



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



Quaderni di arenaria

monografici e collettivi
di letteratura moderna
e contemporanea

Collana
a cura di Lucio Zinