira, con le prossime elezioni, a ottenere un consenso plebiscitario tale da governare indisturbato come un *Re sole*²⁶.

Ma Illu è anche una persona che ama molto gli asini²⁷, infatti l'emblema del romanzo è costituito dalla *metamorfosi psico-fisica*²⁸ di Illu: un processo a *doppio senso di marcia*, ossia nell'arco di una stessa notte avviene una metamorfosi con un movimento di andata e ritorno. Illu, a differenza di Gregor Samsa²⁹ (che paga il prezzo della metamorfosi involontaria con la morte volontaria), non resta prigioniero per sempre nel corpo dell'asino, ma ne esce al momento dell'arrivo dell'alba. Illu sceglie di diventare un asinomannaro³⁰ per il tanto amore verso questi animali e ciò avviene una volta al mese nella notte di luna piena (la notte specifica raccontata nel romanzo coincide con la notte prima del giorno delle elezioni politiche), nonché ha scelto anche di essere il protettore degli asini e ha creato il titolo onorifico di "Asiniere" (che dà il titolo al romanzo)³¹ per sé e per i cittadini eccellenti dell'Unione, che consente loro di avere dei privilegi.

La metamorfosi di Illu in *Asinomannaro* ha luogo in una "enorme vasca di marmo bianco"³² (nel suo Castello Presidenziale) col fondo ricoperto da uno strato di unto³³, assistito dal suo medico e ingegnere personali: al tramonto, la metamorfosi di Illu inizia con l'arrivo di crampi, dolori e prurito diffusi a gambe e schiena, che scompaiono non appena Illu entra nella vasca di unto e comincia il processo di metamorfosi fino a diventare un asinomannaro³⁴. Conclusa la metamorfosi, il medico fa uscire Aasin (Illu nello stato di asino prende il nome di Aasin detto lo Spelacchiato) a passeggiare e godersi la notte di luna piena insieme ai suoi tre amici-asini (Grigetto, Dentino e Rugoso)³⁵ nel

Parco cittadino, sulle colline e sulle rive del fiume. Al termine della notte di luna piena, il medico e Aasin tornano nella sala con la *vasca di unto* per la *metamorfosi di ritorno*: l'asinomannaro entra nella vasca e inizia la trasformazione in essere umano³⁶.

Come Dummalonga, anche a Illu sono correlati vari personaggi del romanzo: l'Imperatrice, il Ministro della Cultura Ucius Profuss, le Guardie Presidenziali e di Confine, l'allevatore dei suini transgenici Benedetto del Signore, il medico, il veterinario, l'ingegnere, il chirurgo dell'ospedale e la schiera dei suoi Devoti, ma sono tutti esseri senza una loro vera personalità: sembrano delle ombre che esistono e agiscono solo in funzione della volontà e del potere di Illu.

Dunque, i protagonisti del romanzo, Dummalonga e Illu, denotano una visione manichea della vita, poiché il primo è presentato come quello che vuole il bene di tutte le persone (anche di quelle che hanno una diversa opinione politica dalla propria), mentre il secondo esemplifica il male, poiché persegue solo il bene personale a spese della collettività, a tale scopo soggiogata. Per questo l'intero universo della fabula è incentrato sulle idee, sui tempi e i percorsi dei due protagonisti. In particolare, da una parte, Dummalonga svolge un ruolo di *pensiero-agente e sguardo interiore* del romanzo: essa è come la voce di un testimone che narra gli accadimenti e pensieri³⁷, sia quelli che la riguardano in prima persona che quelli degli altri personaggi, che la interessano sia direttamente che indirettamente, quindi possiamo definirla come un *personaggio esplicito*, che si manifesta con una modalità aperta e trasparente; dall'altra parte, al contrario, Illu si presenta come un *personaggio implicito*: quasi mai si espone in prima persona, parla e agisce tramite l'*altro da sé* quale sua appendice fisica (con due eccezioni: il colloquio di Illu con Arturo al Castello presidenziale e l'incontro di Illu con l'Imperatrice in occasione della *cerimonia del cippo* presso la scuola di Attilio), pertanto Illu si configura come un protagonista atipico, che fa della sua assenza fisica una forma di presenza ideale e diffusa.

3. Il romanzo *L'Asiniere* di Rossi presenta i caratteri della letteratura fantastica così come è stata definita da Tzvetan Todorov³⁸, ossia la fabula fa uso di tutti e tre i modi del fantastico toдорoviano: il mondo del doppio, la metamorfosi e la follia. Il primo, il doppio, ha trovato la sua *mimesis* in termini socio-politici nei personaggi di Illu e Dummalonga: l'uno è il doppio opposto dell'altra e viceversa, secondo una relazione speculare antinomica; il secondo, la metamorfosi di Illu in asino-Aasin, ci fornisce un'accezione clinica e umanistica del fenomeno; la terza, la follia, è ben rappresentata dai molti comportamenti nevrotici/psicotici espressi (direttamente o indirettamente) dal personaggio Illu-Asiniere: dal desiderio di onnipotenza all'ostilità verso il colore rosso, dal culto della propria persona alla mania di coltivare le molteplici modalità del suo sorriso, dall'aziendaizzazione di ogni aspetto della vita al fanatismo politico divinizzato, etc.

Questi aspetti fantastici de *L'Asiniere* sono espressi con una grammatica narrativa che, da una parte, fa uso della metafora che si sostanzia nel simbolico dei personaggi – raffigura il *pathos* satirico contro il potere e il sistema sociale di Illu, ossia l'opposizione alla realtà rappresentata dalla verità ufficiale proclamata dalla propaganda politica con slogan, pubblicità e manifestazioni

pubbliche (una realtà giusta per i Devoti dell'Asiniere e sbagliata per gli oppositori politici) – e nell'allegoria degli asini che diventano *status symbol*. Dall'altra parte, troviamo l'uso di un linguaggio vicino alla favola³⁹, soprattutto negli episodi onirici s'incontra il simbolismo della *realtà desiderata* da Dummalonga⁴⁰, che indica l'anelito a un mondo più giusto e senza falsi ideali, a una società libera e democratica.

Il carattere simbolico e allegorico del romanzo consente la denuncia delle ingiustizie verso le persone socialmente deboli e la proposta di nuovi principi, valori e ideali per una rinascita democratica; i quali vengono rappresentati con una narrazione dal movimento elicoidale, dove si intrecciano due mondi distanti ma paralleli (quelli, da una parte, di Dummalonga /Plato/Arturo/Linneo /Vesta/Attilio e, dall'altra parte, di Illu/Imperatrice/Ministro/Dirigente scolastico/Giudici/Devoti), dove l'uno si alimenta a discapito dell'altro così creando una relazione simbiotica impari.

La fabula de *L'Asiniere*, dunque, esprime un simbolismo satirico e un'allegoria di animali e persone; tra queste ultime le principali sono proprio i due protagonisti di Illu e Dummalonga (ma pure altri personaggi secondari), che mettono in evidenza il rapporto *oppositivo* e *diffidente* tra le persone di diverso pensiero politico ma anche per differente estrazione culturale e socioeconomica; tale aspetto viene esemplificato nell'*iter* narrativo attraverso l'interazione di più tipi di scrittura, che creano differenti piani narrativi e concorrono a formare il carattere fantastico⁴¹ del romanzo.

Questo aspetto de *L'Asiniere* acquista una valenza particolare proprio quando incontriamo i vari episodi *onirici*, che s'inseriscono nella realtà narrativa come occasioni di ricerca e di lotta per una società più giusta. La *dimensione onirica* del romanzo è evidente sin dal suo inizio: l'autore fornisce un segno chiaro in tal senso proprio con l'incipit del racconto dedicato agli abitanti del Parco della città-capitale⁴², che sono gli scoiattoli; in particolare, Dummalonga⁴³ (che con Plato condivide il privilegio di poter vedere e parlare con gli scoiattoli) accede casualmente al mondo onirico del "Paese delle nebbie" in cui vivono gli scoiattoli, con cui spesso entra in relazione; tale Paese è rappresentato dal bosco del Parco cittadino, ma non è l'unico luogo dei momenti onirici.

Il carattere onirico si manifesta in varie situazioni della fabula, in particolare a Dummalonga capita spesso di entrare nel "Paese delle nebbie" per parlare con gli scoiattoli (lo scoiattolo Codalunga, lo scoiattolo albino e lo scoiattolo canuto), mediante i quali entra in comunicazione indiretta con la figlia Vesta, diventata la regina degli scoiattoli. La relazione con il mondo degli scoiattoli esprime il principale fattore onirico: l'interazione tra i mondi dell'animale selvatico e dell'essere umano raffigura una delle dimensioni fantastiche della narrazione, ossia l'irruzione di fatti strani nella vita normale del romanzo.

Dummalonga accede al "Paese delle nebbie" in molteplici modi, per esempio: quando chiude gli occhi e all'improvviso uno scoiattolo gli racconta di aver visto il nipote Attilio dopo che era entrato nella Piramide⁴⁴; quando si trova nell'aula del tribunale per il processo a Linneo e vicino a sé vide lo scoiattolo albino che le diceva di avere grande passione per i processi e i tribunali⁴⁵; quando va al carcere delle Brume e durante il viaggio in auto incontrò due scoiattoli che rosicchiavano una pigna e la condussero nel bosco, dove c'era un gruppo di scoiattoli che, seppure fossero suoi amici, l'accusavano

di essere colpevole del fatto che Linneo e Vesta erano in prigione a causa dell'educazione che aveva dato alla figlia Vesta, basata sui valori della libertà e giustizia.

L'ingresso nello stato onirico avviene proprio nelle situazioni in cui Dummalonga è sola, nei momenti di estraneazione dalla vita contingente, in cui dimentica la *vita reale* del romanzo ed entra nel suo *mondo mentale*:

raggiunse il prato e poi il boschetto di pini contiguo. Si mise a sedere in una delle panchine presenti: [...]. Due scoiattoli giocherellavano tra i rami. Si fermarono ad un tratto, si rivolsero proprio a lei. I contorni degli oggetti circostanti erano ora avvolti in un alone di nebbia e tutto assumeva un aspetto nuovo. Si era immersa nel suo Paese delle Nebbie: là, senza perdere del tutto la coscienza, Dummalonga acquisiva poteri particolari. In quel paese vivevano molti scoiattoli e la loro regina era proprio sua figlia Vesta⁴⁶.

Dummalonga entra ed esce da questi *stati visionari* come se fosse un sogno ad occhi aperti: durante questi momenti comunica con gli scoiattoli su molti accadimenti della città e in particolare sulla figlia. Infatti, l'oniricità della narrazione emerge da quegli episodi che esprimono e contraddistinguono gli aspetti della vita in cui Dummalonga si astrae dalla realtà quotidiana ed entra in una dimensione immaginaria personale, creandosi una sorta di rifugio dove trova momenti di serenità dalle apprensioni che l'assillano⁴⁷.

Inoltre, tale *dimensione onirica* del romanzo assume un particolare aspetto nei momenti in cui Dummalonga esprime il bisogno di continuare a sperare, di credere con tutta sé stessa che è prossimo il *rinnovamento politico*: questa speranza ha la sua esemplificazione nel rito serale delle ore 23,47⁴⁸, la manifestazione silente quotidiana attraverso l'accensione delle luci nelle case dalle ore 23,47 alle 23,49⁴⁹ allo scopo di manifestare il dissenso verso Illu e il suo modo di governare il Paese dell'Unione. Nonostante tutte le precedenti sconfitte politiche, Dummalonga riesce a trovare la forza per tenere viva la speranza, e la trova proprio nel fatto che molte persone continuavano ad accendere le luci di casa ogni sera e “giorno dopo giorno il bagliore di quei due minuti aumentava a vista d'occhio”, quelle luci le “davano la migliore buonanotte possibile”⁵⁰. Una speranza presente anche in Arturo, che, salutando Dummalonga, alla fine di una riunione, gli dice che alle 23 e 47 avrebbero illuminato “la città a giorno. – Come il sole – rispose lei”⁵¹. Tale rito si ripete, per l'ultima volta, la notte di luna piena precedente al giorno delle elezioni, quando anche i quattro amici-asini notarono con stupore che “il bagliore della luna sembrò affievolirsi ai loro occhi: un chiarore forte e diffuso, fatto di migliaia e migliaia di luci, illuminava ora la città; ben presto però la luna ritornò ad essere l'unico lume incontrastato della notte”⁵².

Dummalonga si rende conto di questa sua particolare *dote onirica* ma resta serena: gli stati di *in-coscienza* in cui si trova quando entra in contatto con gli scoiattoli sono vissuti con consapevolezza e la fanno riflettere: “Sentire delle voci non lo considerava certo un segno di stabilità mentale; da tempo tuttavia le capitava sempre più spesso di vivere come in una dimensione a mezz'aria, reale e irreale allo stesso tempo”, ma “non dava troppa importanza a tutto

questo, né al fatto che le piacesse parlare anche da sola passeggiando, rivolgendosi ad interlocutori non visibili agli altri”, poiché pensava che “La realtà in fondo potrebbe essere soltanto un sogno condiviso con gli altri. Se lei sentiva una voce di scoiattolo, quella voce non poteva essere più reale. E le sembrò anche di vederlo: le saltellava accanto, spazzolando l’aria con la sua lunga coda”⁵³.

Infine, il carattere onirico del romanzo è rafforzato dal personaggio del barbone Plato, poiché anch’egli ha accesso al “Paese delle nebbie”; infatti, gli episodi onirici che riguardano Plato sono due: il primo è quando, stando su una panchina del Parco, gli si avvicina lo scoiattolo Codalunga e gli riferisce che avevano concluso la loro vendetta contro l’Asiniere distruggendo anche il grande manifesto che stava vicino al ponte e subito dopo scomparve; il secondo momento onirico è quello che riguarda il finale del romanzo, dove Plato compie il sogno che simboleggia la sconfitta di Illu⁵⁴: lo scoppio dei palloncini con la faccia di Illu sono la metafora della rottura dell’incubo in cui Illu aveva costretto a vivere, con l’inganno, gli abitanti dell’Unione per dieci anni e così avviene il ritorno alla *libertà della vita*; pertanto, è proprio attraverso la *dimensione onirica* che si compie l’uscita e la liberazione dalle falsità di Illu.

Quindi, la peculiarità del carattere onirico de *L’Asiniere* è data dalla sintesi che nasce proprio dall’interazione tra il *mondo dell’altrove* (sia quello dell’essere animale che della mente umana) e la realtà materiale quotidiana dell’essere umano nella finzione narrativa. In questo punto di sintesi si colloca la specificità onirica che troviamo rappresentata nell’episodio del romanzo (settima parte) in cui sono gli scoiattoli che deliberatamente escono dal loro “Paese delle nebbie” ed entrano nel mondo umano (avviene una temporanea virtuale spoliatura del loro abito onirico): è il momento in cui la comunità degli scoiattoli, dopo aver deciso di difendere i “loro spazi vitali: denti, silenzio, notte... quelle sarebbero state le loro armi naturali”⁵⁵ contro l’arroganza degli uomini, così gli scoiattoli ogni notte “come invasati erano andati a caccia delle immagini dell’Asiniere”⁵⁶ distruggendo tutti i suoi manifesti elettorali quale protesta contro i progetti edilizi di Illu.

4. *L’Asiniere* di Rossi si configura, inoltre, come romanzo di *fantapolitica*⁵⁷, infatti le ragioni sostanziali dell’intreccio narrativo si concentrano sulla necessità di presentarci un sistema sociale al fine di denunciare il male che avvolge la società dell’Unione⁵⁸: una critica al modello politico incentrato sul culto della personalità di Illu (che ricorda il Gran Fratello in *1984* di George Orwell) e alla regolamentazione puntigliosa di ogni aspetto della vita pubblica e privata, segno della volontà di controllare ogni persona e abbattere l’avversario politico (per esempio: la sparizione di Vesta, l’arresto e il processo a Linneo, l’assassinio del cane bastardo Silvio, l’induzione di Plato alla protesta silenziosa, la rieducazione obbligata ai colori di Attilio, etc.).

In tal senso, il comune denominatore che caratterizza il romanzo di Rossi è la rappresentazione critica della società nelle sue espressioni più crudeli e bizzarre: i metodi sbrigativi della polizia con l’arresto di ogni persona sospetta, la Giustizia divenuta solo strumento per processare gli oppositori di Illu (come nel caso di Linneo per aver partecipato e distribuito volantini alla manifestazione degli immigrati)⁵⁹, il funzionamento del sistema giudiziario (le

sentenze dei tribunali tramite il computer, i testimoni manipolati e corrotti, la gestione delle carceri del “Vecchio Maniero” e delle “Brume” basata sui titoli azionari e l’ingresso a pagamento per visitare i detenuti⁶⁰, etc.), il sistema dell’Istruzione scolastica ridotta al mercato denigrante di compra-vendita giornaliera delle lezioni (i cui tempi di svolgimento sono cronometrati al secondo e i metodi didattici predeterminati, il reclutamento clientelare degli insegnanti), il fanatismo esasperato dei Devoti dell’Asiniere, il sogno di onnipotenza di Illu e il culto della persona, i mezzi leggendari di trasporto come la macchina volante “Volatora”, la metamorfosi di Illu in asino, il sistema sanitario imprenditoriale (l’ospedale privatizzato, la lotteria della salute con i “Bonus salutis”, i medici a tempo, le visite mediche computerizzate), il sistema pensionistico basato sull’aspettativa di vita, la borsa della cultura, etc. Dunque, il romanzo *L’Asiniere* presenta una società basata su un sistema sociale in cui tutto è controllato, modellato e punito dal potere politico/governativo di Illu.

Inoltre, anche la comunicazione è iper-regolata: i mezzi di informazione (Radio “Asinaia”, i giornali “Il Raglio” e “Il Muggito”, il video-telefono personale “Visu” e i Braccialetti per la sorveglianza a distanza), la messa al bando del colore rosso (i papaveri rossi sono sovversivi e manifestano l’ostilità contro Illu)⁶¹, etc., svolgono il ruolo di manipolazione della mente e il controllo dei movimenti delle persone. Anche la campagna di comunicazione per le elezioni politiche (per esempio: l’influenza sull’intenzione di voto attraverso i sondaggi pre-elettorali, i tentativi di far ritirare la candidatura degli oppositori) diventa lo strumento per creare un consenso plebiscitario a favore di Illu; ma Dummalonga e Arturo non si scoraggiarono, poiché credevano che “C’erano delle speranze: i segni erano tangibili; gli scontenti che alle passate elezioni avevano rinunciato al voto si stavano muovendo, si stavano organizzando”⁶².

Nonostante tutto il potere politico ed economico di Illu, il romanzo *L’Asiniere* di Giovanni Rossi si conclude con la vittoria di Dummalonga e Plato: gli oppositori politici di Illu sono riusciti a vincere i sostenitori dell’astensionismo (esemplificato dal ritorno di Plato alla vita sociale: è andato a votare e ha cominciato a ri-credere nella lotta politica) in quanto l’affluenza al voto è stata del 98,4% (una percentuale raggiunta per la prima volta nella storia dello Stato dell’Unione) grazie all’impiego delle nuove strategie di comunicazione politica ideate dal leader dell’opposizione Arturo il Maestro della Pietra. Seppure i primi dati parziali sui risultati del voto tardavano ad arrivare, gli abitanti della capitale dell’Unione riempirono le strade con bandiere “di tutti i colori. Molti agitavano la fiamma degli accendini. Si udivano, in libertà, canti del passato dichiarati fuori legge da alcuni anni”⁶³: molti già sentivano che avevano vinto le elezioni e sconfitto Illu.

Tale nuovo clima politico nell’Unione viene rappresentato dal sogno di Plato che conclude il romanzo, un sogno che esprime la sarcastica soddisfazione degli oppositori di Illu: l’immagine dei palloncini col volto dell’Asiniere nel sogno di Plato diviene il simbolo della sconfitta dell’astensionismo e del potere di Illu:

Fu un coro immenso di pagliacci che gridò ripetutamente verso il basso: – Ho scherzato!... Abbiamo soltanto e sempre scherzato! – Poi una risata incontenibile invase la bocca dei pagliacci: i palloncini si gonfiarono

sempre di più, e scoppiarono all'improvviso sghignazzando. Sopra i papaveri il vento soffiò di nuovo libero⁶⁴.

Il ritorno del *vento libero* indica la speranza ritrovata per la fondazione di una *nuova società*, democratica e libera, ossia il *vento di libertà* raffigura la vittoria di Dummalonga, Arturo e Plato, la rinascita dei sogni degli scoiattoli e l'auspicio per un *mondo nuovo*; ma la metafora dei palloncini che scoppiano col volto dei pagliacci "sghignazzanti" evidenzia anche la delusione/rabbia di Illu per la mancata vittoria elettorale. Dunque, un finale all'insegna del godimento della vendetta contro l'Asiniere.

In conclusione, il messaggio che il romanzo *L'Asiniere* ci propone è di tipo sia socio-politico che umano: il primo è simbolizzato dai risultati del giorno del voto (il momento risolutivo della fabula), dalla vittoria elettorale che è anche la vittoria contro l'astensionismo dal voto⁶⁵ e l'avvio alla rinascita sociale; mentre il secondo messaggio è rappresentato dal trionfo della giustizia e libertà, dalla riaffermazione dell'ottimismo dell'intelligenza e della forza della volontà di credere che è possibile costruire una *società nuova*, che rispetti la *dignità* dell'essere umano e il suo *diritto a sognare*.

NOTE

¹ Il presente saggio propone le considerazioni, con l'aggiunta di nuove riflessioni, svolte in occasione della presentazione pubblica del romanzo *L'Asiniere* di Giovanni Rossi, Siena, 28 maggio 2004; il titolo *L'anti-società degli asini* è una metafora ironica ispirato al romanzo *1984* di G. Orwell.

² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Francia, 1970), trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Gli "Elefanti" Garzanti, Milano, Marzo 2011, 189 pp., 4° ristampa (1° ed., Ottobre 2000), p. 26.

³ Il termine *utopia* (dal greco *ou*: non, e *tópos*: luogo, cioè "non luogo": un luogo che non esiste) fu coniato da Thomas More (Londra, 1478–1535: umanista, politico e filosofo inglese) per dare il titolo alla sua opera omonima. Sul tema dell'utopia si sono cimentati molti filosofi: il capostipite è naturalmente Platone (Atene, 427–347 a.C.: filosofo greco ed erede di Socrate), che nella *Repubblica* elaborò la sua società ideale; sull'esempio di Platone, l'ideale della società perfetta ricevette molta attenzione nel Cinquecento e Seicento, quando furono elaborate diverse utopie politiche: la repubblica perfetta nell'isola immaginaria di *Utopia* del 1516 di Thomas More; l'utopia de *La città felice* del 1553 di Francesco Patrizi (Cherso, Dalmazia, 1529–Roma, 1597: filosofo italiano di ispirazione platonica); la repubblica "naturale" dei solari ne *La città del sole* del 1602 di Tommaso Campanella (Stilo, Reggio Calabria, 1568–Parigi, 1639: filosofo italiano); e il mondo in continuo progresso ne *La Nuova Atlantide* del 1627 (edito postumo) di Francis Bacon (Londra, 1561–1626: filosofo inglese e uomo di Stato). Ma anche nell'Ottocento troviamo filosofi che si sono dedicati all'utopia: i protosocialisti Saint-Simon (Parigi, 1760–1825), Robert Owen (Newtown, Montgomeryshire, 1771–1858), Charles Fourier (Besançon, 1772–Parigi, 1837), Pierre-Joseph Proudhon (Besançon, 1809–Passy, Parigi, 1865) e i socialisti "scientifici" Karl Marx (Treviri, 1818–Londra, 1883) e Friederich Engels (Barmen, Wuppertal, 1820–Londra, 1895); come pure nel Novecento l'utopia è stata al centro della riflessione di alcuni pensatori: Theodor Wiesengrund Adorno, Jürgen Habermas, Ernst Bloch, Herbert Marcuse, Ágnes Heller, etc.

⁴ Per esempio i romanzi: *Il mondo nuovo* del 1932 di Aldous Huxley (26 luglio 1894–22 novembre 1963), trad. it. di Lorenzo Gigli, Mondadori, Milano, Gennaio 1991, 231 pp. (1° ed. Oscar Classici moderni) e *1984* del 1948 di George Orwell, a cura di Aldo Chiaruttini, trad. it. di Gabriele Baldini, Mondadori, Milano, Dicembre 1983, 342 pp. (Oscar Narrativa).

⁵ G. Rossi, *L'Asiniere*, disegni di Giacinta Rossi, Tipografia Nuova Sfogli, Firenze, Luglio 2003, 1° edizione, 131 pp.; G. Rossi nasce nel 1947 a Castelnuovo Berardenga (Siena), ma vive e lavora a Firenze: ha svolto studi classici e coltiva la passione per la letteratura scrivendo poesie,

fiabe e romanzi, tra le sue precedenti opere si ricordano: *La principessa di Helgoland* (romanzo, 1994), *La rosa nel frigo* (racconto, 2000).

⁶ Secondo G. Rossi la “Premessa” iniziale, a ognuna delle otto parti del romanzo, ha un “carattere progressivo: essa tende ad integrarsi nel testo narrato” (considerazione espressa durante la presentazione pubblica del romanzo *L’Asiniere*, Siena, 28 maggio 2004); secondo me, le “Premesse”, da una parte, svolgono un ruolo di orientamento al lettore, che fornisce informazioni utili alla narrazione e alla corretta comprensione dei fatti che si stanno per svolgere nel romanzo; e dall’altra tali “Premesse” costituiscono una sorta di mini-racconto parallelo a quello del romanzo (per conoscerne il loro contenuto si vedano le “Premesse” alle otto parti: “Al di qua del fiume”, pp. 5-6; “La ruota della felicità”, pp. 33-34; “Il palloncino ribelle”, pp. 49-50; “Il colore della libertà”, pp. 59-60; “Facitori di giustizia”, pp. 75-76; “Nel paese delle nebbie”, pp. 87-88; “Il grande sogno”, pp. 97-98; “La traversata del deserto”, pp. 113-114; in: G. Rossi, *L’Asiniere*, cit.).

⁷ Pappo Magno era un’ “insigne storico, pluridecorato” (G. Rossi, *L’Asiniere*, cit., p. 118) all’epoca dei fatti narrati.

⁸ Probabilmente il nome Illu ha un’origine latina (dal pronome dimostrativo neutro singolare *Illud*: *quello*, per cui Illu è una versione italianizzata per erosione) ed è stato qui usato per indicare un *essere non definibile* e per dare al lettore il messaggio che si tratta di qualcuno di cui l’autore del romanzo non desidera pronunciare direttamente il nome proprio, prendendo così le distanze psicologiche da un soggetto che non si apprezza ma che pur bisognava nominare nel tessuto del romanzo.

⁹ La natura imperiale dello Stato dell’Unione non è dichiarata espressamente dall’autore Rossi, ma lo si capisce dalle informazioni occasionali che si incontrano nel romanzo, quali per esempio: “sul pennone più alto sventolò la bandiera dell’Impero e la banda della scuola eseguì l’inno imperiale”, “Festival Imperiale Giovanile”, “E qui partirono le lodi per la sua ospite e per l’Impero tutto” (G. Rossi, *L’Asiniere*, cit., rispettivamente p. 51, p. 53, p. 54).

¹⁰ Cfr. G. Rossi, *L’Asiniere*, cit., p. 61.

¹¹ G. Rossi, *L’Asiniere*, cit., p. 98; la legge del Governo di Illu prevedeva che gli oppositori potevano ritirarsi dalle elezioni e ammettere la loro sconfitta, così in Parlamento la minoranza all’opposizione avrebbe avuto in cambio il 10% degli eletti ed evitato il disonore della sconfitta totale.

¹² G. Rossi, *L’Asiniere*, cit., pp. 99-100.

¹³ Ma tale clima di soddisfazione era offuscato da un fatto strano: durante la notte, negli ultimi giorni, venivano distrutti i manifesti pro-Asiniere, ma non erano stati scoperti i responsabili e nessuno degli oppositori era stato arrestato.

¹⁴ Tutti i membri del comitato elettorale erano ottimisti da quando, su proposta di Arturo - il Maestro della Pietra, “la maggioranza dei candidati dell’opposizione avevano deciso di non contrastare l’Asiniere sul piano dei mass media”, ma di rivolgersi alle persone che avevano deciso di non votare attraverso “un passaparola capillare, con un faccia a faccia, meglio con un cuore a cuore. Le nostre parole per convincere devono essere come pietre, belle, squadrate, forti, e con le nostre parole riusciremo allora a rendere il voto degli incerti libero e giusto” (G. Rossi, *L’Asiniere*, cit., p. 106). Infatti, Dummalonga (personaggio antagonista di Illu) diceva, a coloro che non volevano andare a votare, che il voto è una rivoluzione: “Il voto rende liberi!” (G. Rossi, *L’Asiniere*, cit., p. 106); parole che Dummalonga ripeteva anche al nipote Attilio e al suo amico Plato per convincerli che l’esercizio del voto è importante per poter difendere i propri ideali; quegli ideali che rinascono in Plato dopo anni di assopimento, come rappresenta il momento in cui egli “Da una tasca tirò fuori il foglio giallo piegato in quattro, che Dummalonga gli aveva portato. Era una specie di poesia, scritta da loro due insieme, alcuni anni addietro, dopo un accanito confronto sulla nascita e sul valore della parola per l’uomo” (G. Rossi, *L’Asiniere*, cit., p. 110).

¹⁵ Per esempio, una mattina avevano anche indossato “manifesti-sandwich del tutto bianchi o colorati di un rosa carico, quasi rosso” (G. Rossi, *L’Asiniere*, cit., p. 107), che ebbero successo più delle parole e dei volantini.

¹⁶ Dummalonga è anagraficamente vecchia, ma è considerata ancora giovane, per cui non è prossima ad andare in pensione, poiché a questa si accede in base all’aspettativa di vita

determinata dall'esame genetico del DNA, in virtù del quale più a lungo si è destinati a vivere, più tardi si ha diritto ad andare in pensione.

¹⁷ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 53.

¹⁸ Il fatto costò ad Attilio due giorni di sospensione dalla scuola con "soggiorno obbligato alla Piramide e alla Cupola..." (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 57), dove c'erano due centri di rieducazione per giovani ribelli, e tale era considerato Attilio per la sua *errata percezione* del colore rosso.

¹⁹ Arturo è chiamato il Maestro della Pietra per la sua passione di scolpire il travertino: la sua pietra preferita.

²⁰ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 43.

²¹ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 108.

²² G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 44.

²³ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., pp. 128-129; seppure Plato, in un primo momento, continuava a pensare che il non-voto fosse "la massima forma di libertà e di rispetto delle scelte altrui" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 109), alla fine dovette rendersi conto che Dummalonga aveva ragione: bisogna vincere l'astensionismo e andare a votare.

²⁴ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 130.

²⁵ Esemplici in tal senso sono due casi: uno è quello della propaganda *ad personam* che presenta Illu come l'esempio di felicità da imitare (per esempio: il grande manifesto vicino al Palazzo dei Concorsi con il volto dell'Asiniere dentro la ruota di una giostra che porta la scritta "Siate felici" – G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 34 –, che rappresenta la ruota della fortuna come strumento di accesso alla felicità); mentre l'altro caso è quando il taxista dice a Dummalonga: "Quell'uomo, quel grande, era davvero un rivoluzionario illuminato, il facitore di una società nuova, un operaio instancabile del bene" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 45).

²⁶ Tale personalità egocentrica di Illu si manifesta in ogni aspetto della sua vita privata e pubblica: per esempio, l'esercitazione al riso nel "Gabinetto del Sorriso" del suo Castello, poiché riteneva che il riso fosse importante, tale che aveva preso lezioni private e ora sapeva "esprimere ben centoundici espressioni di riso diverse" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 117); oppure quando sostiene l'eccentrica idea di essere a ogni costo il primo votante del suo seggio elettorale, che è appunto il n. 1: pertanto il giorno delle votazioni Illu è sempre il primo a entrare nel suo seggio elettorale non appena il Presidente dichiara aperte le operazioni di voto (cfr. G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 128).

²⁷ Il romanzo di Rossi non è il primo a sottolineare, seppure in modo sarcastico, l'amore dell'uomo per l'asino: per esempio, il poeta spagnolo Juan Ramón Jiménez col suo *Platero y io* (pubblicato nel 1916) ha cantato il carattere umile e sensibile dell'asino Platero (il "più famoso della poesia del Novecento" secondo Carlo Bo, in: J.R. Jiménez, *Platero e io*, a cura di C. Bo, "Prefazione" *Il poeta e l'asino*, Passigli, Firenze, 1991, p. 7), infatti l'amore per questo animale assume valenze umane ed esemplifica l'anima della terra andalusa. Seppure *Platero e io* abbia un carattere di favola (una serie di brevi racconti dedicati ai bambini), le sue prose raffigurano la carica lirica del rapporto tra il poeta e Platero creando un dialogo affettivo sia con l'asino che con tutti gli altri elementi della natura. Una storia tenera e commovente, da cui emerge tutto l'amore del poeta per gli animali e i bambini, per la campagna e il paese di Moguer (luogo natale del poeta), per il paesaggio e la natura dell'Andalusia; insomma, questa favola a episodi ci rivela la vena ecologista, *ante litteram*, del poeta e, attraverso l'asino Platero, realizza l'ingresso nel mondo della natura.

²⁸ Cfr. G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., Parte n. 8, pp. 118-121.

²⁹ Nella storia della letteratura il fenomeno della *metamorfosi* è stato spesso usato come motivo narrativo (soprattutto nella letteratura fantastica dal Settecento al Novecento), dove esempi classici sono la metamorfosi del dottor Jekyll nel signor Hyde, le trasformazioni notturne di Dracula e i travestimenti di Satana, nonché il noto caso che incontriamo nel racconto lungo *Metamorfosi* (1915) di Franz Kafka (13 luglio 1883–3 giugno 1924), dove l'incipit ci mette subito davanti a quanto è accaduto al protagonista (il giovane "viaggiatore di commercio" di una ditta di stoffe): "Quando Gregor Samsa si risvegliò una mattina da sogni tormentosi si ritrovò nel suo letto trasformato in un insetto gigantesco. Giaceva sulla schiena dura come una corazza e sollevando un poco il capo poteva vedere la sua pancia convessa, color marrone, suddivisa in grosse scaglie ricurve; [...]. 'Cosa mi è successo?', pensò. Non era un sogno" (in: F. Kafka, *La*

metamorfosi – *Nella colonia penale*, trad. it. di Luigi Coppé, Newton Compton, Roma, Maggio 1992, 1° ed., p. 15). L'insetto, un grosso scarafaggio, rappresenta l'improvvisa mutazione fisica avvenuta nel corso di una notte, che lascia incredulo Gregor Samsa-insetto, infatti all'inizio pensa che sia solo una fantasia frutto della sua immaginazione, non si rende conto subito di quanto accadutogli: la voce era rimasta quasi identica a quella di prima e continuava a pensare da essere umano. Solo dopo vari inutili tentativi di alzarsi dal letto, prende coscienza del suo nuovo *status* fisico, che portano Gregor a fare diversi ragionamenti e ipotesi, da cui nasce una situazione tragica per sé e la sua famiglia (i genitori e la sorella). Gregor giunge alla conclusione che c'è una sola soluzione, quella di lasciarsi morire: non mangiava da molto tempo, finché una mattina presto di fine marzo la serva lo trovò morto: "Rimase in questo stato di vuota e serena meditazione sino a quando la torre dell'orologio suonò le tre. Assistette ancora al primo albore antelucano fuori dalla finestra. Poi chinò involontariamente il capo e dalle sue narici uscì fioco il suo ultimo respiro" (F. Kafka, *Metamorfosi*, cit., p. 62). Kafka ci presenta Gregor Samsa come un personaggio duale: è contemporaneamente il protagonista e il narratore della storia, il commesso e lo scarafaggio: tutti gli altri personaggi parlano-guardano solo attraverso di lui-insetto, di loro riferisce pensieri e azioni, e raramente nel racconto si incontra una frase detta in prima persona dagli altri personaggi. Kafka ha saputo raccontare un'umanità lacerata che, nonostante abbia preso il corpo di uno scarafaggio, persiste e amplifica i caratteri umani più intensi, sia di se stesso che degli altri che gli stanno vicino; si sviluppa una tale empatia di Gregor col genere umano che accetta il sacrificio della morte per consentire la *rinascita* dei propri famigliari: dall'esistenza ferita si guarisce grazie all'accettazione *sana* della morte di chi ci è stato caro. Dunque, Kafka ha saputo, attraverso l'allegoria dello scarafaggio, rappresentarci i problemi e i conflitti interiori umani, il superamento delle paure e dei pregiudizi verso il diverso, così mettendo in evidenza un mondo reale poco attento e incline a comprendere i sentimenti umani nella loro valenza intima e ancestrale, vera e sincera. Un altro esempio di metamorfosi, meno noto, è quello raccontato da Dino Buzzati in *Diciottesima buca* (1966, in: *Il colombre*, Milano, Mondadori, 1992), dove il protagonista Stefano Merizzi si trasforma in un rospo morente.

³⁰ Come mostra l'immagine dell'*Asinomannaro* sulla copertina del libro, nonché lasciato intuire dall'episodio in cui Arturo, nella sala delle udienze al Castello di Illu, notò che le vetrine espongono pergamene e manoscritti antichi, tra cui c'era un volume "dedicato ai lupimannari e un altro alle metamorfosi prodotte dalla mandragola, dalle pietre singolari e dalle combinazioni astrali" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 63).

³¹ Una perifrasi ironica per alludere forse all'onorificenza italiana di "Cavaliere del lavoro"?

³² G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 119.

³³ Si tratta dell'unto ricavato dai grossi maiali transgenici che pascolano nel campo di Benedetto del Signore, il quale "andava fiero del suo allevamento suino transgenico, voluto e protetto dall'Asiniere in persona"; tale unto transgenico veniva conservato in "barilotti a strisce gialle e verdi" con la scritta in blu "Del Signore" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., pp. 47-48).

³⁴ Per la descrizione dettagliata del processo di metamorfosi di Illu in asino si veda: G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 120.

³⁵ "Il lungo fiume era animato. Ai normali frequentatori notturni si aggiungevano, nelle notti di luna piena, centinaia di asini, soli o accompagnati dai loro padroni. In pochi anni il numero degli asini in città si era moltiplicato in maniera sorprendente: era segno di distinzione averne uno. [...]. Gli asini ormai godevano di grande rispetto" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 30).

³⁶ La metamorfosi da asino in essere umano segue un processo inverso e uguale alla prima, anche questa seconda è descritta con dovizia di particolari (cfr. G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 127).

³⁷ Questa modalità di G. Rossi è simile alla procedura già sperimentata da altri (per es. Guy de Maupassant ed Edgar Allan Poe), dove l'autore entra nella storia facendosi il protagonista/narratore della stessa (cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 89).

³⁸ Il critico bulgaro usa la *categoria del fantastico* come mezzo per indagare il *genere letterario del fantastico* (i racconti di Honoré de Balzac, Jacques Cazotte, Théophile Gautier, N. Gogol, E.T.A. Hoffmann, Guy de Maupassant, Prosper Mérimée, Gerard de Nerval, Edgar Allan Poe, Jan Potocki, Franz Kafka, etc.), il quale, secondo Todorov, è "fondato essenzialmente su un'esitazione del lettore – un lettore che si identifica con il personaggio principale – circa la natura di un avvenimento strano. L'esitazione può risolversi perché si ammette che

l'avvenimento appartiene alla realtà, oppure perché si decide che è frutto dell'immaginazione o risultato di un'illusione" (T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 161). I mondi del fantastico (il doppio, la metamorfosi e la follia), rimossi dal positivismo, "si sono tradotti per noi nell'inquietante scoperta freudiana della sessualità, della nevrosi, della psicosi e della morte" (T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., nota in quarta di copertina). Inoltre, si vedano anche: Jean-Paul Sartre, *'Aminadab' o del fantastico come linguaggio* (1947), in: *Che cos'è la letteratura?* (1960), trad. it. di Luisa Arano-Cogliati, Il Saggiatore, Milano, 1995; Sergio Solmi, *Saggi sul Fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Einaudi, Torino, 1978; Italo Calvino, *Definizione di territori: il fantastico*, in: *Una pietra sopra* (1980), Mondadori, Milano, 1995; Monica Farnetti, *Il giuoco del Maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze, 1988; Remo Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 1996; Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma, 2000.

³⁹ Il tono della favola è evidenziato anche dalla narrazione al passato, come indicano l'uso costante dei verbi imperfetto e passato remoto; il racconto al passato indica l'intenzione dell'autore di volersi liberare di un *periodo politico* che non condivide ed esprime il desiderio di rilegarlo al solo ambito del passato e, quindi, nella memoria remota.

⁴⁰ Infatti, come dice l'autore Rossi, nel romanzo *L'Asiniere* avviene una "compenetrazione tra storia e fantasia" (considerazione espressa durante la presentazione pubblica de *L'Asiniere*, Siena, 28 maggio 2004).

⁴¹ Per un'analisi comparata delle definizioni e logiche del fantastico nel Novecento si veda lo studio di Giuliana Zeppegno, *La trasgressione fantastica. Infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortázar*, Tesi di dottorato, Relatore prof. Alessandro Fambrini, Università degli Studi di Trento, Scuola di dottorato in "Letterature comparate e studi linguistici", Ciclo XXI, A.a. 2005-2006 (http://eprints-phd.biblio.unitn.it/99/1/Tesi_Dottorato_Zeppegno.pdf [12-1-2012]).

⁴² Cfr. G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., pp. 6-7.

⁴³ Gli scoiattoli dicono a Dummalonga: "Non dimenticare che tu sei riuscita ad entrare nel nostro mondo grazie agli occhi di Vesta. È lei che ci ha avvicinati e ci ha accarezzati per prima" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 93).

⁴⁴ Cfr. G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., pp. 61-62, 68.

⁴⁵ Cfr. G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., pp. 77, 80-81.

⁴⁶ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 21.

⁴⁷ Cfr. G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., pp. 12-13.

⁴⁸ Cfr. G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., pp. 30, 105-7, 117.

⁴⁹ Sono momenti carichi di emozione e di intensa partecipazione: "Voltò le spalle al fiume e al suo chiarore abbagliante. Raggiunse le prime abitazioni. Guardò l'orologio: erano le 23 e 45. Di lì a due minuti molte abitazioni si illuminarono. Dummalonga sorrise: un sorriso lungo due minuti, quando le case ritornarono buie" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 31).

⁵⁰ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., pp. 106-107.

⁵¹ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 117.

⁵² G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 123.

⁵³ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 69.

⁵⁴ Plato "Sognava un campo di papaveri immenso, fino all'orizzonte, su cui il vento scolpiva onde rosse. Il cielo si oscurò all'improvviso di uccelli neri gracchianti, che si avventarono sui papaveri con una rapacità mai vista. Ma il tocco dei fiori rossi trasformò gli uccelli in palloncini dal volto umano, con grandi occhi e bocche di pagliaccio. Si assomigliavano tutti, anzi erano identici: un unico volto ripetuto a perdita d'occhio, sospinto verso l'alto. Man mano che salivano, i palloncini diventavano sempre più grandi e il volto inconfondibile dell'Asiniere, camuffato da pagliaccio, cominciò a parlare. Fu un coro immenso di pagliacci che gridò ripetutamente verso il basso: – Ho scherzato!... Abbiamo soltanto e sempre scherzato! – Poi una risata incontenibile invase la bocca dei pagliacci: i palloncini si gonfiarono sempre di più, e scoppiarono all'improvviso sghignazzando. Sopra i papaveri il vento soffiò di nuovo libero" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 131).

⁵⁵ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 103: gli scoiattoli avevano preso la decisione di lottare contro Illu, poiché avevano saputo che a breve "sarebbero state progettate opere grandiose con la distruzione di ampi spazi boschivi" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 102).

⁵⁶ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 112.

⁵⁷ Il genere della *fantapolitica* è stato portato alla notorietà da George Orwell (il cui vero nome è Eric Arthur Blair) col romanzo *1984* (scritto nel 1948 e pubblicato nel 1949), il quale costituisce l'opera della maturità di Orwell (l'ultima scritta poco prima di morire il 21 gennaio 1950 all'età di 46 anni), che propone una profezia socio-politica avvolta nel pessimismo, dove costruisce un'*utopia negativa* quale strumento di denuncia contro il totalitarismo delle ideologie e l'autoritarismo politico: una critica verso il potere fondato sull'annichilimento della mente e dell'identità della persona; dunque, *1984* è "un'anti-utopia perché prevede non già un mondo migliore, un mondo ideale più o meno vicino in cui l'umanità possa finalmente appagare la sua sete di giustizia, di amore e di bellezza, bensì un mondo insensato, in cui gli uomini vengono privati dell'anima e dove prevale soltanto la violenza autoritaria, mentre tutt'intorno non c'è che abbruttimento, tristezza, squallore, diffidenza e odio" (A. Chiaruttini, "Introduzione" a G. Orwell, *1984*, cit., pp. 12-13). Sull'*utopia* come genere letterario si veda: Darko Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario* (1979), trad. it. di Lia Guerra, Bologna, Il Mulino, 1985.

⁵⁸ Si intravede, *mutatis mutandis*, una similitudine con e un'allusione ad alcune tendenze che hanno attraversato la società italiana degli ultimi 15-20 anni.

⁵⁹ Il processo a Linneo fa emergere chiaramente il funzionamento del sistema giudiziario voluto da Illu: nella sala delle udienze del tribunale ci sono 29 imputati, di cui 16 sono processati col giudizio elettronico del computer e 12 dal giudice unico senza la difesa di un avvocato, e tutti sono condannati con sentenza definitiva; mentre Linneo, "detenuto politico e sospetto rivoluzionario" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 62), è l'unico imputato che ha scelto il giudizio collegiale dei giudici e la difesa dell'avvocato Mangioni, poiché ha voluto trasformare il suo processo in un'occasione di lotta politica. Durante il processo le ragioni della difesa dell'avvocato Mangioni non sono state ritenute valide e sufficienti dai giudici, i quali invece hanno ritenuto inconfutabili le dichiarazioni dei testimoni e inoppugnabile la prova dei volantini rossi e blu distribuiti da Linneo (volantini illegali in quanto non autorizzati dall'Ufficio Manifestazioni con l'apposizione del timbro). Linneo è stato condannato, quale "reo di sommossa e di resistenza a pubblico ufficiale" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 79), a una pena a "tempo indeterminato" (una specie di ergastolo) da scontare nel carcere delle Brume, ma Linneo era contento lo stesso, poiché "non aveva piegato la testa di fronte al potere" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., pp. 82-3).

⁶⁰ I titoli azionari delle carcerari sono "visti come promotori di benessere e moltiplicatori di ricchezza, sia individuale che collettiva": "Era ormai un fatto accettato che anche i penitenziari politici dovessero essere considerati aziende a pieno titolo e come tali allora dovevano tendere a chiudere il bilancio in positivo e dare dei profitti" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., rispettivamente p. 67, p. 89).

⁶¹ La scuola di Attilio è stata progettata "Tenendo conto delle allergie dell'Asiniere, ma soprattutto delle nuove scoperte psico-pedagogiche, il rosso, in qualunque tonalità, era stato eliminato dai materiali di costruzione come da ogni altro oggetto presente; le piante e i fiori stessi erano stati programmati per non diventare mai rossi"; il motivo di tanta ostilità verso il colore rosso è spiegato dal Ministro della Cultura quando afferma: "bisognerà comunque prima o poi proibire i palloncini rossi, stimolano le passioni più violente e sono altamente diseducativi" (G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., rispettivamente p. 51, p. 57).

⁶² G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 46.

⁶³ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 131.

⁶⁴ G. Rossi, *L'Asiniere*, cit., p. 131.

⁶⁵ Infatti, come sostiene Rita Svandrlik, il romanzo *L'Asiniere* rappresenta un "pamphlet contro l'astensionismo" (definizione espressa durante l'incontro di presentazione pubblica de *L'Asiniere*, Siena, 28 maggio 2004).



DOCUMENTA

Lucio Zinna

Perbenismo e trasgressione nel *Pinocchio* di Collodi



Nel *Pinocchio* di Collodi i «ragazzini per bene», esemplari e invisibili, rappresentano il costante contraltare del comportamento – nei casi non rari in cui questo si riveli censurabile – del burattino, più volte sollecitato dalla Fata dai capelli turchini a seguire il loro esempio. Questi ragazzini si distinguono per la loro acquiescenza (non si sa fino a qual punto spontanea, forse più presunta che reale) a un complesso di norme comportamentali divenute abitudinarie, alle quali si sono «avvezzati». Da quando e come? Si può ritenere che tale bagaglio normativo si sia costituito, a mano a mano, fin dalla nascita e non può escludersi una sua utilizzazione anche per finta, per conveniente recita.

Collodi in una caricatura del 1875

Diventare come loro, far parte della loro cerchia, costituirà non facile obiettivo per l'intrepido pupo di legno. Quando, nel conclusivo XXXVI capitolo, Pinocchio diventa un «ragazzino per bene», liberandosi dalla sua buffa scorza, sorge il sospetto che il legno schiavizzante e la carne liberatoria abbiano invertito i loro ruoli, in una metafora, più complicata, *subtilis*, di quanto a prima vista non appaia. Ossia che il burattino che s'incarna finisca per assumere, del bambino, la forma, perdendone la sostanza, lo spirito stesso dell'infanzia, rappresentato proprio dal burattino e, in certo modo, dall'indole libertaria fino a quel momento da lui posseduta, conformandosi, ora, vantaggiosamente: «Dette un'occhiata all'intorno e invece delle solite pareti di paglia della capanna, vide una bella camerina ammobiliata e agghindata con una semplicità quasi elegante. Saltando giù dal letto, trovò preparato un bel vestiario nuovo, un berretto nuovo e un paio di stivaletti di pelle, che gli tornavano una vera pittura. Appena si fu vestito gli venne fatto naturalmente di mettere le mani nelle tasche e tirò fuori un piccolo portamonete d'avorio, sul quale erano scritte queste parole: "La Fata dai capelli turchini restituisce al suo caro Pinocchio i quaranta soldi e lo ringrazia tanto del suo buon cuore". Aperto il portafoglio, invece dei quaranta soldi di rame, vi luccicavano quaranta zecchini d'oro, tutti nuovi di zecca.»

Vero è che Pinocchio è sorpreso di tali novità, ma il succo della questione non muta.

Si tratterebbe di vedere, una volta tanto, non che cosa possa guadagnare Pinocchio a diventare bambino, bensì cosa abbia potuto perdere con quella meravigliosa metamorfosi.

Chi erano, a quei tempi, i «ragazzini per bene»?

Poco più di un ventennio prima di quando Collodi scriveva il suo famoso racconto, Ippolito Nievo, nelle sue *Confessioni di un Italiano*, rappresentava, sul finire del Settecento, i figli di signori del vicinato che venivano in visita coi loro genitori nel castello di Fratta e giocavano con la Pisana, ingelosando Carlino, con queste parole: «ben vestiti e azzimati e con collaretti stoccati e berrettino colla piuma». In quel 1881 in cui il suo autore andava scrivendo *Le avventure di Pinocchio*, sarà mutata la foggia del vestire e si sarà perduta la piuma dei berrettini, ma la loro immagine esteriore non doveva essere molto diversa. Per l'immagine interiore ci viene in soccorso il Lorenzini stesso, nel brano del XXV capitolo in cui il burattino chiede alla Fata di insegnargli il segreto per «crescere»:

« – Ma tu non puoi crescere, – replicò la Fata.

« – Perché?

« – Perché i burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini.

« – Oh! sono stufo di far sempre il burattino! – gridò Pinocchio, dandosi uno scappellotto. – Sarebbe ora che diventassi anch'io un uomo come tutti gli altri.

« – E lo diventerai, se saprai meritartelo...

« – Davvero? E che posso fare per meritarlo?

« – Una cosa facilissima: avvezzarti a essere un ragazzino per bene.

« – O che altro non sono?

« – Tutt'altro! I ragazzi per bene sono ubbidienti, e tu invece...».

Nel prosieguo del dialogo è meglio delineata la caratterologia dei «ragazzini per bene», i quali, oltre a essere ubbidienti, «prendono amore per lo studio e al lavoro», «dicono sempre la verità», «vanno volentieri a scuola», mentre Pinocchio riconosce di comportarsi diversamente. La scuola, in particolare, gli fa venire «i dolori di corpo».

Contrariamente a quanto affermato dalla Fata nell'esordio di quel dialogo, il motivo per cui Pinocchio non cresce non consiste propriamente nell'essere «burattino», bensì nel non essere un «ragazzo per bene». Egli si pone invece come antagonista di questi giovinetti modello, così disponibili a ciò che vogliono i grandi (ancorché a fin di bene) ma non a quello che di solito e generalmente essi vogliono e amano; sono «per bene» (e per lo più appartenenti a classe sociale agiata), in quanto conformatisi all'educazione del tempo, piuttosto repressiva (poi definita *tradizionale*), in qualche modo cedendo parte della loro libertà per le gratificazioni dell'ambiente. Eteroeducati più che autoeducati, sono stati espropriati, fin dalla loro fanciullezza, un po' da tutti: genitori, maestri, fate, grilli parlanti, merli e pappagalli: consiglieri affettuosi e sinceri ma anche inibitori di esperienze dirette. Sono diventati, in sostanza, burattini di carne.

Il burattino, agli antipodi, si sarebbe appropriato di quel che essi avevano perduto, recuperando e inglobando nel suo involucro ligneo lo spazio autentico dell'infanzia sacrificata al perbenismo e a quell'adulterio nei cui confronti,

qualche tempo dopo, polemizzerà la grande pedagogista Maria Montessori. Questo «spazio», espropriato ai fanciulli di carne, resta disponibile ai fanciulli di legno: perduto dai bambini imburattinati, è riconquistato da un burattino imbambinato, il quale poi rischierebbe di imburattinarsi veramente proprio dopo essersi incarnato.

Del resto, nella stessa temperie in cui il Nievo delle *Confessioni* parlava dei fanciulli azzimati, così diversi dal Carlino di Fratta, in Russia (tra il 1857 e il 1861) un altro grande scrittore, Leone Tolstoj, viaggiava in Europa per acquisire diretta conoscenza di dottrine pedagogiche e criteri didattico-organizzativi seguiti nei vari paesi. Se ne era tornato disgustato e aveva dato vita, a Jasnaia Poliana, a una personale iniziativa nella quale sperimentava come si potessero educare i figli del popolo non conculcandone la spontaneità, chiedendosi se gli adulti avessero il diritto di educare e istruire a costo di violentare la natura dei fanciulli e comprimerne la libertà, con un intervento estraneo nel processo di formazione e di sviluppo della loro personalità. Tolstoj aboliva quindi programmi, orari e disciplina imposta, in un esperimento educativo unico e geniale, fra i prodromi di quella che sarà la «scuola attiva», il movimento dell'*école nouvelle* con estensione quasi in ogni angolo di mondo.

La scuola dei tempi del Collodi era, in effetti, quella che troviamo nel *Pinocchio*, nella quale il burattino deve farsi rispettare dai coetanei a calci e gomitate (che dire del 'bullismo' dei nostri giorni?) e il rapporto educativo è posto in termini conflittuali, come peraltro significato dai sette compagni del burattino: «Devi prendere a noia anche tu la scuola, la lezione e il maestro, che sono i nostri tre grandi nemici». (cap. XXVII)

Una scuola formalista, in cui la lezione era (come oggi si direbbe) *frontale*, affidata alla comunicazione verbale; la figura del docente era per lo più autoritaria. L'apprendimento, nozionistico e non di rado mnemonico, era stimolato, più che sulla base dell'interesse, dall'emulazione tra gli allievi, con graduazioni che si estendevano dai 'primi della classe' (fra questi il 'primo'), encomiabili e gratificati con lodi e medaglia, agli ultimi: gli 'asini', riprovevoli e deprecati, a cui erano riservati anche appositi banchi, quando non cartelli denigratori. La 'lezione' trovava *pendant* nei libri di testo, solitamente noiosi e pedanti, i quali risultano, nel racconto collodiano, sgraditi perfino ai pesci, che li assaggiano e li rifiutano con una smorfia.

Di tutto ciò hanno consapevolezza i menzionati «compagnacci» del burattino, i quali si dichiarano polemicamente lesi nel loro «amor proprio» dai compagni che studiano e che li fanno «scompare» (cap. XXVII). Sulla base di motivazioni sostanzialmente analoghe, nel secolo successivo, Ivan Illich avvanzerà la sua radicale e provocatoria proposta di «descolarizzare la società».

Ma già nei tempi in cui circolava con crescente successo il *Pinocchio* (pubblicato a puntate sul "Giornale per i ragazzi" e poi in volume nel 1883) cominciavano a veicolare nel nord-Europa le idee innovatrici del cosiddetto attivismo pedagogico – le *scuole nuove* – mirate a sanare il divario fra scuola e vita, rendendo il bambino protagonista del proprio processo formativo, attraverso il "fare". Sorge nel 1880 la scuola di Cempuis di Paul Robin, sul principio secondo cui si fa bene solo il lavoro scelto seguendo le proprie attitudini. Nel 1889, in Inghilterra, Cecil Reddie dà vita alla scuola di

Abbotsholme, accomunando studio e lavoro e facendo leva sull'esperienza (la lingua si impara con l'uso, la geometria col misurare, la geografia con l'osservazione etc.). Nello stesso anno sorgerà in Francia l'École de Roches di Edmond Demolins, cui seguiranno nel 1892, in Inghilterra, nei pressi di Petersfield, le New Bedales School aperte da Haden Badley. Ma sarà appena l'inizio di una più vasta tendenza, di un movimento che avrà dimensioni internazionali, estendendosi nel nuovo continente.

Nel 1896 Maria Montessori è la prima donna medico dopo l'unità d'Italia. Inizia subito ad occuparsi, in clinica psichiatrica, del recupero dei bambini *anormali* (da lei così chiamati), partecipando a numerosi convegni pedagogici in varie città europee. Al corrente delle nuove idee sul piano educativo, fonda nel 1907 a Roma, a San Lorenzo, la prima "Casa dei bambini" (per i bambini normodotati) in cui applica il metodo della pedagogia scientifica, ideata e realizzata a misura dei piccoli sotto ogni aspetto, per contrastare un mondo che è invece a misura dell'adulto e a cui il bambino non può che adattarsi.

La sua *vis* polemica nei riguardi dell'adulterio resta un *leit motiv* della sua opera ed è ancora così vibrante nel 1936, come può desumersi da queste sue considerazioni al riguardo: «Il bambino come personalità a sé, diversa dall'adulto, non si era mai affacciato alla ribalta del mondo. Quasi tutta la morale e la filosofia della vita si orientò sull'adulto, e le questioni sociali dell'infanzia furono altrettanti rami dell'adulterio. Il bambino come personalità importante in se stessa (e che ha bisogni diversi da soddisfare, per raggiungere le altissime finalità della vita) non fu mai considerato. Il bambino fu visto come debole aiutato dall'adulto: non mai come una personalità umana senza diritti, oppressa dall'adulto. Il bambino come uomo che lavora, come vittima che soffre, come compagno migliore di noi, che ci sostiene nel cammino della vita è una figura ancora sconosciuta. Su di essa esiste una pagina bianca nella storia dell'umanità.» (da *Il bambino in famiglia*, Milano 1936).

Perciò nel *Pinocchio* diventa particolarmente allettante il *Paese dei balocchi*, il quale si presenta antitetico alla scuola, poiché gli sfaticati vi gavazzano e vi diventano «asini», mentre alla fin dei conti costituisce l'altra faccia della stessa medaglia, per essere infatti una ramificazione adultista e subdola (vi si è condotti da un omino latte e miele e adulti non possono che essere gli occulti gestori). Attorno a questa imitazione del leggendario 'Paese di cuccagna' c'è un giro di affari basato sulla produzione e commercio, appunto, di asinelli, come del resto un giro di affari gravita attorno alle scuole, benché ad esse estraneo, fatto di produzione e commercio di libri di testo, quaderni, penne, borse nonché di diari e zainetti, oggi, con esoso valore aggiunto, 'griffati'. Sono sempre gli adulti, insomma, a gestire e a trarre profitto sia dai ragazzini educati e studiosi che da quelli che non lo sono.

Il divenire *asino* è per Pinocchio la più triste esperienza, mortificante e traumatica, dopo la quale egli si considera vinto, capisce che non c'è scampo: o «asino» o «ragazzino per bene»: esce dalla favola, dal mito, dal pianeta infanzia ed entra nella quotidianità, nella *routine*, nell'orbita dell'adulto.

Senonché, questo libro accattivante e complesso va tracciando, in contemporanea, un percorso alternativo: la possibilità di *diventare* "ragazzini

per bene” non per collocazione sociale né per modo di atteggiarsi, bensì per configurazione interiore, ossia per il fatto di essere – anche in questo caso secondo la morale della Fata – fondamentalmente buoni e sensibili, al di là delle apparenze. Un’articolata metafora dell’*iter*, nel processo formativo, dalla fisicità dell’*in-dividuum* all’integralità della *persona*. Una sorta di odissea del fanciullo dalla guerra di Troia di una nascita povera e diversa, immediatamente calata nella lotta per la sopravvivenza, alle quotidiane peripezie – incentivate dalla disubbidienza e dalla bugia – nella tutt’altro che semplice scelta tra bene e male, fino ad una rasserenante Itaca della conquistata normalità, della completezza, della raggiunta maturità.

Questo mondo valoriale, anche se già sommariamente acquisito o a cui il soggetto possa essere geneticamente orientato, necessita in ogni caso di essere potenziato e inverato, per usare un’espressione di Mario Luzi, *al fuoco della controversia*, nel nostro caso attraverso l’esperienza, anche la più bruciante, in un arco completo: dalle fiammate della trasgressione al tepore dell’ingenuità, al freddo alito della stupidità. E se il trasgredire può presentare i suoi esaltanti impulsi liberatori (che alla fine sempre tali non si dimostrano), se l’ingenuità può apparire tenera ed ammirevole (ma è spesso rischiosa), se la stupidità può illuderci che i problemi nodali dell’esistenza possano risolversi a buon mercato (cadendo facilmente nelle braccia dei furbi), l’unica strada percorribile per trovare la via giusta, anche pagandone un esoso pedaggio, è l’esperienza, la quale andrà a costituire il bagaglio dei fattori esogeni, che si innesteranno su quelli endogeni, genetici, formando la personalità.

L’esperienza, diretta e personale, può, a seconda dei casi, essere gratificante o avere un gusto meno gradevole della trasgressione, a volte perfino amaro, ma è più fruttuosa. Intanto registra un valore propulsivo e prospettico: proietta in avanti, fa guardare fino al punto più lontano in cui la vista possa giungere. E fa crescere (anche gli adulti, perfino gli anziani).

Nel *Pinocchio* l’errore più grossolano, come un peccato, si commette quando non si trae frutto dalle prove a cui la vita ci sottopone. Il senso profondo delle imprese di Pinocchio, gettato nel mondo *ex abrupto*, consiste nella difficile acquisizione di consapevolezza del valore esperienziale. Grave è comportarsi da burattini, non esserlo, ossia agire d’istinto e senza riflettere, acriticamente, lasciandosi scioccamente (da «grulli») incantare dai miraggi o abbagliare dagli specchietti per allodole. L’avventura del burattino matura nel lento disancorarsi dalla fiaba, pur rimanendovi, percorrendo in parallelo, fino a lasciarli prevalere, i sentieri del reale, sui quali egli può risolvere concreti problemi esistenziali, prima di farsi uomo, poiché il fanciullo «cresce in esperienza», come asserirà più tardi una grande educatrice, la milanese Giuseppina Pizzigoni. Coetanea della Montessori, divenuta maestra nel 1888 e docente nell’anno successivo, si inserirà ben presto nel movimento innovativo pedagogico-didattico, i cui esempi andavano crescendo nel nord Europa e in America, fondando nel 1909, nel capoluogo lombardo, la scuola Rinnovata, basata sull’importanza dell’esperienza diretta nell’apprendimento.

Nel capolavoro del Lorenzini magia e realismo si affiancano. La prima è configurabile in una certa atmosfera sospesa – magica, appunto – che può cogliersi nelle pagine del racconto, per concretarsi in alcuni singolari episodi, a

principiare dal prodigioso slancio vitale di quel tronco di legno, per proseguire, ad esempio, con l'allungarsi del naso a causa delle bugie, nel personaggio stesso della Fatina, nelle personificazioni favolistiche di animali, nelle metamorfosi dei ragazzini in asini nel Paese dei balocchi, pedagogica e fiabesca trasposizione apuleiana. Il secondo, dalla configurazione altrettanto vasta, è riscontrabile nelle condizioni socio-economiche dell'Italia (dell'*Italiotta*) di fine Ottocento, con le sue vaste sacche di povertà (che trovano ampia rappresentazione, fra l'altro, negli episodi a rilevanza *famista*, alla Gino Raya), con le sue ingiustizie sociali e la diffusa delinquenza, a vari livelli.

La decodifica del messaggio collodiano potrebbe essere la seguente: si diventa "ragazzini per bene" proprio quando non si *appare* tali, vale a dire quando si è autentici. La fatidica "morale della favola" qui coincide con quella della Fata e può riassumersi nella seguente sua asserzione: «dai ragazzini buoni e di cuore, anche se monelli ed avvezzi male, si può sempre sperare qualcosa: ossia, c'è sempre da sperare che rientrino nella vera strada.» (Cap. XXV). L'essere «buoni e di cuore» è il nocciolo dell'autenticità. Per il resto, occorre far sì che i ragazzini monelli si inducano a *divenire* bene «avvezzi».

Che si può «sperare» da tali ragazzini, se non che sappiano crescere, non solo fisicamente? Che sappiano, vale a dire, far tesoro delle proprie azioni – ammirevoli comportamenti o errori o buoni propositi rimasti tali –, fino a trarne essenza. Solo allora potranno *divenire* persone anziché legni animati e in questo senso "ragazzini per bene".

Un simile traguardo può raggiungersi, dunque, coniugando al valore dei sentimenti quello dell'esperienza. È mediante quest'ultima che si apprende, neanche presto e facilmente, come non sia possibile trasgredire se non tacitando la voce della coscienza: si può scagliare una martellata al Grillo Parlante, ma se ne paga lo scotto, ossia si impara in ritardo a smascherare le varie coppie, in cui ci si può imbattere, di gatti e volpi in libera circolazione (che sintetizzano tre categorie umane da cui guardarsi: i furbi, i ladri, gli assassini) e a non lasciarsi incantare da ciò che appare comodo e facile: non si possono seminare e innaffiare i soldi per moltiplicarli, invece di lavorare; non ci sono luoghi in cui ci si diverte sempre e non si studia mai.

La miscela di ingenuità, di rifiuto a trarre frutto dalle precedenti occasioni, conculcando l'appello della coscienza, si chiama, nel *Pinocchio*, grulleria. Per i creduloni non c'è compassione. Chi si fa prendere metaforicamente per il naso dai furbi, finisce per farsi prendere letteralmente per il naso dai carabinieri, come accade al burattino in un paese dal toponimo eloquente: Acchiappacitrulli.

In quel sito egli, da vittima di raggio, cerca di ottenere giustizia. E qui lo scrittore coglie l'occasione per scoccare in contemporanea due strali: uno orientato (in una sotterranea irrisione libertaria) verso l'amministrazione giudiziaria del tempo, l'altro verso la medesima vittima. La Giustizia si rivela, in definitiva, dubbia, inattendibile, perfino risibile; la vittima, Pinocchio, è condannata, con la motivazione implicita del suo essersi comportato da citrullo: uno che si fa, appunto, menare per il naso: «Allora il giudice, accennando Pinocchio ai gendarmi, disse loro: – Quel povero diavolo è stato derubato di quattro monete d'oro: pigliatelo dunque e mettetelo subito in prigione.» (Cap. XIX) Non è da meno, benché in altro senso, anche il giudice:

«un vecchio scimmione rispettabile per la sua grave età, per la sua barba bianca e specialmente per i suoi occhiali d'oro, senza vetri, ch'era costretto a portare continuamente, a motivo d'una flussione d'occhi, che lo tormentava da parecchi anni.» (*ib.*) Un giudice svagato e smagato, a sua volta rincitrullito dalla senilità e dai malanni. E quando, dopo quattro mesi di prigione, arriva un'amnistia, Pinocchio rischia di non fruirne, per non essere «del bel numero» dei malandrini e gli è consentito di scappare solo quando dichiara di esserlo anche lui.

Non manca una fugace stoccata al mondo della sanità, con la presenza di due medici sussiegosi (il Corvo e la Civetta, figure non proprio tali da alleggerire l'animo di un infermo), chiamati dalla Fatina al capezzale di Pinocchio, salvato dall'impiccagione nella Quercia Grande, per sapere se fosse vivo o morto, con responsi vacui e sibillini, che faranno dire al Grillo parlante, presente alla scena e interpellato dalla Fata: «- Io dico che il medico prudente, quando non sa quello che dice, la miglior cosa che possa fare, è quella di stare zitto.»

L'altra molla, come si è accennato, è quella dei sentimenti. I buoni propositi che non abbiano una rispondenza interiore, nel racconto, sono destinati all'insuccesso; le promesse per compiacenza, anche nei riguardi di chi si vuole bene (Geppetto, La Fata Turchina), a freddo, non funzionano gran che. Funzionano quelle che Pascal chiama "les raisons du coeur". L'emozione, la commozione, sono espressioni di bontà e grandi acciarini di buone azioni. È lo starnuto di Mangiafuoco il segnale della sua commozione, in virtù della quale Pinocchio si salva. L'avventurosa liberazione del vecchio genitore dal ventre del Pesce-cane trova le sue ragioni nell'amore che il burattino prova per lui, nella nostalgia per la sua lontananza, nel timore che sia in pericolo.

E alla fine Pinocchio, prima di diventare «un ragazzo come tutti gli altri», sogna «la Fata, tutta bella e sorridente, la quale, dopo avergli dato un bacio, gli disse così: - "Bravo Pinocchio! - In grazia del tuo buon cuore, io ti perdono tutte le monellerie che hai fatto fino a oggi. I ragazzi che assistono amorosamente i propri genitori nelle loro miserie e nelle loro infermità, meritano sempre gran lode e grande affetto, anche se non posson esser citati come modelli d'ubbidienza e di buona condotta. Metti giudizio per l'avvenire e sarai felice.» (Cap. XXXVI)

In « grazia del buon cuore ». E « anche se ».

Publicato nei Quaderni di Arenaria (collezione riservata ai testi monografici), per conto del Gruppo Amici della Poesia di Palermo, Essepi Immagine, Bagheria 2008.



Un'illustrazione di Pippo Madè per "Pinocchio"

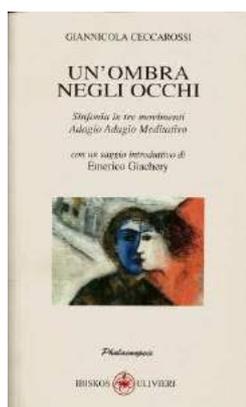
Marina Caracciolo

Musicalità e distanza dal reale nella poesia di Giannicola Ceccarossi

A proposito di «Un'ombra negli occhi - Sinfonia in tre movimenti»

Discorso tenuto a Roma, l'11 maggio 2017, nella sala conferenze della Biblioteca Nelson Mandela, in occasione della presentazione del volume nella cornice di Bibliopoesie, rassegna di poeti contemporanei a cura di Roberto Piperno. Introduzione di Emerico Giachery. Lettura e commento di poesie scelte a cura di Noemi Paolini e dell'Autore. Intermezzi musicali eseguiti dai Maestri Andrea Pomettini (flauto) e Nicola Pignatiello (chitarra).

Il libro di G. Ceccarossi "Un'ombra negli occhi – Sinfonia in tre movimenti", con un saggio introduttivo di Emerico Giachery, è stato edito da Ibiskos-Ulivieri, Empoli, 2016.



L'essenza specificamente musicale di questa silloge di versi di Giannicola Ceccarossi – un'opera così articolata e omogenea da far pensare a un poemetto piuttosto che a una raccolta di liriche – consiste prima di tutto nella sua struttura. Al titolo, *Un'ombra negli occhi*, l'autore aggiunge un sottotitolo, *Sinfonia in tre movimenti*, e dà per di più, già in copertina, specifiche indicazioni di tempo: *Adagio – Adagio – Meditativo*; come volendo alludere ad una vera e propria partitura musicale prima ancora che a un testo di poesia.

Ma a quale forma di sinfonia ha pensato il poeta? Senza dubbio non a quella classica, (intendiamo quella che indicativamente va dal Settecento di Haydn e di Mozart fino a tutta la seconda metà dell'Ottocento di Brahms), che invece, salvo rare eccezioni, è sempre in quattro movimenti. In epoca classica, infatti, non la sinfonia ma il concerto ha una struttura tripartita.

L'autore si richiama evidentemente a molte sinfonie del Novecento, che sono spesso in tre tempi e talora hanno un titolo come il poema sinfonico. Nel XX secolo hanno scritto sinfonie così strutturate musicisti come Stravinskij, Britten, Honegger, Turina; e in Italia: Respighi, Malipiero, Veretti, Alfano ecc.

Quest'opera poetica ricorda in particolare un'altra fra queste sinfonie del Novecento: la *Sinfonia dei canti lamentosi*, per Soprano e orchestra (1977), del musicista polacco Henryk Mikolaj Górecki. La composizione è anch'essa, tra l'altro, in tre movimenti lenti: I. *Lento, sostenuto tranquillo ma cantabile*, II. *Lento e largo*, III. *Lento cantabile - semplice*.

Se è vero che i testi intonati dal Soprano nella Sinfonia di Górecki nulla hanno a che vedere con i versi di Ceccarossi, tuttavia anche nelle liriche di questo libro c'è una voce che eleva un «canto lamentoso», *una litania flebile e dolorante* (p. 57); ed è il poeta stesso a farcela udire in una penombra densa di brume, che sfuma nell'oscurità della notte oppure nella pallida luce dell'aurora

o della luna. Scenario invero adattissimo a una lunga, malinconica meditazione sull'inarrestabile fluire del tempo e sui dubbi angosciosi circa il traguardo dell'Oltre. Procedendo in quest'ordito poetico si scorgono inconsuete invenzioni liriche, sonorità e pause di silenzio,¹ originali armonie timbriche, fluttuazioni percettive ed espressive, singolari visioni sinestetiche; in un costante nostalgico vagare sul sottile crinale che separa la realtà dal sogno. Ed è qui che si esplica un'altra forma di musicalità, quella che è percepita dall'orecchio ma è soprattutto udita dall'anima in ascolto, dall'orecchio interiore: l'uno e l'altro, invariabilmente, sono indotti a seguire questo incedere dal passo sempre lieve, vellutato ed evanescente:

Se ti allontanerai in un giorno senza pioggia
e suoni muoveranno grani di memoria
ascolta la luna che di lontano spegne la paura
e lascia che il melograno indugi sulle nostre ombre
Allora saremo volti senza amore
o solo orme sconosciute al vento

Le stesse frequenti sinestesie – cioè le connessioni fra concetti riferiti ad ambiti sensoriali differenti – poiché nulla possiedono di concreto o di verosimile, travalicano il senso logico e approdano a un piano che non è reale e razionale, ma fantastico e intuitivo. Vediamo alcuni esempi di sinestesie presenti in questi versi: *ascoltare il suono degli occhi*, oppure: *ascolta la luna*, o anche *una luce rosa e lilla al sentore di cannella*, oppure ancora: *il peso della luce*.²

Anche un altro aspetto della poesia di Ceccarossi conduce lontano dalla realtà, in un regno in cui predominano su tutto gli impulsi intuitivi: il linguaggio metaforico e, in particolare, la presenza di ciò che i Greci definivano *'αδύνατα*, le immagini o i concetti assurdi, impossibili. Portiamo di nuovo qualche esempio: *riportare in un granaio il bruciore degli occhi*, oppure: *Se la notte annoda fiocchi d'ombre*, come anche: *rivedere il vuoto piegarsi sulle onde*; e in altro passo: *il tuo sguardo appeso a un laccio di glicini*, ecc.

Jacques Maritain, filosofo idealista del '900, nel suo libro «L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia» cita in proposito due versi tratti da una lirica di William Butler Yeats, là dove il grande poeta irlandese dice: «I venti che hanno risvegliato le stelle / soffiano attraverso il mio sangue».³ Dal punto di vista della ragione o della scienza, dice Maritain, l'immagine è discutibile, in quanto nessuna stella è mai stata risvegliata da nessun vento. «In realtà questa immagine – prosegue il filosofo – non è stata presa dai fatti astronomici o dalla superficie dell'immaginazione, ma dall'*immaginazione preconettuale*, e non è stata adottata [...] che per far conoscere ed esprimere qualche cosa che non ha nemmeno un nome, diciamo l'esaltazione appassionata del poeta».⁴

Questa immaginazione, Maritain la definisce *preconettuale* proprio perché precede i concetti, viene prima della produzione delle parole, si trova dietro di esse, negli inconsci moti emozionali, e scaturisce da una sorta di vibrazione, ancora una volta di natura musicale, che risiede negli strati più profondi del pensiero poetante. Stéphane Mallarmé scriveva in una lettera ad un amico: «Il canto sgorga da fonte innata, anteriore a un concetto, in modo così puro da riflettere al di fuori mille ritmi di immagini». In ciò risiede dunque

la musicalità profonda delle liriche di Ceccarossi, in quello stadio primordiale dell'emozione creativa dove hanno origine le parole che poi, nella loro ritmata successione, diverranno versi. Antonio Bonchino, nel saggio introduttivo a una sua precedente raccolta di poesie, scrive: «Nel “sottosuolo” di questo poeta deve esserci un intero nucleo sferico, né consapevole né inconsapevole ma geologicamente naturale di *musica come magma*: essa non ne esce fuori come eruzione vulcanica, va invece a onde continue a intercettare idee, pensieri, condizioni emotive e sentimento». ⁵ È in questo segreto crogiuolo, in questa ideale fucina sotterranea della poesia, che le parole – è ancora Mallarmé a dirlo – «si accendono di riflessi reciproci come una virtuale traccia di fuoco su pietre preziose». ⁶

Poesia autenticamente moderna, questa di Giannicola Ceccarossi, proprio per il modo particolare in cui egli fa sorgere l'immagine lirica direttamente dagli impulsi dell'intuizione creativa, senza il confronto premeditato ed esplicito della similitudine, che è invece di ordine razionale e pertanto, più ancora della metafora, prerogativa della poesia classica.

Nella terza ed ultima parte di questa composizione poetica, il lungo finale (*Meditativo*) di più di duecento versi, dal titolo «Forse ci sarà un altro tempo per vivere» – dove il tono elegiaco che caratterizza tutta l'opera non muta, ma si infervora talora di accenti epici – si ripresentano, proprio come nella ricapitolazione tematica e motivica di una sinfonia, tutti gli elementi che hanno costituito la sottile filigrana dei due movimenti precedenti: gli interrogativi intrisi di struggente inquietudine, il velato sgomento, le meraviglie dei sogni, le illusioni, le ricordanze, le laceranti amarezze come pure la ricerca di varchi consolatori rischiarati da barlumi di speranza.

Ad un certo punto compaiono figure indistinte di anime in pena, *visi alienati*, li dice il poeta, *sembianze distratte e cerulee in volto* (p. 56): ci ricordano gli spiriti tormentati del limbo di Dante (*Inferno*, IV). Come già l'antico, anche il poeta moderno avverte la loro sbigottita sofferenza e si commuove. Ma le ombre del limbo dantesco erano afflitte dal perpetuo quanto vano desiderio della beatitudine eterna; queste, invece, paiono vagare smarrite su un confine che non fanno o non vogliono attraversare. Altro dolore le opprime: prigioniere dei loro sentimenti, non hanno ancora rinunciato alle loro memorie e a tutto ciò che le tiene legate alla Terra, impedendo loro di varcare definitivamente la soglia dell'ultraterreno.

Da ultimo, però, come per una segreta e quasi improvvisa ispirazione, l'ansia del poeta si placa: pur nel disagio che la mesta visione ha creato, egli sembra aver riconosciuto una traccia sicura, un itinerario nel quale non si perderà: «... e saprò quale sentiero percorrere / per tornare da dove sono partito» (p.58). ⁷ E così il discorso poetico ritorna alle alate euritmie da cui aveva preso avvio. Ora, però, la sostanza musicale è diversa, è divenuta metafisica: non più udibile da un orecchio umano come l'armonia delle sfere, si muove tra intervalli che sono gradi di una scala percorsa da angeliche parvenze. Tutto infine si risolve e insieme si dissolve, sublimandosi in superiori armonie. E, come recita l'ultimo verso, «*il futuro è pace e altri echi*».

NOTE

¹ «Suggestive spaziateure tramate di silenzio», le definisce Emerico Giachery nel suo saggio introduttivo (p. 6).

² Lo stesso impiego di termini rari – come *eschie* (specie di querce bianche); *roviglio* (dal verbo *rovigliare*, cioè rovistare, frugare); *pardiglie* (parola antica e rarissima; da *bardiglio*, varietà di marmo dal colore azzurrognolo. Si trova ad es. in un passo del commento alle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma (1570), vescovo veneziano, noto predicatore e letterato, là dove egli parla di uccelli simili a folaghe, ma con le piume *pardiglie*, di un grigio ceruleo scuro come quelle dell’oca selvatica); *piralidi*, farfalle notturne attratte dal fuoco (πύρ) o dalla luce delle lampade; *garbino*, nome inconsueto del vento di libeccio, ecc. – non corrisponde a uno sfoggio di ricercatezza lessicale da parte dell’autore, poiché questi vocaboli, estranei a un linguaggio moderno, distendono invece, sulla trama poetica, «una patina di distanza, di raccoglimento», come scrive ancora Emerico Giachery. Contribuiscono dunque, in tal modo, a creare un allontanamento dalla realtà, da tutto ciò che è immerso nell’ordinario, nel quotidiano.

³ «*The winds that awakened the stars / Are blowing through my blood*» (da *Maid Quiet*).

⁴ Cfr. Jacques Maritain, *L’intuizione creativa nell’arte e nella poesia*. Morcelliana, Brescia 1983; pp. 346-347. Ci può essere, tuttavia, una spiegazione logica dell’immagine poetica di Yeats: un cielo notturno nuvoloso e plumbeo oscura totalmente la visione del meraviglioso scintillio degli astri. I venti, soffiando impetuosi, possono disperdere in breve i banchi di nubi, rivelando ad un tratto tutta la bellezza del cielo terso e stellato. In questo senso, forse, il poeta dice che i venti *hanno risvegliato le stelle*. D’altro canto, è pur sempre la sua «esaltazione appassionata», come la definisce Maritain, ad aver generato la fascinosa visione, prima di qualsiasi scelta razionale di concetti e di parole.

⁵ Antonio Bonchino, Introduzione a *Fu il vento a portarti*, di Giannicola Ceccarossi (Ibiskos-Ulivieri, Empoli 2015); pp. 9-18.

⁶ Stéphane Mallarmé, *Divagation première*. Da *Vers et Prose* (Perrin, Paris 1935), p. 192.

⁷ Come affermava Friedrich Hölderlin: «il Divenire è una sfrenata inquietudine che precipita in un risultato quieto».

TERRITORI DELLA PAROLA

SIENA. A cura dell’Associazione Culturale «La collina» e della «Libreria del Centro», nel pomeriggio di sabato 16 dicembre 2017, nella Sala della «Libreria del Centro», è stato presentato al pubblico il nuovo libro: AA.VV., «*TERRITORI DELLA PAROLA. Percorsi di Scrittura*». Sono intervenuti: *Domenico Muscò*, curatore editoriale del libro; *Giulio Piero Baricci*, Vincitore della Terza Edizione del Concorso letterario biennale «Territori della Parola 2016-17», autore del racconto: «*Il Bozzolo*»; *Barbara Pinto*, Vincitrice della Terza Edizione del Concorso letterario biennale «Territori della Parola 2016-17», autrice del racconto: «*Cambiamento e stupore*», *Marcello Lucci* e *Marcello Marchesini*, autori finalisti della Terza Edizione del Concorso letterario biennale «Territori della Parola 2016-17». (Per ogni altro riferimento: www.sienanatura.net.)



CRESTOMAZIA

Elio Andriuoli

Ötzi

All'agguato insidioso di un nemico,
nella morsa del gelo che gli stroncò le forze,
cadde riverso e un profondo sonno lo colse
Ötzi, l'uomo venuto dal ghiaccio
eterno che, pacificato, riposa
in una sala del museo bolzanino,
emerso da una notte senza confini.

Tra lui e noi è l'algido muro dei millenni,
che ci esclude dal vento dei suoi pensieri,
vaganti su pianori erbosi, alla ricerca
del cibo e di un riparo dall'asprezza
perversa dei lunghissimi inverni
e dalla ferocia dei suoi simili e delle fiere.

Ma i poveri oggetti che lo circondano sono
gli emblemi di un remoto passato
tuttora in noi presente: i calzari,
il coltello, l'ascia, le pelli
che lo proteggevano e gli confortavano i giorni,
tra l'enigma del prima e del poi.

Immoto egli giace, ignorando
la nostra presenza. Sul lastrico
dell'eternità cade fitta la pioggia
degli anni, con brusio monotono, uguale,
nel volo del suo impassibile divenire.

Tra alcuni millenni anche noi,
resti emersi da una tomba dimenticata,
forse qualcuno si soffermerà a guardare.

S'arresterà nel fluire dell'ora,
ammaliato da un vago sognare.

Mareggiata

La mareggiata si schianta alle rive.
L'onda copre gli scogli,
si spande sulla rena, l'intride
di sé e del suo chiaro umore.
Poi si ritira con alterno moto.
L'accende il sole: è l'eterna
vicenda del mare che mai riposa.

La vita, che da ogni dove
grida la sua gioia vittoriosa,
dona il suo bene e il suo fuoco,
sotto uno specchiante cielo,
per chi l'intenda.

Nitore

Colori più lievi ha la sera
mentre limpida scende su di noi
in questa tersa giornata dicembrina
irta di tempesta e di gelo.
Ma la parola che viva s'accende
forse ci salva se ancora dischiude
universi di favola e fuga
le oscure tempeste che l'anima
nel suo fondo ancora racchiude.

Dalle frontiere del tempo
prodigi la notte prepara
mentre vasta s'affaccia sul mondo
a cancellare ogni tumulto, ogni voce.

Affiorano pallidi gli astri
da remoti fondali.
Distilla
l'attesa più dolce il suo miele.

Un nuovo nitore a noi giunge,
una nuova certezza ci schiara.

È tornato

È tornato alle prime luci dell'alba
il merlo che da mesi non si faceva vedere.
È planato veloce su un ramo,
si è nascosto tra le foglie.

Il suo fischio
è stato l'annuncio di una nuova stagione.

È tempo di gioia, è tempo di portenti
pareva dirci. Noi l'abbiamo ascoltato
in silenzio; qualcosa si destava nel petto
al fresco avvento della sua canzone.

Eravamo rinati dentro il cerchio
di una perenne favola, che ancora,
nel breve incanto di una chiara aurora,
ci rinnovava con la sua illusione.

Forse

Ma forse qualcosa si salva
del lungo incalzare dei giorni.
C'è lo specchio azzurro del cielo,
c'è l'ampia distesa del mare,
ci sono volti e parole,
c'è il trepido raggio dell'alba,
c'è l'attesa della primavera
con i suoi sempre vivi ritorni,
percorsa da mille clamori.

Ci sei tu che felice sorridi
all'invito del nuovo sole
(accende in noi un immutato stupore
ogni volta che fulgido appare
nella fragile vicenda dei giorni)

e la vita ancora s'inalba.

Antica Voce

Antica voce, se giungi
stanotte da deserte contrade
a dirmi sommesse parole,
quanta dolcezza racchiudi
nell'arco di sillabe brevi
che in me ridestano un vento
vivo di stagioni perdute.

Parole che ho conosciute
di un universo ormai spento,
come lievi bruciate oggi al rogo
luccicante d'intatte nevi.

Sempre

a Enrico Ridondelli

“Sempre più spesso ci penso” –
mi dice l’amico (il suo volto
ardente è scavato dagli anni
e da lunghe vigilie) –“alla morte”.
La sera ambigua discende
in grigie volute, ed è l’ora
che, vinta, l’anima abbassa
le sue difese e si scopre
fragile e nuda.

“Dapprima,
nel fiore degli anni, la vedi
lontanissima, quasi leggenda
che non ti appartiene. Poi prende
sempre più forma, t’insidia
dappresso: e l’ardore e l’azzardo
tuo di una volta, la bella
baldanza che lieta rendeva
la giovinezza, dilegua:
veloce e indifeso ti lascia,
a tu per tu con la sorte,
pallido e logoro. Solo”.

Lo guardo in silenzio. Cammina
lento, un po’ curvo. Tra poco
dovrà fare il gran passo. “Ogni età –
gli dico – ha il suo bene”.

Mi fissa
dubbioso e sorride. Il suo occhio
accoglie torrenti di luce,
parabole immense di cielo.

Giovanni Dino

Ti volevo incontrare

Ti ho sempre cercato
fin da quando avevo i pantaloncini corti
volevo incontrarti per guardarti negli occhi
e senza dire parole
travasarti la mia anima

Non mi bastava immaginarti
assottigliato nel buio delle notti senza pareti
o nel muoversi delle foglie scalciate dal soffio lieve

nella pigra luce del mattino
o vederti ammutolito in fredde statue colorate

Desideravo incontrarti
 come la notte il giorno
ma Tu mi dicevi nel sonno con parole di luna
che mi eri già dentro
nel respiro latteo della mia carne
agitandoti nei fondali della mia anima
fra quelle reti colme di dubbi e di stupori
o arrampicato fra le alte rocce dei miei pensieri

Ma io volevo incontrarti
vederti in un corpo vero
di bambino come me
e non percepirti
nei cieli oltre i cieli dei cieli
lontano dalle mie mani
 dai miei occhi
nascosto dentro sconfinati silenzi
o in qualche costola nell'orlo dei giorni

Ma Tu
preferisci la lontananza al contatto
il silenzio al dialogo
anzi di silenzi ti adorni e ti vesti fra galassie
 e con parole senza alfabeto
 esprimi
 luci e ombre da criptare

Hai recintato il Tuo regno
con nuove parole e altri silenzi
 fecondi e scintillanti
 fra le stelle oltre le stelle
 ed onde cosmiche del tempo
pur continuando a non perderti d'occhio

Mi sono nutrito/incanutito
del Tuo giogo
e nella Tua obbedienza ho aperto il mio cammino
salvandomi dal vuoto e dal nulla
ma non dal nulla e dal vuoto
di chi va appresso alla fretta al rossetto al danaro al potere

Ma perché hai scelto il silenzio
 come tua dimora
e come fa il silenzio ad accoglierti e poi rivelarti?

Ti ho sempre cercato

per vederti in un corpo vero
di bambino come me
o di anziano o chissà chi

Ti ho trovato in tutti questi anni
in quelle parole spinte dal fondo dell'anima
o nelle parole abbracciate alle preghiere
o in tutte quelle di predicatori
ora timorose ora rassicuranti
nelle preghiere rimaste incollate dai fiati
sui muri di chiese abbandonate
o adagiato in quell'alfabeto misterioso
fra pagine di memoria antica

Fin da quando avevo le ginocchia piene di croste
Ti ho cercato
e di bambino e di figlio che ero son diventato anch'io padre
continuando a trovarti
solo e sempre
nelle cappelle adornate di fiori e lumini
nella piatta geografia di volti di gente umile
negli sguardi di malati che cercano un fiore
nella ritualità di povera gente
fra i quartieri maleodoranti di abbandonata umanità

Ma io Ti volevo incontrare
vedere in un corpo vero
in un corpo tutto tuo
di donna di uomo di gay
e non nelle parole di mia madre mentre si preparava a morire
nelle canzoncine imparate per la Prima Comunione
nelle preghiere venute fuori dal cuore di santi
mentre Tu dai tuoi cieli
continui a starmi lontano
e a non lasciarmi mai solo.

Alessandra Fini

[Quando l'amore]

Quando l'amore
trova un punto di fioritura
Tutto il campo fermenta
le erbe selvatiche
La malva
Le piccole spighe
Le foglie grandi
aderenti alla terra

la festa degli steli turchini
E delle api coi loro secchi
Ricordano una gioia
bambina
Che sottrae la stanchezza
ai fili d'erba
donando la rugiada
a uno smeraldo.

[Non ci sono ragioni]

Non ci sono ragioni
perché tu pianga solo
Ci sono alberi e cani
E gatti e cose facili
E c'è il sarcasmo dei
fratelli
soli altri
di quello stesso canto
che chiama primavera
l'inverno
E dell'autunno
vuole
I colori
del tramonto
sotto
I passi
inamidati
O sghembi
O intontiti
una voce
sempre lo stesso
diverso canto
che è coro di zoccoli
E di umori scalzi.

[Fusa sornione]

Fusa sornione
La gatta si nasconde
Quando seduce
Baci obliqui
Giocare come gatti
Rende felici
Lentamente
Si lecca le zampine
La gatta che pensa

Nido morbido
Occhi verdi socchiusi
Corpo sinuoso
Sedia rotonda
morbida calda gatta
dorme nel pelo
(onore e baci ai gatti)

[Ora so]

Ora so
che non ti potrò più
svegliare
Ma il tuo viso
vive
Ha
questa ruga
che sorride
al vento
Il richiamo
di novembre
ti avvolge
in un corteo
di ciclamini
Fucsia
come trottole
di gioia

[Tienimi di gusci di noce]

Tienimi di gusci di noce
E calici di fiori
Tienimi di foglie rosse
E di mantelli
di san Martino
che possiamo
cantare generosi
di voli migranti
di canti che restano
e di uva
Di abbracci e di fumo
Convincimi vita
a zigzagare
sui sampietrini
A contare I piccioni
O a guardare con le mani tese
tutto ciò che passa

tutto quel che viene
E il resto
ancora

Ivan Pozzoni

L'anoressia d'Ifigenia

L'altare mediatico innalza ai cieli odori di morte,
cibi scotti da insaziabili divinità catodiche,
mai sazie di bellezze eteree.

E tu, novella Ifigenia,
seduta a tavola, in silenzio,
non canti come usignolo,
nessuna forza d'alzarti in volo.

Pronti, i bisturi sacrificali da vita *trendy*,
tintinnano assonanze «emaciato / denaro»
nei mondi diafani d'infinita sfilata.

Ma tu, novella Ifigenia,
venduta da Padre schiacciato da smanie di telegenia,
chinata su un fianco vomiti e vomiti su utopie da rinfranco.

Piangiamo.

Predoni voraci,
di che siete capaci,
se da vite aleatorie
ricavate vittorie?

Angelo Ribelle

Dietro alla curva, tetro silenzio da margine urbano degradato,
fogliame sparso a terra, spazzatura a entrambi i lati della strada
– si, anche sacchetti Sisa, come ai tiggì campani –,
arrivai, rallentando, destro sul freno ad allentare il buio.

Due macchine da atmosfera surreale,
stile Magritte, colavano una da Villasanta a Monza,
l'altra da Monza a Villasanta,
ungendo il manto erboso di cemento:
una macchina rosso diamante, su fondo nero,
vetri oscurati con un teschio incastonato sul volante stretto da manomorta;
una macchina, modello Cadillac americana, in abito da sposa,

sedili bianchi, fari accecanti surclassati dal brillare d'una corona aurea sul davanti.

Intorno a me lo scontro, luci fiammanti
cerchioni dardeggianti odori misti, di zolfo e alcol,
benzina verde, vetri in frantumi, ruote stridenti,
e dalla macchina rosso diamante sbalzato fuori un angelo ribelle,
con un boato da far fremere i denti.

Svanito, tutto, continuai la svolta,
e, preso il raccordo, messa la terza,
mi immersi nelle luci dei lampioni.

L'uomo d'acciaio

Crocifisso alla nuda terra,
l'uomo d'acciaio inonda d'olio le luci dei lampioni,
mascherato dietro al buio di una tenda,
teso a tormentare i margini delle strade
immerse nell'argento della notte.

L'uomo d'acciaio, automa malinconico, arrugginisce dentro,
inondato dall'assiduo sciabordio delle sue lacrime d'anti-ossidante,
senza saper piangere della sensualità d'essere umano,
senza saper ridere.

La luna arrossisce, incontrando Socrate
nelle iridi metalliche dell'uomo d'acciaio dietro alla tenda,
avvolto dallo stendardo della sconfitta.

Arrossiscono le nuvole in assemblea,
e lo trovano lì, dietro alla tenda,
davanti al mondo,
uomo d'acciaio,
e carne.

(da *Frammenti Chorastici*, inediti, 2017)

Emilio Paolo Taormina

Poesie

la bambina annegata
ha messo le radici
nella battigia
dove fioriscono

le stelle marine
il fabbro delle grotte
 ha battuto un lupo
le notti le fa la guardia
 lei ha scelto dimora
tra le alte scogliere
dove i fulmini
depongono le uova
al mattino i gabbiani
le portano l'erba
 dell'indaco
 per colorare il mare
i vecchi pescatori
la notte remano al largo
per non restare impigliati
 nel suo canto d'amore

*

le sere d'estate
quando le scogliere
 con filo d'agave
ricamavano camice di brezza
le vecchie con abiti neri
bruciati dal sole
venivano a sedere
sul belvedere
a filare la lana azzurra del mare
poi il tramonto
con un dito di fumo
che veniva su per i comignoli
cominciava a sgretolarsi
 come un rudere d'arenaria
il chiacchierio delle onde
entrava nelle vene del silenzio
il raglio dell'asino
 raschiava
 gli ultimi brandelli di sole
 dai tetti di tegole
dava la buonanotte
 alle finestre e ai balconi
qualche donna restava ancora
a contare le stelle
come i cucchiaini d'argento
di casa
(dalla raccolta *Segnali di fumo*, inedita)





ARENE E GALLERIE

Giovanni Cappuzzo

Sulla narrativa di Antonio Pizzuto

L'articolo di Giovanni Cappuzzo su Antonio Pizzuto, qui riprodotto, è inedito. Fu scritto nel 1997, pochi mesi prima della sua prematura scomparsa del suo autore, e fatto avere a Francesco Ciminato, studioso pizzutiano e promotore culturale, da cui lo riceviamo, grati per averci dato la possibilità di togliere dall'oblio questo acuto intervento critico del nostro indimenticabile amico.

RICORDANDO GIOVANNI



Nella foto: G. Cappuzzo (a destra) con L. Zinna. Palermo, Villa Niscemi, 8 aprile 1989.

Giovanni Cappuzzo, critico d'arte e letterario, operò intensamente a Palermo fin dagli anni Sessanta. Nel 1984 fondò con Lucio Zinna e assieme a lui diresse la rivista mediterranea di letteratura "Arenaria", per l'intera prima fase, durata tredici anni, del glorioso quadrimestrale. Riproduciamo, con l'occasione, il profilo che ne scrisse Zinna in occasione della sua scomparsa, sul tabloid *L'inchiesta Sicilia* di Palermo il 21 ottobre 1997, peraltro un modo per ricordarlo.

« Giovanni Cappuzzo se n'è andato all'improvviso, in punta di piedi, con la discrezione che sempre lo aveva distinto. Restano negli occhi e nell'anima di quanti lo hanno conosciuto la sua figura longilinea, il signorile portamento, il sorriso gioviale; resta il ricordo della sua fervida e mobilissima intelligenza, della sua sensibilità estetica.

Critico d'arte puntuale e penetrante, seguiva dai primi anni Sessanta, con viva partecipazione, la vita culturale isolana e segnatamente palermitana. Correnti, tendenze e personalità artistiche non sfuggivano alla sua attenta valutazione. Ne sono testimonianza gli innumerevoli interventi critici da lui scritti o pronunciati in mille occasioni: mostre, rassegne, conferenze. Lascia un patrimonio vastissimo di testi critici di esemplare lucidità, disseminato in volumi, riviste, giornali, cataloghi d'arte; testi che sono, oltre tutto, lezioni di stile. La sua scrittura riusciva ad essere immediatamente comunicativa a dispetto del linguaggio tecnico, che ne rivelava la sicura professionalità; la sua prosa, anche quando il discorso critico si faceva serrato, era armoniosa, dotata di un'intrinseca musicalità. Questa, gli proveniva dalla sua raffinata militanza poetica, della quale aveva riserbo: i testi poetici pubblicati, contrariamente a quelli critici, sono rari, né egli si decise mai a raccogliere in volume la sua produzione lirica, ove si eccettui una 'plaquette' che risale agli anni giovanili, oggi introvabile.

Benché la sua attenzione fosse prevalentemente rivolta alle arti plastiche e figurative, Cappuzzo si occupava, con pari dignità, di critica letteraria: in tale ambito si registrano varie relazioni, presentazioni di libri, prefazioni, recensioni. Aveva scritto anche di narrativa. Gustoso un suo racconto, apparso negli inserti de "La città del sole" del Giornale di Sicilia, imperniato sulla figura (realmente esistita e per la quale aveva raccolto per anni una ricca documentazione) di un avventuroso personaggio del Settecento palermitano, un tal Bonetti, che aveva sposato la regina del Madagascar ed

era morto ricchissimo, lasciando un'eredità strabocchevole di cui, fino a qualche decennio fa, un numero crescente di eredi aveva tentato di venire in possesso.

Nel 1967, nell'ancora fervoroso clima di una Palermo apertasi alle serate di "Musica Nova" e agli incontri degli scrittori del Gruppo 63, era apparso, in edizione numerata, un suo racconto, dallo strano titolo "La speranza ha i piedi con la gotta", nella collana di mini-books "I quaderni del cormorano", diretti da Angelo Fazzino, che nacquero quale iniziativa del Gruppo Beta: un sodalizio di giovani poeti e artisti siciliani che si affiancava non pedissequamente al Gruppo 63. La 'pièce' (ispirata al caso di un suo amico di gioventù che si era contrapposto alla mafia ed era morto, per un improbabile suicidio) recepiva le istanze del Gruppo Beta, di cui Cappuzzo era stato uno dei promotori, in merito alla necessità di un rinnovamento del linguaggio poetico e narrativo, che tuttavia non giocasse a scapito del piacere di "narrare" qualcosa. Appariva sterile una ricerca linguistica che non fosse nel contempo un'operazione sull'uomo. La ricerca espressiva non poteva prescindere dal vissuto dell'artista, dallo "spazio storico" in cui egli maturava la propria esperienza, dalle sue interiori motivazioni.

Tale linea egli tenne presente ed ebbe modo di approfondire nei successivi decenni e può trovarsi, qua e là, traccia in alcuni suoi interventi, come, ad esempio, in premessa a un testo critico del 1984 sullo scultore Filippo Sgarlata (1901-1979): « Quello che conta in arte è il risultato: ogni affermazione ambiziosa o velleitaria, ogni tentativo di pianificazione progettuale in arte si scontra sempre e in ogni caso con il momento impervio della realizzazione, con l'ostica materia da trattare. E a ripercorrere all'indietro il processo di genesi del prodotto artistico ci si imbatte in difficoltà esegetiche o analitiche notevoli, che diventano ancor maggiori se si vuole dare una giustificazione a quelle che comunemente vengono definite motivazioni, un po' il background dell'artista, quella difficile topografia interiore in cui fittamente si intrecciano l'indifesa umanità dell'artista, la condizione tipica dell'artista, il superstito senso della sua partecipazione allo spirito dell'epoca. »

Ora che il 'milieu' culturale palermitano non potrà più avvalersi della sua illuminante presenza, sarà necessario tenerne viva la memoria, in una città che ha seppellito e obliato due fiumi: il Papireto e il Kemonia, che continuano a scorrere nel sottosuolo. Ora, di un così fine studioso, sarà bene raccogliere gli scritti editi, sparsi in mille rivoli, e recuperare e portare alla luce quelli inediti. A vantaggio della civiltà artistica siciliana.»



La narrativa di Antonio Pizzuto ha costituito un vero e proprio caso nel campo della letteratura italiana per la originalità strutturale del linguaggio che ha un suo "impasto" dalle ricche efflorescenze fantastiche che sembrano aprirsi verso dimensioni di strane ascendenze sintattiche e logiche, come a seguire un percorso ideativo costantemente nuovo.

Dietro c'è una sorta di lievitazione fantastica che si snoda in un terreno in cui un'"amara ironica visione" del reale si coniuga ad una costante revisione atemporale. L'azione è proiettata in una dimensione indeterminata, fuori da schematizzazioni di tempo.

Il racconto in genere è assurdo, straordinariamente paradossale, per cui la scrittura di Pizzuto si fa ricca di significati dalle assonanze enigmatiche.

La stessa azione non ha mai una forma statica ma è come attraversata da una fitta cortina ambivalente che si inquadra nello spazio di una atemporalità costante. È lo stile inedito dall'impasto che è stato definito "cangiante e continuo nelle sue ascendenze", varie e molteplici nelle formulazioni, ora ironiche e comiche o addirittura grottesche, ora sentimentalmente raffinate, a costituire la trama di un linguaggio ricco di una sua virtualità espressiva che si muove sul terreno dell'inedito, quasi a tentare spazi e "dimensioni irrituali.

Nel 1956 Roberto Lerici pubblicò “Signorina Rosina” di Pizzuto e gli studiosi di letteratura, il mondo stesso della cultura furono come attraversati da una sorta di stupore e di sorpresa per l’evento considerato straordinario per il tono imprevedibile della sua formulazione.

La narrativa ha una sua andatura che Giacinto Spagnoletti ha definito come basata “sull’idea di scansare il tema profondo di un’opera e di architettare una minuziosa anamnesi del personaggio”. C’è come una sorta di discrasia memorativa che fa da piattaforma della elaborazione stilistica. È lo stesso autore ad affermare (in “Pagine” – 1964): “Raccontare è proporsi di rappresentare un’azione, cioè uno svolgimento dei fatti; ma anziché rappresentarli, il racconto in ultima analisi li documenta. Personaggi, eventi, dati psicologici, tutto si va pietrificando via via che lo si racconta. La narrazione vince l’azione in rappresentazione poiché riconosce che il fatto è un’astrazione”.

Si tratta di una valutazione ideativa piuttosto complessa ed articolata in modo difficile e tale da indurre ad una formulazione di carattere “capzioso”.

Ma un attento studio del linguaggio porta ad evidenziare una caratteristica strutturale che fa da elemento costante della sua narrazione: l’italiano di Pizzuto ha una andatura che rammenta da vicino la lingua classica, il latino e il greco, come l’uso dell’infinito storico, l’ablativo assoluto secondo una scansione sintattica.

Gianfranco Contini ha avuto modo di sottolineare che Pizzuto sembra “attuare più di un postulato linguistico del movimento futurista, realizzando un ideale a cui né Marinetti né altri Futuristi, nella realtà modesti impressionisti tradizionali, riuscirono pari”.

Pizzuto aveva consapevolezza delle difficoltà a cui andava incontro. Ad un amico, Mario Dall’Aglia, pittore dalla sensibile vena artistica (a proposito del quale Domenico Cara nel 1974 ebbe modo di sottolineare una sorta di “lirica estensione delle realtà strutturali in ambigui “cromemi”) Antonio Pizzuto il 27 luglio 1974 scriveva tra l’altro: Ti seguo con memore cuore paterno e con infinita comprensione, perché i tuoi problemi somigliano ai miei, anche se alla dialettica narrativa corrisponde nell’arte tua un globalismo unitario, un tutto cioè dato nel suo insieme immediato”.

La dialettica narrativa di Pizzuto è affidata al divenire della coscienza che rincorre i sentimenti della memoria, come se avesse voglia di penetrare nel tessuto profondo dell’essere con una presenza costante ed insinuante, frammentata e trattenuta da una stessa idea di percorso.

La pubblicazione del volume “Signorina Rosina” portò a valutare l’opera come un lavoro innovativo nient’affatto legato alla metodologia tradizionale, anche se il taglio si salda ad una tendenza di racconto con ascendenze autobiografiche.

Si nota un confluire di situazioni che indicano il bisogno avvertito dall’autore di superare determinati passaggi in cui la memoria ha la sua parte, come a sottolineare la tensione di un flusso espressivo e del suo annientamento con una scansione asincrona per cui tutto è liberato nel tempo, sospeso come avviene nella perdita della memoria quando ogni cosa è svanita nel nulla e restano le linee e le forme come tracce di stratificazioni successive o come segni che si mescolano, si aggrovigliano, ritornano in una dilatazione labile ed aggressiva nel contempo, che non lascia mai inerte alcuna zona.

Si ha per certi versi l'impressione che Pizzuto abbia determinate motivazioni espressive che si avvicinano a procedimenti della tecnica pittorica contemporanea, là dove ogni cosa è come una forma vitale di un territorio insieme reale ed immaginario che suggerisce apparizioni indecifrabili destinate a respiri più brevi. Il suo allora è come un percorso che pare presentare una ricchezza di variazioni, pur rimanendo all'interno di un registro unitario.

“Signorina Rosina” narra le vicende di Bibì, un assistente edile che è perseguitato da un suo superiore e da un'amante. Comunque a sorreggerlo e ad aiutarlo intervengono personaggi che recano il nome di Rosina, signorina Rosina o zia Rosina (La signorina Rosina proprio nell'avvio della narrazione muore e viene sepolta in una località molto remota).

Chi è Bibì? Un assistente edile, sposato e costretto per esigenze di vita a muoversi e lavorare lontano dalla sua famiglia. Ha un'amante dal temperamento strano e dal comportamento bisbetico, Compiuta, che finisce con l'influire in modo organico su quella irrituale forma di trasposizione filosofica che caratterizza il personaggio che “guarda vivere” quasi a scoprire in un transfert immaginifico i segreti della vita, delle cose, come evenienze lontane, proiettate sullo schermo dell'esistere. Si alternano così le tappe di questo percorso: allusioni, immagini, vicende, personaggi, ritmi esistenziali, scenate, processi in una sorta di architettura che la memoria sembra tracciare a puntate distanti tra loro come scansioni anomale di una dialettica dalle molteplici variazioni.

Chi è Rosina, se non un nome soltanto, qualcosa che funge da supporto consolatorio nello scorrere terreno del protagonista? Così si chiama la vecchia zia che muore, così una zingara o un'asina, strane morfologie semantiche, significative che nello spazio illusivo si dispongono forse come sfogo liberatorio della fantasia o come fughe dal reale. Rosina è una costante presenza nell'esistenza di Bibì, una tappa inevitabile del suo percorso terreno, una necessità sensitiva fuori dal tempo e dallo stesso spazio, un bisogno a cercare incessantemente l'immagine desiderata.

La critica ha evidenziato come “piccole epifanie intermittenti, frammenti di gesti e di parole confluiscono tutto in una scrittura che reinventa il reale, che discioglie i contorni delle cose e le fa brillare nella luce sommessa di questo “continuum” musicale, quasi puntinista, che è lo stile inconfondibile di Pizzuto”.

C'è infatti una sorta di musicalità contrappuntistica che fa sì che la spazialità del testo a volte si conclude in figure che affiorano sulla superficie della memoria, al limite della sensibilità o si organizzano in scansioni della memoria stessa. L'elemento di intonazione biografica si fa allora strumento di una sorta di musicalità legata allo stesso impianto del testo dove all'assenza di una vicenda interamente narrata si sopperisce dall'autore con la figura di Rosina che funge da elemento coagulante, presenza costante e insinuante.

La pubblicazione del libro “Signorina Rosina” fu considerata un atto di estremo coraggio, dando vita a quella che veniva considerata una sorta di tensione oscillante tra opposte valutazioni. Da un lato Giorgio Caproni parlò di autentica “rivelazione” di esiti di una “lievitante fantasia che stranamente, fuori dagli stilemi d'epoca, si accoppiava ad uno “humour” acuto e pungente. Altri studiosi e critici, operando per una lettura che intendeva trovare

ascendenze linguistiche e strutturali, parlarono di riferimenti alla Joyes e a Proust e alla logica kafkiana, al di là delle “civetterie” innovative.

Non si dimentichi che per James Joyes gli elementi più disparati entrano in gioco, nel tentativo di giungere ad un linguaggio che attraverso esperimenti caratteristici, aspiravano alla condizione di “musica” delle idee, una ricca orchestrazione che mostrava il rifiuto definitivo dei metodi e del gusto della retorica narrativa vittoriana per risalire invece fino alla retorica elisabettiana. Un simile disegno chiaramente comportava rischi e cadute che l’autore spesso non riuscì ad evitare e che conduceva ad un mondo iniziatico e in definitiva circoscritto.

L’impianto della struttura del libro “Signorina Rosina” venne considerato quasi musicale per quella strana, inedita metodologia espressiva che si rifaceva alla “disintegrazione ritmica della parola”, come se l’autore avesse avuto voglia di trovare una strada nuova per esprimere, nel variabile flusso della semantica, quasi a scoprire un ritmo fino allora inesplorato del linguaggio, in un tessuto narrativo che si configurava “continuo” senza “un punto focale” (Valerio Volpini). E questa sorta di sperimentalismo espressivo giungeva in un particolare momento della storia letteraria contemporanea caratterizzato dalla dominante tendenza neorealista, fuori da avanguardie innovatrici. Eugenio Montale volle attutire l’atmosfera affermando, pur nella valutazione in certo senso positiva delle qualità dell’autore, che la sua operazione sembrava rifarsi al “vecchio romanzo naturalistico-psicologico”, da lui “frantumato, alleggerito da molte inutili frange descrittive e poi pestate nel mortaio”, come ad agglutinare “tozzi e bocconi”.

Il nuovo della scrittura di Pizzuto è proprio legato alla “frantumazione” delle consolidate ed usuali modulazioni del romanzo per spingersi fino alla rivelazione di un mondo quasi iniziatico, che viene fuori da una atmosfera narrativa atemporale.

Il concetto di tempo è come ribaltato o sottratto al suo ritmo usuale e tradizionale: si tratta di un’operazione di estremo rigore inventivo. Ogni elemento così come viene fuori dalla lettura sembra avere una sua giustificazione, un suo equilibrio genetico e si fosse fatto partecipe di una trasmutazione. In altri termini è come se il mondo avesse perduto il peso della sua concretezza materiale, lungo una coordinazione analogica allusiva e quasi metaforica per i suoi richiami e per le sue scoperte.

Si tratta di un discorso disperatamente individuale che costruisce ed affastella immagini in ghirigori allusivi che si condensano in una zona segreta, là dove le associazioni comuni e le forme del discorso ordinario non hanno più ragione di esistere.

Si parla di “distillazione alchemica di una scrittura impervia” (Gualberto Alvino), lungo un percorso che vede il predominio di una asincrona virtualità espressiva che fa emergere frammenti di discorso in un flusso imprevedibile che per certi versi sembra avvicinarsi, come già detto, a determinate espressioni della pittura contemporanea, spesso portata a muoversi e a puntare verso uno stato di ambiguità delle immagini e di rovesciamento spaziale in una unità contraddittoria.

La lingua ha un suo spessore inventivo in cui vengono quasi a fondersi “costrutti” semantici espressivi tipici di svariati moduli linguistici, fuori da sistemi congetturali usuali e tradizionali. L’arte, diceva Holderlin, è un abitare

poetico del linguaggio per la sua proiezione infinita ed indefinita (siamo alle soglie dell'informale nel campo della pittura). Certamente il linguaggio di Pizzuto è spesso di difficile decifrazione.

Quando nel 1977 nacque una polemica attorno al problema “dello scrivere chiaro”, ebbi modo di sottolineare in una nota apparsa sulla terza pagina di un quotidiano che “non esiste un isomorfismo semantico, ma semmai, secondo le interpretazioni linguistiche più ampiamente accreditate, una sorta di principio di economia del linguaggio che tende ad un massimo di adeguamento al linguaggio-base secondo una dinamica che porta alla eliminazione ponderata dei tratti distintivi con minimo rischio di ambiguità ed una messa in opera di quegli strumenti che sono necessari per coprire questi vuoti (le circolazioni, le analogie, i parallelismi e così via)”.

Pizzuto operava in certo modo nel campo della ricreazione linguistica secondo un suo geniale iter genetico, magari di non facile comprensione, ma congenialmente portato a “creare” ex novo, individuando nessi logici di significati plausibili sulla rete fino allora portata alle “forme indurite” del linguaggio ripetitivo e stantio. Così si apriva al nuovo e all'inedito, lontano dagli automatismi, fuori dall'aspetto “codificatorio” del linguaggio, partendo dal principio che forse la parola non è un dato a priori, ma una copia di una realtà da verificare, il che fa emergere una disponibilità espressiva inusitata la quale si presta ad operazioni alchemiche: la scrittura diventa per Pizzuto qualcosa senza dubbio di piacevole, ma nel contempo di tormentato, come in Kafka, che fece uso, per esempio, della metafora per rendere ambiguo, enigmatico ed ambivalente il significato della sua scrittura, per cui si disse che per Kafka la scrittura è “un piacere-martirio cui votarsi senza riserve”.

Giovanni Cappuzzo

PALERMO 2018

CAPITALE ITALIANA DELLA CULTURA

Nutrito e interessante programma di manifestazioni, prevalentemente incentrato su un'ampia 'fruizione' di cultura



Inaugurato a Palermo, il 29 gennaio scorso, con cerimonia al Teatro Massimo, l'anno di *Palermo Capitale Italiana della Cultura 2018*, presenti il Presidente del Consiglio Gentiloni, il Ministro dei Beni e Attività Culturali Franceschini, il Presidente della Regione Musumeci, il sindaco Orlando, l'assessore alla Cultura del Comune Cusumano. Comunicato il programma di manifestazioni artistiche, teatrali, musicali, sportive, incontri, convegni. Rinnovato e abbellito il centro città, anche con creazione di nuovi spazi e strutture e migliorato il sistema ricettivo. Gli eventi fanno leva su temi di attualità e sul “dialogo mediterraneo”, ovvero sulla storica stratificazione di popoli e civiltà che connota il capoluogo dell'isola. A tale aspetto si ispira il logo creato da una studentessa dell'Accademia di Belle arti della città, Sabrina Cipri, in cui la “P” di Palermo è declinata nelle lingue fenicia, greca, ebraica e araba. A tale dialogo si ispira anche un grande *tavolo specchiante* che riproduce la forma del bacino del

Mediterraneo, opera di Michelangelo Pistoletto mirata a rivolgere un preciso e alto invito: “Ama la differenza” (denominata, si presume a maggior acquisizione di tono, *Love difference*), con installazione, nel corso di incontri e conferenze, per tutto il corrente anno, nel settecentesco palazzo Sant’Elia (alcuni anni fa opportunamente ristrutturato e adibito a spazio per attività culturali, esposizioni etc.). Tra le manifestazioni, un ciclo di spettacoli, incontri, musica, arte, teatro etc. e, in particolare, la biennale d’arte *Manifesta 12*, grande mostra europea itinerante, che avrà sede nel Teatro Garibaldi, da cui prenderà le mosse.

Tra gli appuntamenti importanti il ritorno a Palermo del celebre ritratto di Franca Florio, del pittore Giovanni Boldini. Donna Franca, nobildonna siciliana, fu e storicamente rimane una delle icone della Belle Epoque palermitana. L’opera, che era di proprietà del Grand Hôtel Villa Igea e da questo recentemente alienata e messa all’asta, sarà esposta dal 16 marzo al 20 maggio a Villa Zito, sede di una rilevante esposizione permanente di tele dell’Ottocento e primo Novecento isolano. Tra gli eventi di rilievo: la grande mostra su Antonello da Messina; le immagini fotografiche di Spencer Tunick e di Robert Capa; la Festa Europea della Musica con partecipazione di mille musicisti europei; un convegno sulla musica russa nel primo Novecento e uno sulle filosofie del Mediterraneo; una retrospettiva sull’artista giapponese Shozo Shimamoto; il festival MigrArti.

Previste altre iniziative in programma fino al 2020 in una ventina di siti della città, tra cui: Castello della Zisa (vi sorgerà il parco Al Medina al Aziz) e gli adiacenti Cantieri culturali, Palazzina cinese, Palazzo Butera, Teatro Garibaldi, Arsenale borbonico, Museo del mare. Una sinagoga aprirà nell’oratorio di Santa Maria del Sabato, messo a disposizione dalla Curia; la biblioteca “Giorgio La Pira” sarà punto di raccolta di letterature islamiche.

Non trascurabile l’itinerario arabo-normanno (Monreale, Palermo, Cefalù). La programmazione delle attività sarà estesa all’area metropolitana (da Monreale a Castelbuono e i comuni della costa tra cui Cefalù, centro medievale e polo turistico, e Bagheria con le ville settecentesche, il museo Guttuso, l’artigianato d’arte) e a quella madonita per le ricchezze naturalistiche e storiche, con Castelbuono e il suo Museo Civico.

Come può notarsi, un accurato, nutrito e interessante programma, per lo più all’insegna di quel che resta il *modus* fondamentale di concepire cultura a Palermo, vale a dire: *cultura da fruizione*. Cerchiamo brevemente di chiarire.

Palermo è da sempre sensibile a iniziative culturali, anche di rilievo, non di rado di importazione ma non solo, offerte al pubblico, appunto, quale “fruitore”. È dotata di sedi e di monumenti di prestigio, appartenenti a tutte le epoche storiche, come difficilmente può trovarsi in altre città (dalla preistoria all’Evo Medio, dal Rinascimento al Settecento e così via, fino al Liberty, al Neorealismo etc.); dispone di una gloriosa e fervente università degli studi, di teatri lirici e di prosa, di musei e gallerie d’arte, di biblioteche e librerie, di associazioni e centri culturali, compresa una storica ed esclusiva accademia di scienze lettere e arti; vi si svolgono svariati convegni, mostre, conferenze, spettacoli, concerti etc. Garantito il godimento di mente e spirito, attraverso visione e ascolto, e quello del corpo a principiarsi da una gastronomia di

qualità, tradizionale e internazionale, fino al ‘cibo di strada’ dalle lontane origini e così via.

Per quanto concerne invece la *produzione di cultura*, il discorso muta. Per i creativi in genere, per i talenti nelle scienze, nelle lettere e nelle arti, specie se giovani, di cui la città è, dal punto di vista qualitativo e quantitativo, tutt’altro che avara, operare a Palermo è problematico. Per gli artisti, in particolare, per l’attore il pittore lo scultore lo scrittore il poeta il musicista (compositore o solista che sia), lo sceneggiatore etc. non sono, come si suol dire, rose e fiori, peraltro considerando che anche le rose sono fiori (eccome!). La città offre, purtroppo, limitate opportunità di affermazione, pur disponendo di spazi strutturali, carente com’è invece di spazi *operativi* e quelli che in ogni caso si vivacizzano in alcune occasioni di *fruibilità*, dall’esterno o dall’interno, si trovano ad sperimentare quanto sia scarsamente rilevante la cassa di risonanza, anche per iniziative di livello, poiché i giochi che contano si svolgono in ‘più spirabil aere’. L’industria culturale è altrove, altrove sono i grandi centri massmediatici eccetera eccetera. Quel che qui avviene, per lo più qui resta. Per i “creatori” di cultura è dunque preferibile migrare, volgersi *altrove*, approdare in altre plaghe, come del resto è avvenuto e avviene spesso e con successo. “Cu nesci arrinesci” (“*Chi esce riesce*”), recita un antico adagio: oggi come ieri. Altrimenti? Altrimenti si paga pegno.

Il capoluogo siculo figura nelle classifiche europee (e nazionali) quale una delle città a più basso indice di qualità della vita. Tale indice non può considerarsi basso per chi, ribadiamo, intenda “fruire” di “prodotti” culturali già confezionati anche di particolare livello (e più da lontano arrivano meglio è); in questo senso, Palermo può ben rispondere. Se si intende invece “produrre” cultura, “creare” quei “prodotti”, allora Palermo, in buona parte, rimane silente, la qualità della vita scende, si livella a tutto il resto, si rientra più o meno nella classifica. Qualche esempio (*si parva licet*): considerate culturalmente vivibili per chi “fa” cultura città europee quali Parigi o Londra o Milano, ebbene, queste metropoli restano da qui, dal cuore dell’isola, assai lontane.

Va considerato tuttavia che risulta ancora generalmente difficile, un po’ dovunque (anche qui, stabiliremo poi se un po’ più o un po’ meno), comprendere che in un dato territorio gli uomini di scienza, di lettere, gli artisti, ossia coloro che sono comunemente appellati, in senso autentico, “uomini di cultura”, vanno inclusi anch’essi fra i “beni culturali”, non essendo questi ultimi soltanto i musei e i monumenti. (*Red.*)



B. Jacovitti, da *Babilonia* (part.), in “Cocco Bill e il meglio di Jacovitti”, n° 17, Hachette 2017.



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.

A VERSU SO

Ntrizzu cannistri di carizzi
e cogghiu rappa di vasati
pi quadiari la carni arrizzata
nna la staggiuni di la sulità.
E cunta picca si pi distinu o sditta
è lastricu d'agghiara
lu tempii ca m'aspetta.
Acchianu e scinnu scali di suspira
mbrogghiu licarti 'n-cercadi vintura.
Sta vita suvirchiusa
a versu so mi conza e sconza ancora.

A MODO SUO – Intreccio cesti di carezze / e raccolgo grappoli di baci / per riscaldare la carne intirizzata / nella stagione della solitudine. / E conta poco se per destino o disdetta / è lastricato di ghiaia / il tempo che mi aspetta. / Salgo e scendo scale di sospiri / imbroglio le carte in cerca di fortuna. / Questa vita prepotente. / a modo suo mi acconcia e mi scombina ancora.

Anna Maria Bonfiglio

Da *D'amuri e di raggia*, Edizioni Agemina, Firenze 2016

UN DISCO

Quest'oggi ho lavorato a lungo
e lungo il lago dei cigni a caso
ho disperso briciole d'armonia,
poche, il tanto ch'è durato
tra l'avvio e lo stacco

e se avessi almeno disteso
la mano ai tuoi capelli
costringerti a guardare a fondo
la tua parte: implorare
o reprimere con rabbia. Che fare?
Di qua o di là bisogna sempre starci.

Elio Giunta

Da: *Bivacco immaginario* Forum/Quinta Generazione, Forlì 1989

[HO IL FOGLIO]

Ho il foglio e la macchina da scrivere.
Io sono un sacco vuoto, guardo il sole
sui libri. A scrivere fatico. Tutto
cenere mi diventa e va col vento.
Scrivo parole, di cui persi il senso.
A giorni attacco giorni e nulla cambio
e busso a porta che più non s'apre.

E cerco la sottana di mia madre.

Giovanni Stefano Savino

Da *Versi a bassa voce, anni solari XII (CXXXII)*, Gazebo, Firenze 2016

[UNA FORMICA]

una formica
s'è arrampicata
in cima
all'azalea
anche lei oggi
può vedere
il mondo
dall'alto

Emilio Paolo Taormina

Da *Cronache da una stanza, L'Arciere del dissenso*, Palermo 2017

CERCANDO

Volli parlar con Dio.
Da altissima vetta
chiamai chiamai,
irriso dall'aquila
e dallo stambecco.
Assordate, nevi
eterne si sciolsero,
fuggii da temporali
fitti di saette.

L'altro ieri in giardino
cercando un insetto raro
guardai sotto un sasso:
da un viavai di formiche
una vocina: ciao caro
sono Dio, come stai?

Vincenzo Anania

(1940-2013)

Da *Biblioteca (poesie 1990-2006)*, Zone Editrice, Roma 2007

QUALE RAPPORTO

[...] Quale rapporto tra l'accendersi rapido di un sorriso sulle labbra di una ragazza o di un ragazzo e il lampeggiare di un fascio di spighe che si piega al vento prima del tramonto? Quale nodo può legare la corsa di un cane che, libero dal guinzaglio, sale verso la collina ridiscendendola ancora di corsa ma appagato e il movimento di una nuvola bianca che va verso occidente inseguendo altre nuvole con le quali fondersi? A quale ordine di sapere o a quale enigma appartengono le possibili risposte? [...]

Antonio Prete

Da *Il divano*, in "l'immaginazione", a. XXXII, n. 301, sett.-ott. 2017

STRADE

*queste strade non sono vuote
avranno fondamento
Pietro Cagni, Adesso e tornare sempre*

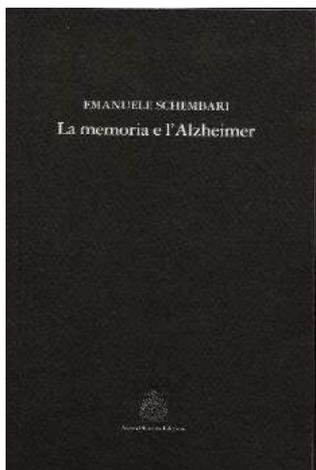
Si mostra com'è – uguale e diverso –
nelle sue strade il mondo e sono
reticolo mentale possibile *habitat*
dell'interiore palco e non tissutale
sipario. Sono rifugio e deserto
offrono svolte e giravolte
si attraversano con condiscendenza
in traverse e vicoli ostentano flussi
e riflussi lamplano attrazioni
e repulsioni frazioni e rifrazioni
rendono civici i numeri
equivalenti l'andare e il tornare
macerano macerazioni gremite solitudini.
Palermo anni Sessanta – nel clima
lucido ludico casuale del *Gruppo Beta*
e dei suoi poeti di strada
ho amato la Parigi notturna di Soupault
(*Westwego*) le brulicanti *road* di Kerouac
scali e scalini bordelli e marciapiedi
della Hong Kong di Robbe-Grillet
ho sguardato un'immutata oblunga
Via Maqueda franta dal crocevia
scenico della sua Porta del Sole
con gli occhi di Nievo garibaldino
ho centellinato passeggiate furtive
con una ragazza-astro essenziale
corporeità cotidiano spirito-guida.

Lucio Zinna

Da "*Nuovo contrappunto*" [Napoli], a. XXVI, n° 4, Ott.-Dic. 2017



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



EMANUELE SCHEMBARI, *La memoria e l'Alzheimer*, Aurea Phoenix Edizioni, Ragusa, 2017, pp. 48, s.i.p.

Appare postuma – con prefazione di G. Occhipinti e una testimonianza di A. Guastella in postfazione – la silloge di liriche (quasi un testamento) *La memoria e l'Alzheimer* del poeta ibleo Emanuele Schembari (1936-2016), uno dei più significativi del secondo Novecento isolano e nazionale, giornalista coraggioso e attivo promotore culturale.

Nelle sue opere di poesia e di narrativa, Schembari si avvale di una scrittura colloquiale e discorsiva, di spiccata incisività, personalissima, giocata su un flusso quasi continuo, attraverso cui va manifestando il suo pensoso e talvolta risentito rapporto col mondo. Non celò mai il suo disappunto e le sue perplessità sugli aspetti discordanti che una quotidianità attentamente osservata lasciava emergere; della vita colse e rappresentò tanto le fascinazioni quanto le illusioni e le contraddizioni.

Questa silloge è modulata, come le precedenti, su un andamento disteso in testi di rilevante intensità concettuale, attraversati da fugaci impennate, sensazioni, suggestioni etc. Motivo di fondo è quello, a lui consueto, della precarietà dell'essere, qui affrontato secondo un motivo probabilmente maturato negli ultimi anni: la memoria quale risorsa e nel contempo quale peso dell'esistere.

Il poeta è, come tutti, consapevole del fondamentale sostegno costituito dalla memoria, azzerato il quale – come nell'Alzheimer – l'essere umano, nella sua interiorità e nella sua fisicità, è destinato a disgregarsi. Ma parimenti il poeta non rinuncia a scrutare il rovescio della medaglia. E considera il rischio che la preziosa memoria comporta, quale il peso dei ricordi, nella loro vasta e variegata congerie, che può farsi gravoso specie nella terza età. Il rischio cioè che la memoria rivolga *all'indietro* la nostra vita, zavorrandola di ciò che non c'è più e che può a volte pesantemente rimanere incrostato in noi, condizionando il presente e quel che ne resta. Tanto affiora dalla lirica che ha per titolo, appunto, "La memoria": *La memoria rimane il grande limite di ognuno / chi riesce a sbarazzarsi di essa potrebbe volare / per cieli sterminati al ronzio di un mite silenzio / in una pace infinita che viene dall'abbandonarsi / ognuno finalmente alla vera essenza di se stesso / perché chi ricorda torna di continuo all'indietro / non vive la vita ma rimane nel buio del passato / mentre tutte le cose diventano nulla che naviga / nel mare del presente ognuno riprende se stesso / perdendo una dimensione della consapevolezza / solo dimenticando si conquista una vera identità* (p.23)

Perciò la paventata Alzheimer può finire, da questa punto di vista, per apparire – in parallelo – feroce pericolo e amara, radicale soluzione.

Va osservato che la produzione poetica e narrativa di Schembari è materiata da una forte componente memorialistica, cosicché questo suo prendere le distanze dalla memoria pare vagheggiare una sorta di *cupio dissolvi*, forse inconsciamente insinuatosi nell'ultimo periodo della sua esistenza, incrinando il suo *habitus* di essere perennemente vigile, ea cui resta fedele, nonostante tutto, in questa sua ultima silloge. La dilemmatica posizione trova composizione nella poesia, che testimonia come la memoria sia lievito della poesia stessa. I ricordi alimentano infatti questi magnifici versi, come può rilevarsi, fra l'altro, in liriche di notevole impatto emotivo quali "La casa dell'infanzia", "Le feste ricordate" e quelle dedicate agli affetti domestici ("Mitesa", "A Raffaele", "A Giacomo"), agli amati gatti, a luoghi suggestivi ("Notte a Ibla", "Serramontone"), a figure occasionali e non, presenti o scomparse, ad occasioni varie etc.

Resta intatta la problematicità del vivere, con la sua «incredibile confusione» ("L'Alzheimer", p. 19), il suo rimanere sospeso tra il nulla e l'eternità, come nella magnifica poesia che egli, senza la menoma chincaglieria, ha titolato "La vita": *In fondo soltanto la vita terminerà / abbandonando remore ed affetti / ma è il pensiero quello che conta / delicato come il soffio del vento / il corpo è destinato a trasformarsi / in un inutile fantoccio inanimato / che ha perduto le preoccupazioni / solo il nulla si collega all'eternità / non si conosce che cosa ci attende / e forse è meglio così perché tutto / si semplifica e diventa trasparente / come se fosse di cristallo si perde / qualcosa per ognuno che sparisce / memorie attraversano le immagini / penetrando la precarietà della vita / tutto si muove intorno noi stiamo / aggrappati su uno scoglio solitario / in attesa di avanzare verso il buio / diventiamo un pulviscolo nell'aria / mantenendo vivi solo i sentimenti / come vecchi che trascinano ricordi / nella speranza di poter raggiungere / ciò che non esiste già da un pezzo. (p.14) (f. d. v.)*

Al "Ponte delle Gabelle"

"RICERCA DI SENSO A MILANO" CON FABIO DAINOTTI

MILANO, 19 febbraio 2018. Serata di poesia *Ricerca di senso a Milano* con Fabio Dainotti, organizzata dalla Associazione culturale "La Conta" al CAM Ponte delle Gabelle, in Via San Marco (incontri settimanali, aperti a tutti, "a fare poesia"). Dainotti ha letto alcune suoi significativi testi poetici, sintesi di una profonda ricerca sviluppata nel tempo, presentato dalla poetessa Donatella Bisutti.

Dainotti (Pavia, 1948) ha insegnato italiano e latino nei licei e la sua attività culturale, sia pur discreta, è da sempre assai vivace. *Vive nell'entroterra della Costiera Amalfitana*. È presidente onorario della Lectura Dantis Metelliana, di cui è stato per anni presidente e direttore, condiregge l'annuario di poesia e teoria "Il pensiero poetante", di cui sono stati pubblicati con la Genesi di Torino i primi quattro numeri "Angeli" (2001), "Il viaggio" (2004), "Enigma" (2011), "Il mito" (2017). Ha pubblicato vari libri di poesia, tra cui: *L'araldo nello specchio*, Avagliano, 1996; *La Ringhiera*, Book, 1998; *Ragazza Carla Cassiera a Milano*, Signum, 2001; *Un mondo gnomo*, Stampa alternativa, 2002; *Selected poems*, Gradiva, 2015. È presente, come critico e come poeta, in riviste di settore quali "Capoverso", "Misure critiche", "Vernice", "Gradiva" e antologie; come traduttore - nel volume *Poeti cristiani latini dei primi secoli*, Mimet-Docete 2017. Come conferenziere, ha trattato argomenti letterari, particolarmente di interesse dantesco e commentato canti della *Divina Commedia*. Ha tenuto letture di poesia. Ha curato la pubblicazione per l'editore Bulzoni de *Gli ultimi canti del Purgatorio dantesco* (2010).



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

VETRINA

"Neve pensata" di Amedeo Anelli

Tutto parla per fare il silenzio



Neve pensata (Mursia, 2017) è il nuovo libro di poesia di Amedeo Anelli. Anche in questa raccolta il tema principale dell'opera è il silenzio: «lo stesso silenzio lo cogliamo come elemento primordiale, che convive con la sua stessa parola e ci accoglie come un ventre terrestre, come una madre». Così ho già avuto modo di scrivere, in una recensione, su una precedente silloge dell'autore, *Contrapunctus*, (Lietocolle, 2011), pubblicata sulla rivista «l'immaginazione» (273, gennaio-febbraio 2013, pp. 61-62). Nei versi di Anelli, le parole scelgono il silenzio e una distaccata osservazione del mondo esterno, della natura, per descrizioni quasi sempre scarne, tratte da frammenti di paesaggi invernali: «Vedi le orme del pettirosso, / graffiti sulla neve» (*Invernale*, p. 45), «una densa nebbia accesa di luce» (*Versi in treno*, p. 17) e ancora: «nei campi prima allagati/nella coltre di neve spuntano stoppie» (*Versi in treno*, p. 17). Allo stesso tempo ci si accorge che tutto proviene dal mondo interno del poeta, proiettato fuori di sé, attraverso il linguaggio della poesia: «Ma questo non è il paesaggio/è il sentire che esce dalla tana» (*Apologo*, p. 14). E come se il poeta, in questo passaggio verso l'esterno, mettesse una sordina capace di rimodulare sentimenti e pensieri, adattandoli per corrispondenza al paesaggio e cambiando il timbro delle cose e delle percezioni. Il silenzio depone le cose, traccia confini, costruisce immagini, portando a compimento una relazione con l'esterno, divenendo un atto di umanità e religiosità: «Solo la neve sa trattenere la pace ed il ricordo/e i nutrimenti della terra viva di stagioni/e di corpi vivi di terrori e di affetti» (*Dal 1915*, p. 16). Quel silenzio insito nell'uomo, nel paesaggio, nella natura è scoperto da un atto delle stesse parole, che ne portano con sé la responsabilità. Il poeta sembra dire le parole quasi sottovoce, come a rispettare quel silenzio connaturato ad esse. Tutto rimane sottoscritto e validato dal silenzio, anche quando le parole parlano: «Queste parole dietro lo specchio/lo specchio dei segni ora parlano/care cose come frutti/dal silenzio dagli angoli visibili» (*Nella luce delle parole-Nell'ombra del mondo*, p. 53).

Il silenzio dà spazio, accoglie, «nutre la visione», costruisce relazioni tra interno ed esterno, tra i diversi sensi: «e tutto si tiene in un silenzio/perfettibile» (*Apologo*, p. 14); ma quando il silenzio produce altro silenzio, si ispessisce e a volte diviene una forma di difesa del poeta. In Anelli il silenzio non è, dunque, assenza di parole ma presenza di questo dentro le parole stesse:

«la potenza della musica è misurata dai silenzi che essa riesce a provocare. La vera musica è quella che crea il silenzio, come la vera poesia, come qualunque forma di linguaggio creatore». (Michele Federico Sciacca, *Come si vince a Waterloo*, Milano, Marzorati, 1961, p. 83, in Massimo Baldini, *Elogio del silenzio e della parola*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p.147.)

Analizzando il titolo del libro, nascono alcune domande: Perché il poeta ha la necessità di rivolgere e di svolgere un pensiero sulla neve? Perché questo pensiero è rivolto ad un elemento fisico della natura, tangibile? Insomma, qual è il bisogno di «pensare» la «neve»? Pensare è una facoltà della mente, è la funzione che permette di fare esistere le cose e farle resistere nel tempo. E assieme, il pensare è un atto di immersione nel silenzio e nella pace, che esso ci concede, per fare spazio ad una relazione autentica con il mondo, un atto di religiosità come si diceva.

Pensiero e neve, dunque, sono due elementi che richiamano, nella poesia di Anelli, ancora il silenzio: uno fisico esterno (la neve), l'altro interno (il pensiero), uno visibile, l'altro invisibile. Il poeta ha voluto attribuire così fisicità ad un ascolto attenuato attraverso la descrizione di frammenti di paesaggio, dove la neve è una costante: «soffice neve/brezza e sotto ghiaccio» (*Notturmo*, p. 11), «La neve calma e saggia/si scioglie su un filo di sole» (*Mimi gatto con la coda da castoro*, p. 19). La neve vissuta come elemento protettivo della natura e dell'uomo, la neve che avvolge anche parole e sentimenti, li attutisce, se ne prende cura e li conserva : «Solo la neve sa custodire il silenzio» (*Dal 1915*, p. 16).

Sulla base di toni attenuati la natura ricama la sua esistenza: il cadere e il posarsi della neve ne rappresenta il simbolo. Il pensiero sulla neve diviene allora il ragionare sul silenzio e sono sempre le parole a registrarlo, anche quando descrivono i suoni della natura (pioggia, grandine, il rompersi di un ramo): «La musica della pioggia nella notte/ha cancellato il fiorire dei tigli/una nera farfalla entra nella luce». (*Notturmo*, p. 7).

Altri elementi visivi ripetuti sono la luce e la nebbia, che si ricollegano a un paesaggio invernale in bianco e nero e che danno, insieme alla neve, un senso di abbacinamento, che è anche un modo di conoscere e di apprendere mondo: «Sorprendi lo stupore/ della comprensione//in piena luce/in solo occhi//carichi di luce» (*Invernale*, p. 45), «la luce è affilata nella distesa bianca di ghiaccio» (*Versi in treno*, p. 17), «lo stupore della luce scolpita nelle tenebre» (*Melegnanello*, p. 20) e ancora: «in una luce opalescente la nebbia/dietro lo sguardo» (*Villa Barni*, p. 13). Sì, è proprio l'apprendere il mondo da bambino, quando si corre sulla neve, si sogna, si immagina: adesso il poeta pensa e sogna, insieme al bambino, quello che è stato; e, con lui, ridà all'infanzia nuova esistenza: «ora corri nella neve/non hai più cinque anni/ [...] nel bianco con qualche corvo/e qualche passero//lo stesso silenzio//neve sognata/neve pensata» (*Luoghi del silenzio*, p. 69). Non a caso, nel libro, appaiono frammenti della vita domestica, il cui riflesso sono i gatti: «Un pettirosso è entrato in casa/non si sa per dove/ balzava e volava tranquillo fra i libri le lampade e i vasi [...] I gatti/attenti, ma fermi, nella luce imperscrutabile degli occhi» (*In memoriam, III*, p. 32).

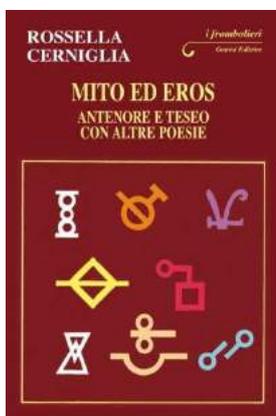
Altro tema affrontato è quello del tempo. Il tempo è nel corpo: «segue e si segue/corpo di tempo/corpo proprio/in un punto quasi un punto/e non più»

(*Kepsbergiana*, p. 15), quando ne avvertiamo la fatica, ma assieme anche tutta la sua protezione: «Il corpo intrizzito è una bolla di calore/ed una lieta calma e pace mi colma» (*In memoriam*, IV, p. 33). Il tempo che passa è anche memoria, identità e luoghi, percorso di vita, ricchezza ritrovata; esso viene ricostruito attraverso figure di letterati, artisti ed intellettuali conosciuti dal poeta e ai quali dedica diverse poesie: tra questi, Edgardo Abbozzo, Fernanda Fedi, Daniela Cremona e altri. Per mezzo loro la dimensione temporale si dilata: non c'è solo il tempo passato ma anche quello attuale e pure il tempo che deve venire.

Margherita Rimi

“Mito ed Eros” di Rossella Cerniglia

Antenore e Teseo con altre poesie



Tra le varie accezioni che Mito ed Eros hanno assunto nell'evoluzione del pensiero immaginativo, mitopoietico e filosofico a partire dalla cultura antica, quella classica della greicità, fino alla cultura contemporanea, e negli ambiti diversificati della poesia, della filosofia, della psicologia, dell'arte e, oggi, perfino delle neuroscienze che considerano le credenze religiose e mitiche una conseguenza naturale dell'evoluzione della mente umana, i significati relativi a Mito ed Eros, che tra tutti prevalgono in questo testo di Rossella Cerniglia, sono quelli più antichi che ci sono stati consegnati dalla lingua greca e che definiscono l'uno, il Mito, (*mythos*) “parola”, “annunzio”, ma anche “la cosa stessa”, la “realtà” (come ci ricorda anche Emanuele Severino¹); l'altro, Eros, “amore”, nel senso di ciò che fa tendere verso qualcosa, di un principio divino che ci fa anelare, aspirare ardentemente alla bellezza.

In *Antenore*, il poemetto che apre questa raccolta di versi, Mito ed Eros mantengono questo etimo originario nell'orizzonte di una visione poetico-filosofica, la quale fa rivivere «l'ideale perenne, nostalgico, di un passato che ci appartenne e che ritorna sempre nuovo»². Questo “ideale” è il tempo della giovinezza e della bellezza, cui si correla il sentimento della *Sehnsucht*, tanto avvertito e celebrato dai romantici tedeschi: la “malattia del doloroso bramare”, lo struggimento e il desiderio del “ritorno” al luogo dell'origine, a «una terra lontana, immaginaria ed eternamente cara alla memoria»³. Il passato, la nostra età “felice” ci appare così sbiadita, velata, che dubitiamo di averla veramente vissuta, e definiamo quest'età “mitica”, leggendaria, al pari del mito, il quale è una *rappresentazione* fantastica con cui si cerca di spiegare perfino la nascita del mondo e degli dei mediante la costruzione di cosmogonie e teogonie. La memoria ci restituisce solo ombre, «i fantasmi che un tempo bruciarono l'anima, le sirene che incantarono i nostri sensi, i miti cui si ancorava il nostro destino per non sfaldarsi e non precipitare»⁴. Siamo figure, personaggi proiettati come su uno schermo e osserviamo scorrere, meravigliati e increduli, lacerti di vita vissuta. Ed è la commozione, è, soprattutto, la

nostalgia a restituire alle ombre la nostra identità, a “ricordarci” che quella visione è un’esperienza vissuta, della quale desideriamo di riappropriarci con la coscienza dolorosa di non potere soddisfare un tale desiderio. *Antenore* è il racconto di questo “dolore”, da intendere nell’accezione indicata da Heidegger, e cioè come il significato originario del termine *Sucht*. Così, per Heidegger, “La nostalgia (*Sehnsucht*) è il dolore della vicinanza del lontano”⁵, nel senso che essa fa del passato remoto un tempo *duraturo*, inverando quel punto centrale del pensiero bergsoniano relativo al tempo inesteso, non divisibile e non misurabile, registrato dalla singola coscienza come *durata*. La nostalgia, come la memoria involontaria in Proust, ha il potere di metterci *in contatto* col “tempo perduto”, la cui «eco dura nell’anima»⁶. Eros, allora, si “unisce” con Nostalgia, la quale è l’altra sua faccia. Perché il “dolore” è anche l’amore, il desiderio del passato di cui abbiamo goduto e che *in interiore* si fa eterno presente.

C’è, a mio avviso, un parallelismo tra questo *Antenore* cernigliano e l’*Antenore* omerico. Entrambi lega l’Eros: l’amore, che, per l’uno, è tensione infinita verso la giovinezza e la bellezza; per l’altro, desiderio di riconquistare la patria “perduta” a causa dell’accusa di tradimento: per avere consegnato a Ulisse e Diomede il Palladio, talismano dell’invincibilità dei Troiani. Tradimento e accusa difficili da sostenere, se si considera che l’amore per la sua terra mosse *Antenore* a implorare i suoi concittadini, affinché restituissero Elena a Menelao per scongiurare la guerra con gli Achei.

Il poemetto della Cerniglia è un distillato di contemplazione, com-passione e malinconia: una “miscela” di sentimenti filtrati e compenetrati dall’amore, il quale ne fa una sostanza unica, d’incontaminata purezza, anche quando ad esso si accompagna la voluttà: il piacere, il godimento fisico oltre a quello spirituale. Qui, l’Eros è la passione di *Antenore* per Palemone e altri giovani amanti; un amore che la memoria e la nostalgia rinnovano e vivificano; che il canto celebra, innalza, trasforma e rende sublime e universale, perché assimilato, intimamente legato e connaturato alla giovinezza e alla bellezza, elevate, quasi, a sinonimi dell’amore, nelle quali si dissolve ogni differenza tra i sessi. La delicatezza dei versi ricorda la poesia saffica e i lirici latini che ad essa s’ispirarono. Ma il *pathos*, la meditazione spirituale e filosofica, l’esaltazione dei sensi, l’appagamento e la stanchezza, l’appressamento della morte, la divinizzazione del giovane Palemone sono elementi che richiamano il romanzo epistolare “*Memorie di Adriano*” della Yourcenar, il cui fulcro è la passione dell’imperatore Adriano per il giovanissimo amante Antinoo.

Antenore, ormai vecchio, ricorda «la vita gioiosa», cosciente del lento declinare dei desideri e del dolore del «rimembrare» associato alla «nostalgia del bello sempre più lontano». Egli lamenta l’oblio, al quale sarà destinato per l’assenza di qualcuno che lo «conobbe» e che non potrà essere testimone della sua «felice e breve (...) dolce stagione». Egli ignora, ovviamente, il canto che la nostra Rossella Cerniglia ha qui riservato a lui e alla sua «fulgida bellezza».

Al “mito” dell’età felice, che è il tema centrale del poemetto “*Antenore*”, segue il mito di Teseo: il racconto della sua nascita, del viaggio verso Atene e delle sue imprese. È una sorta di biografia in versi e in sette quadri, dove, accanto alla figura centrale dell’eroe ateniese, troviamo Egeo, Etra, Medea, il Minotauro, Arianna e altri personaggi minori. Di solito, al nome di Teseo

associamo subito il labirinto e il Minotauro; Arianna, il suo filo e il suo abbandono nell'isola di Naxos; la nave e la mancata sostituzione delle vele nere con le bianche; la disperazione di Egeo e il suo suicidio, ignorando i natali dell'eroe e gli altri episodi della sua vita. La Cerniglia recupera, sapientemente, quella parte del mito, che, solitamente, non rientra nella narrazione o vi resta ai margini. Sono quei fatti e personaggi che precedono la nascita di Teseo, ai quali la poetessa dà particolare rilievo e che rende con versi rapidi ed efficaci. Apprendiamo così della dubbia paternità del nostro eroe, concepito da Egeo, o dal dio Poseidone, con la giovane Etra, una notte, a Trezene, «in un'orgia di cibo e ubriacatura». E ancora, del «deposito paterno: sandali e spada», nascosti da Egeo sotto una roccia, prima che Etra partorisce Teseo, il quale, una volta cresciuto e su indicazione della madre, li recupera per consegnarli al sovrano di Atene, del quale, nel frattempo, ha appreso dalla madre di essere il figlio. Ai sandali e alla spada è affidata, invece, la funzione di svelare a Egeo l'identità di Teseo, suo «remoto e caro dissepolto figliuolo». E l'agnizione è qui espressa mediante la prolessi, in cui l'evento è anticipato. Segue la figura di Medea, divenuta sposa di Egeo dopo che era fuggita da Corinto. E anche qui, il ritratto della «perfida» donna è reso con grande espressività, scolpito con parole di stringata efficacia che producono un effetto iconografico ed «esplosivo». Un verso, in particolare, ci addentra «nei tenebrosi recessi dell'anima» di questa Medea, dove sono concentrati e racchiusi il suo carattere e la sua psicologia, che da questo verso balzano agli occhi di chi legge. Tutta la narrazione procede per immagini, obbedendo, restando fedele all'etimo del mito, al suo antico significato – di cui si è già detto – che lo definisce “parola”, “annunzio”, “realtà”, “la cosa stessa”. E qui, il mito è parola scolpita che, «con tutte le implicazioni simboliche che esso contiene», lascia intravedere una verità. Per Max Müller, il mito è una «malattia del linguaggio», il quale, incapace di afferrare una verità, la condensa e l'adombra in una favola, in una storia. Il mito, allora, è custode della verità, ed è il *luogo* più adatto e più rispondente alla sua natura misteriosa, eterea, “favolosa”, se-ducente. Ciò che esso “esprime”, ciò che racconta di questa verità è, al tempo stesso, il suo nascondimento e svelamento. Ma, in quanto “racconto”, il mito è il linguaggio stesso e, dunque, è nella parola che abita la verità. E la parola, alias *mythos*, è “annunzio” di questa verità, la quale, secondo la lezione di Heidegger, che le attribuisce l'antico significato del termine greco *alétheia*, è il “non-essere nascosto dell'ente”, nel senso che questo ente, cioè la “cosa”, una realtà data si “manifesta” provenendo da un fondo di oscurità. La verità, dunque, lascia apparire “qualcosa” di sé ritraendosi e nascondendosi nell'oscurità, senza la quale nulla potrebbe venire alla luce. Allo stesso modo dell'*alétheia* sembra comportarsi la memoria. Essa non è, forse, ricordo e oblio? Non lascia forse apparire, dal suo fondo oscuro, quei lacerti del tempo perduto, che presto svaniscono risucchiati dall'oscurità, dove molti altri ricordi restano sepolti? Questa memoria mantiene un legame col *mito* e con l'*eros*, in quanto è tensione e brama verso l'età “favolosa”, verso ciò che essa stessa trae dall'oblio; ed è *eros*, nel senso della cultura greca: “ciò che fa muovere verso qualcosa; che fa ardere per la giovinezza e la bellezza”. Questo amore, dunque, è *rammemorazione*, e anima Antenore, come abbiamo precedentemente osservato. E Antenore è tutti gli uomini che amano ricordare; che, come lui, cercano

dentro sé stessi la bellezza perduta, il loro *essere* proprio: *tempo* e *durata*, *eros* e *mito*, *verità*, *oblio*, *memoria*. In questo libro della Cerniglia, Antenore non ha un legame col personaggio dell'Iliade ed è, come abbiamo visto, solo una figura a lui "parallela". Inoltre, egli rappresenta soprattutto l'*eros*; è l'amore e la *Sehnsucht*. Teseo, invece, è il Mito ed è figura fedele al suo personaggio. La fedeltà, qui, è solo relativa alla narrazione che ci è stata tramandata perché l'eroe è plasmato e trasfigurato dalla poesia, dalla bellezza e dalla "verità" dei versi che ne fanno un personaggio umano, "reale", animato da sentimenti nobili e anche opposti. Egli prova «angoscia», «rabbia», pietà verso gli «sventurati fanciulli» offerti in sacrificio al Minotauro; è generoso e coraggioso e, al tempo stesso, la paura e l'ansia lo attanagliano, si tagliano con il realismo di questi versi come un coltello:

Ancora il Minotauro non si mostra / geme feroce nei meandri oscuri / ma il respiro di Teseo / è più affannoso / ora che il mugghiare s'avvicina / e più possente risuona / nelle trombe della notte. / Freme l'eroe / nell'ansia mortale che lo stringe / l'orecchio è teso / nello spasimo dell'ascolto / e ogni muscolo gronda di sudore / irrigidito nella ferrea attesa.

Sono versi di grande caratterizzazione psicologica, che scolpiscono lo stato d'animo di Teseo in un momento particolare. E ci commuovono, con la stessa intensità di Omero quando descrive Ettore, che si accinge ad affrontare Achille nel duello mortale.

Il racconto si conclude con "Arianna abbandonata". Nulla sappiamo di questo abbandono, del tradimento di Teseo, il cui comportamento appare inspiegabile. Il mito è "reticente", manca di una parte ed è probabile che essa sia andata perduta. La Cerniglia riprende la tragica versione, secondo la quale Arianna si sarebbe suicidata gettandosi in mare. Il suicidio per annegamento è anticipato dalle "immagini" di un mare minaccioso ed è reso dalla nostra poetessa con una tale stringatezza, che va oltre la semplice "sottrazione" di parole. Esso è taciuto ed è solo lasciato intendere nella domanda che Arianna pone a sé stessa: «Perché sono?»: due parole fulminanti, che contengono la risposta al suo tragico gesto: l'inutilità del vivere, il venir meno del senso dell'esistere senza più Teseo, nel quale ella aveva riposto tutta la sua fiducia e il suo amore, la ragione della sua vita. Nei quattro versi che seguono contempliamo il tragico "quadro" del suicidio, dove la figura di Arianna, che sotto un «cielo scuro» entra nel mare, s'indovina in quella «veste sottile» lambita dalla «spuma» e che il vento gonfia, prima dell'ultima onda.

Al cielo scuro / il mare alza la spuma / gonfia il vento, signore delle onde / la tua veste sottile.

In *Altre Poesie*, titolo di un'altra sezione della raccolta, ritroviamo alcuni dei temi già trattati in *Antenore*: il "mito", innanzitutto, ovvero, l'età della giovinezza e della bellezza, cui si legano il sentimento del tempo come loro perdita irreparabile e il pensiero della morte. Se in *Antenore*, ormai vecchio, persiste l'*incanto* dell'età "felice", che lo muove a desiderare di ritornarvi con la memoria nonostante la nostalgia; in questa sezione, dove chi parla è l'Io della

nostra poetessa, c'è il «disinganno» e il volontario esilio nel presente, dove ogni attesa è cessata e il “favoloso” passato, percepito come il tempo «dell'ancora e del sempre», cioè della *durata*, è «seppellito» nella coscienza «del mai», del suo impossibile «ritorno». Con «il declino dell'ora», con il sopravvenire dell'età matura, ciò che resta di quei «giorni febbrili», vissuti nel desiderio della corrispondenza di anime e nell'attesa di una rivelazione, mai avvenute, è la coscienza del «Nulla» e la conseguente rinuncia a ricordare da parte della nostra poetessa, la quale, accanto alla perdita delle giovanili illusioni, di ogni seducente «richiamo» delle «sirene», avverte la «caduta» della «parola», ovvero, l'impossibilità, l'inutilità di “raccontare” ciò che ella ha consegnato per sempre all'oblio e di cui è custode solo un silenzio tombale. Il «Nulla», allora, è la fine del *mythos*, dell'“annunzio”; è la “parola” *deserta*, disabitata; è il vuoto che resta dopo che «tutto è detto», dopo che «tutto è avvenuto» e nel quale prende posto il pensiero dominante della morte, il «lungo tramonto» su «una terra desolata», alla quale la Cerniglia assimila la propria anima e l'anima del mondo, private entrambe di «albe», di «doni o grazie», di tutto ciò che è necessario alla vita. C'è autobiografismo in questi versi che, in quanto toccano temi universali e denunciano la crisi a livello mondiale, sono anche una “biografia” dell'uomo contemporaneo, sempre più sperduto e abbandonato da Dio, il cui silenzio, qui, non è un'accusa fatta a Lui dall'uomo, ma una conferma da parte del Signore, il quale non è più “Il buon Pastore” che va alla ricerca della pecora smarrita. In questo capovolgimento della parabola, Egli accusa sé stesso, si addossa la colpa di avere lasciato l'uomo al suo destino, di non essersi preso cura di lui permettendo così la graduale dispersione di tutto il “gregge”. Quest'assenza di Dio è il vuoto incolmabile dentro cui la Cerniglia sente sprofondare l'anima, il proprio mondo, la realtà. In questa eclissi del sacro, la parola tace, l'*essere* perde il legame invisibile con l'*assoluto* e tutto si fa Distanza illimitata: «regno remoto» dei “luoghi” senza confini, senz'altra meta che il Nulla. Ogni nobile ideale, la speranza, svaniscono «nel tardo meriggio della mente»; la bellezza e l'Amore si perdono dentro quella *lontananza*, consegnati per sempre al silenzio, al sogno ineffabile. Di fronte a tanta desolazione, non è più di “conforto” alla nostra poetessa il forzato esilio nel presente. La rinuncia a ricordare il tempo dorato, sia pure non privo di amarezze, va oltre la memoria; si fa oblio primordiale, desiderio di ritornare nel «ventre più ancestrale», di dormire il sonno imperturbabile dell'assenza.

Questo “annullamento” di sé fuori dello spazio e del tempo, dura solo il tempo di una poesia⁷, cui segue l'annuncio «Del rinnovato dolore»: un altro titolo, questo, della medesima sezione, il quale accoglie testi pregni di tristezza, di uno scoramento più grande di quelli «Del disinganno», che abbiamo già percorso. Una breve pausa, una cesura è quest'annuncio che segna il passaggio dalla quiete desiderata, dal «dono d'un'inerzia sublimata» alla nuova “caduta” nel tempo e nella tempesta della vita. All'oblio di sé, dunque, segue il “risveglio”. La Cerniglia torna ad interrogarsi sull'esistenza propria e del mondo; va alla ricerca della propria “identità” e del senso della vita. Con toni danteschi ella esprime il proprio smarrimento nella «notte fonda, tenebrosa». Molti sono gli elementi che ricordano l'*Inferno* del divino Poeta e che tracciano il cammino della nostra poetessa sulla via del dolore, in un'atmosfera d'oltretomba, in un mondo gelido e privo di luce, sprofondato nel buio mortale dei «sotterranei dell'anima», dove giacciono sepolti i pensieri, i sogni, le

illusioni, le speranze, i sentimenti, l'amore soprattutto, sotto la coltre del dolore che, qui, è l'unico segno di vita. Il mondo intero è una città di Dite, dove ella vaga come un'anima desolata, nella più nera solitudine, senza una guida, senza un "Virgilio" che possa accompagnarla e indicarle una via di salvezza, un varco attraverso cui risalire dall'«oscuro fondo» a "riveder le stelle". Il *sentimento* della morte è ormai il gorgo che tutto risucchia, ed è il sepolcro, al quale solo il dolore si sottrae scavando nell'anima il suo «nero pozzo», avvolgendola con la sua «ombra letale». Ed è, questo, un «Dolore fatale», perché gli è compagno il «Vuoto», l'«Assenza radicale» di Dio.

In *Ultimi Versi*, la sezione che chiude la silloge, il tema del dolore, legato al pensiero della morte, è affrontato con un certo distacco. La Cerniglia, deviando dal dato autobiografico, distoglie, di tanto in tanto, lo sguardo dal proprio mondo interiore, cessa di ripiegarsi insistentemente su sé stessa e si volge all'esterno, pietosa, soffermandosi anche sulla tragedia dei migranti. Accanto al disagio, all'angoscia esistenziale, è stata costante la presenza della sua filosofia della vita, fondata sull'esperienza personale e influenzata dal romanticismo tedesco, dalla concezione dell'esistenza come *Sehnsucht*, cioè come tensione continua, come quel desiderio mai appagato d'infinito che abbiamo riscontrato, soprattutto, in *Antenore*, e già presente in un'altra silloge che porta quel titolo tedesco. Ma in questi *Ultimi Versi* l'esaltazione dello spirito, l'aspirazione all'armonia del Tutto, lo "slancio vitale", che è l'altro nome dell'*eros*, vacilla e finisce per cedere al senso d'impotenza e alla coscienza della vacuità e del dissolvimento di tutto ciò che un tempo diede valore e senso alla vita. Tutto rimane sommerso nel «Lete», nel grande fiume dell'oblio e solo resta la tristezza a "testimoniare" questa perdita. Anche le parole, «retaggi d'ombra», sono intrise di dolore e di morte; sparse per il mondo, «come branco famelico», lo avvolgono nel loro vuoto, incapaci di dargli un senso, di afferrarne la bellezza. È la fine del Mito e dell'Eros, mutato in *pathos*. E a nulla valgono gli spiragli, gli sprazzi di luce, il tendere verso un «orizzonte», che promette un'improbabile quiete. Perché quella «terra lontana», mitica, tanto sognata e desiderata e «cara alla memoria» è diventata *Abendland*: occidente, terra del tramonto, dove, come gli Dei holderliniani, tutti i sogni sono fuggiti. E solo la parola, tornando ad essere *mythos*, può accendere la speranza del loro ritorno.

Guglielmo Peralta

NOTE

¹ E. Severino, *La filosofia antica*, Rizzoli, pag.17

² dalla *Nota dell'autrice*, pag. 8

³ *ivi*

⁴ *ivi*, pag. 7

⁵ M. Heidegger, *Chi è lo Zarathustra di Nietzsche?*, in *Saggi e discorsi*, Mursia pag. 71

⁶ dalla *Nota dell'autrice*, cit. pag. 7

⁷ *Tenera pioggia*, pag. 46.



TACCUINO (a cura di Elide Giamporcaro)

MACABOR EDITORE PUBBLICA SECOLO DONNA 2017 *Il primo almanacco di poesia italiana al femminile*



Secolo Donna 2017 – Almanacco di poesia italiana al femminile, un libro di circa trecento pagine curato dallo scrittore Bonifacio Vincenzi ed edito da Macabor Editore inizia un percorso per evidenziare – si legge nella presentazione – “il cammino pazientemente tracciato dalla scrittura poetica delle donne italiane per arrivare fin qui, in questo ventunesimo secolo, che le vedrà finalmente, protagoniste. Sì, questo secolo potrà contare sulla forza, sulla sensibilità, sull’energia delle donne. Potrà infrangere, una volta per tutte, il comandamento maschile di una sciocca

superiorità che anche nel Novecento, in tutti i campi, ha dettato regole reali o occulte, per oscurare il talento delle donne.” L’edizione 2017 è dedicata a *Giovanna Sicari*, poetessa di origine tarantina e moglie del poeta Milo De Angelis, scomparsa a Roma il 31 dicembre 2003, una delle voci poetiche pugliesi più autentiche a dimensione nazionale.

Hanno collaborato a questo numero: Milo De Angelis, Roberto Deider, Elio Pecora, Davide Rondoni, Biancamaria Frabotta, Maria Grazia Calandrone, Elio Grasso, Guido Oldani, Rosarita Berardi, Michele Brancale, Pino Corbo, Gabriela Fantato, Anna Maria Farabbi, Luigi Fontanella, Giorgio Linguaglossa, Angela Lo Passo, Gianni Mazzei, Ivano Mugnaini, Maria Pia Quintavalla, Francesca Serragnoli, Gabriella Sica, Emilia Sirangelo, Rocco Taliano Grasso, Claudia Manuela Turco.

La seconda parte, invece, presenta undici poetesse italiane collocate per aree geografiche italiane: Maddalena Bertolini, Lucia Gaddo Zanovello, Fosca Massuco (Nord Italia); Simona Cerri Spinelli, Cristina Laghi, Elisabetta Maltese (Centro Italia); Maria Pina Ciancio, Francesca Dono, Mara Venuto (Sud Italia); Valentina Neri, Sarah Tardino (Italia insulare). Nella parte finale dell’Almanacco uno spazio è dedicato a giovanissime poetesse italiane nate negli anni Novanta: Ilaria Caffio, Naike Agata La Biunda, Giulia Martini. L’Almanacco si chiude con la pubblicazione delle copertine dei libri più interessanti scritte dalle donne nel 2017. *Secolo Donna 2017* ricorda anche due poetesse scomparse: Fernanda Romagnoli e Carmela Pedone. E Rocco Taliano Grasso ne “La Rilettura” presenta il libro *Lisa ama il blues* della poetessa calabrese Marisa Righetti.

Tutto questo fa di *Secolo Donna* un appuntamento annuale imperdibile per gli appassionati di poesia. (<http://www.macaboreditore.it>)



Dodicesima edizione 2017

PREMIO ALESSANDRO TASSONI

Poesia, narrativa, teatro, saggistica. *A cura dell'Associazione Culturale Le Avanguardie e della rivista Bollettario, in collaborazione con la Biblioteca Estense Universitaria.* Patrocinio: Comune di Modena; Provincia di Modena; Regione Emilia-Romagna; Università di Modena e Reggio Emilia – Dipartimento di studi linguistici e culturali –; Fondazione Collegio San Carlo.

POESIA. La Giuria, composta da Annalisa Battini, Nadia Cavalera, Roberto Franchini, Elisabetta Menetti, Francesco Muzzioli, Giorgio Zanetti, ha assegnato i premi come appresso: a Lamberto Pignotti (honoris causa) e, ex aequo, a Fausta Squatriti per l'opera *Olio Santo*, Cermenate (Co), NPe 2017 e a Ida Travi per l'opera *Dora Pal. La terra*, Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2017.

TESI DI LAUREA Il premio è stato assegnato a Fabio Scarani per la tesi "*La presenza degli dei nella "Secchia Rapita"*" (Università degli Studi di Milano, Anno accademico 2016/2017, Relatore prof. Michele Mari). Per la Sezione **POESIA STUDENTI**, la Giuria, composta da Rosamaria Coppelli, Agostino De Pretis e Donata Ghermandi, (docenti in alcuni Licei della città), si è espressa con un ex aequo per tre concorrenti: Silvia Dondi per *Anemone* (Liceo Classico San Carlo-Muratori), Sonia Gatti per *La felicità della quotidianità* (Liceo Scientifico A.Tassoni), Maria Vittoria Scaglioni per *Stanze abitate* (Liceo Classico San Carlo – Muratori). Nessun premio per la Sezione Saggio, né per la Sezione Teatro (per la mancanza di alcuni requisiti ritenuti indispensabili).

La cerimonia di premiazione si è svolta sabato 11 novembre, al Teatro San Carlo. La serata, arricchita dalle musiche al sassofono di Marco G. Visconti-Prasca, è stata condotta da Andrea Ferrari. L'omaggio al Tassoni con letture tratte dal Canto XII canto della "Secchia rapita" e dal corpus delle poesie, è stato ad opera dell'attrice Barbara Corradini e di Nadia Cavalera. A dare voce alle poesie vincitrici della Sezione Studenti: Edoardo Buffagni.

FORUM ANTEREM 2017

VERONA, Biblioteca Civica, novembre 2017. In coincidenza con le cerimonie conclusive del Premio Lorenzo Montano, la rivista "Anterem", in collaborazione con la Biblioteca Civica, ha promosso un Forum di poesia curato da Agostino Contò, Flavio Ermini e Ranieri Teti, inaugurato la mattina dell'11 novembre con una mostra dedicata a Roberto Sanesi (1930-2001), poeta, traduttore, artista visivo, curata da Agostino Contò e Gloria Rivolta, relatori Contò e Massimo Scignoli. Sono seguiti interventi teorici e creativi degli studenti del Liceo Artistico Nani-Boccioni sul tema: "Figure dell'immaginazione", in previsione della mostra che si terrà presso la Biblioteca Civica nella primavera del 2018. Nel pomeriggio: recita con alcune voci del panorama poetico italiano, segnalate al Premio Montano; relazione di Susanna Mati sul rapporto poesia-filosofia; riflessione di Ugo Fracassa sulla poetica del poeta e saggista italo-francese Pascal Gabellone, recentemente scomparso. Nelle mattine dei giorni 17 e 18 novembre, gli studenti dei Licei 'Montanari' e 'Fracastoro' e dell'Istituto Tecnico Comm.le 'Lorgna-Pindemonte' hanno proposto propri interventi letterari sul tema dell'immaginazione. Sul medesimo tema, letture di Jana Balkan e Isabella Caserta su testi di Borges, Eraclito, Rilke, Auster, Don DeLillo, Philip K. Dick, Leonardo da Vinci, interventi di Lorenzo Gobbi e Gianluca Cuozzo. Nel pomeriggio del giorno 18, seconda recita di poesia seguita dalle premiazioni dei vincitori del Premio Montano (XXXI edizione), assegnate a *Enzo Campi* per la raccolta inedita", a *Laura*

Liberale per l'opera edita, a *Maria Angela Bedini* per una poesia inedita, a *Federico Federici* per una prosa inedita". Interventi musicali del compositore e pianista Francesco Bellomi, che alle opere vincitrici ha dedicato un originale brano musicale. Nello stesso pomeriggio Agostino Contò ha reso omaggio a Silvano Martini, poeta e fondatore con Flavio Ermini di "Anterem"; Jana Balkan e Isabella Caserta hanno letto testi del poeta. A conclusione, relazione del filosofo Gianluca Cuzzo (*Univ. di Torino*) su "Oltre le apparenze", tema del n° 96 di "Anterem".

A FONDI DUE GIORNI DI POESIA

IV EDIZIONE DEL FESTIVAL "VERSO LIBERO" 2017

Premio "Solstizio" alla carriera a Lucio Zinna



FONDI. Sabato 30 settembre e domenica 1 ottobre 2017. IV edizione del Festival Poetico "Verso Libero" a cura dalla *Associazione Libero De Libero*, in memoria del celebre poeta (Fondi 1903 – Roma 1981), uno dei maggiori esponenti della seconda generazione dell'Ermetismo e anche narratore e critico d'arte. A celebrazione di De Libero si sono tenuti nel complesso San Domenico due giorni di poesia, spettacolo e cultura. Inizio sabato pomeriggio con la conoscenza delle opere di tre protagonisti della poesia contemporanea: Claudio Damiani, Nicola Bultrini e Antonella Anedda. Nel corso della serata, lo spettacolo *Via Crucis Terramare*, dall'omonimo libro del poeta Lino Angiuli per la regia di Pasquale Valentino, immagini di Riccardo Perazza e voci di Daniele Campanari e Serina Stamegna. In chiusura di serata è stato consegnato il Premio "Solstizio" alla carriera 2017 a Lucio Zinna, quale «riconoscimento di uno straordinario percorso artistico e civile» (come si legge nell'articolata motivazione, pronunciata da 1 poeta Rodolfo Di Biasio, vincitore dell'edizione del Premio nel 2015), con intervista al poeta e recita di suoi testi per le voci di giovani attori. Folto e attento il pubblico. A conclusione della serata, degustazione di vini e prodotti locali.

Le attività sono riprese domenica mattina, con l'esposizione straordinaria (da collezione privata) del ritratto (1946) di Libero de Libero opera del pittore Orfeo Tamburi e proiezione dell'intervista inedita al critico d'arte Giuseppe Appella. Nel pomeriggio lettura di poesie a cura del poeta Davide Rondoni dal libro *L'allodola e il fuoco – Le poesie che mi hanno acceso la vita* e dalla sua raccolta *La natura del bastardo*; la musica del sax di Olimpo Riccardi ha accompagnato le letture. È seguita la proclamazione dei vincitori della IV edizione Premio "Solstizio" per l'opera prima: a contendersi il premio Noemi De Lisi, Claudia Di Palma e Maddalena Lotter. Grande finale della serata con lo spettacolo itinerante "Fuoco" tratto dal romanzo *Amore e morte* di De Libero.

SEGNALAZIONI LIBRARIE

Repertorio bibliografico per autori

L'invio di volumi (sottoposti al vaglio della redazione) non comporta l'inserimento in questa sezione; i libri segnalati possono 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.



AGNELLO Nino, *La povertà nelle Novelle di Pirandello*, Prefazione di Totò Cacciato, Siculgrafica, Agrigento 2017, pp. 56, s.i.p. (s.).

AGNELLO Nino, *La tristezza di Pirandello*, Prefazione di Totò Cacciato Siculgrafica, Agrigento 2017, pp. 68, € 5,00 (s.).

ANGIULI Lino, *Viacrucis terraterra*, Prefazione di Davide Rondoni, Illustrazioni di Luigi Fabii, Edizioni di Pagina, Bari 2017, pp. 116, € 12,00, (n.).

ANELLI Amedeo, *Neve pensata*, Mursia Editore, Milano 2017, pp. 82, € 15,00, (p.).

ANZALONE BULLARA Rosalba, *Speranza*, Il Convivio Editore, Castiglione di Sicilia 2017, pp. 56, € 7,00, (p.).

BERTOLDO Roberto, *Rifondazione dello scetticismo*, Edizioni Mimesis, Milano–Udine 2017, pp. 96, € 7,00, (s.).

BERTOLDO Roberto, *L'ultima madre*, Edizioni Mimesis, Milano–Udine 2017, pp. 124, € 12,00, (n.).

BERTOLDO Roberto, *La profondità della letteratura. Saggio di estetica estesiologica*. Edizioni Mimesis, Milano–Udine 2016, pp. 346, € 24,00, (s.).

CECCAROSSÌ Giannicola, *Un'ombra negli occhi. Sinfonia in tre movimenti Adagio Adagio Meditativo*, Saggio introduttivo di Emerico Giachery, Edizioni Ibiskos Ulivieri, Empoli 2016, pp. 64, € 12,00 (p.).

CERNIGLIA Rossella, *La nascita di una idea – di Giovanni Dino*, Thule Edizioni, Palermo [2017], pp. 12, s.i.p., (s.).

CAROLLO Antonio, *Poesie*, Prefazione di Andrea Costantin, Edizioni Tracce, Pescara 2017, pp. 224, € 14,00 (p.).

DINO Giovanni, *Nessuno va via*, Prefazione di Lina Riccobene, Postfazione di Emilio Diedo, Pagine Lepine Editore, Supino 2017, pp. 48, s.i.p., (p.).

GIBRAN Kahlil, *Il profeta* Traduzione e Introduzione di Paolo Ruffilli – Biblioteca dei leoni, Castelfranco Veneto 2017, pp. 112, € 12,00 (p.).

LOREAU Dominique, *L'infinitamente poco – la filosofia giapponese che ci libera dalla sindrome dell'accumulo* – Introduzione di Ornella Ciarcià, Vallardi, Milano 2016, pp. 178, € 13.90, (s.).

MALAGÒ Elia, *Lalange*, Premessa di Antonio Prete, FUOCOfuochino Edizioni, Mantova 2017, s.i.p. (p.).

MARTINETTI Piero, *Ragione e fede*, Edizioni Mimesis, Milano–Udine 2017, pp. 124, € 10,00, (s.).

MIANO Guido, *Lamento dell'emigrante*, Premessa di Franco Lanza, con un intervento di Gualtiero De Santi, Edizioni Guido Miano, Milano 2017, pp. 136, € 10,00, (p.).

NIGRO Pietro, *L'attimo e l'infinito*, Prefazione di Giuseppe Manitta, Il Convivio, Castiglione di Sicilia 2016, pp. 78, €11,00, (p.).

NIGRO Pietro, *La porta del tempo e l'infinito*, Prefazione di Giuseppe Manitta, Il Convivio, Castiglione di Sicilia 2017, pp. 56, € 9,00, (p.).

PADOVANO Maurizio, *La sintassi*, Edizioni Plumelia, Bagheria 2017, pp. 32, s.i.p. (n.).

SCHEMBARI Emanuele, *La memoria e l'alzheimer*, Aurea Phoenix Edizioni, Ragusa 2017, pp. 48, € 10,00 (p.).

ZAVANONE Guido, *Percorsi della poesia*, Prefazione di Vittorio Coletti, Postfazione di Giuseppe Conte, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2017, pp. 96, € 15.00 (p.).



*** I “Quaderni di arenaria” compongono una collana di volumi monografici o collettivi di letteratura moderna e contemporanea. È un’iniziativa culturale senza fine di lucro, come è gratuita la collaborazione e ogni prestazione personale, affidata a mero volontariato. Trattasi di 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.**

*** 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 illustrazioni utilizzate possono essere tratte da Internet, benché si operi in modo da evitarle. I loro autori possono, se lo ritengono, richiedere 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. Non sono da considerare *spamming* in quanto è prevista la possibilità di rispondere e di essere cancellati. Sono inviate a coloro che ne facciano richiesta o abbiano già avuto contatti con noi, ma anche a indirizzi di posta elettronica di persone note negli ambienti artistici e letterari e nel mondo di internet o il cui indirizzo sia stato reperito in rete o in liste pubbliche. I dati sono trattati secondo le vigenti norme sulla riservatezza (D.Lgs.196 del 30-6-2003 e successive modifiche e integrazioni) e se ne assicura la massima riservatezza, la custodia e la non divulgazione. 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, con immediata rimozione. La mancata richiesta in tal senso s’intende come consenso alla spedizione delle nostre comunicazioni.

**Vol. 13°
Gennaio 2018
Chiuso in redazione
30 gennaio 2018**



LA CUCITRICE

L'alba per la valle nera
sparpagliò le greggi bianche:
tornano ora nella sera,
e s'arrampicano stanche;
una stella le conduce.

Torna via dalla maestra
la covata, e passa lenta:
c'è del biondo alla finestra
tra un basilico e una menta:
è Maria che cuce e cuce.

Per chi cuci e per che cosa?
un lenzuolo? un bianco velo?
Tutto il cielo è color rosa,
rosa e oro, e tutto il cielo
sulla testa le riluce.

Alza gli occhi dal lavoro:
una lagrima? un sorriso?
Sotto il cielo rosa e oro,
chini gli occhi, chino il viso,
ella cuce, cuce, cuce.



Giovanni Pascoli
da *Myricae* (1891-1903)

Quaderni di arenaria

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



Nuova serie
Volume tredicesimo

Testi di:

Vincenzo Anania / Elio Andrioli / Anna Maria Bonfiglio / Marina Caracciolo /
Giovanni Cappuzzo / F. d. V. / Carmen De Stasio / Giovanni Dino / Alessandra
Fini / Elio Giunta / Guglielmo Peralta / Ivan Pozzoni / Antonio Prete /
Margherita Rimi / Giovanni Stefano Savino / Emilio Paolo Taormina / Lucio
Zinna

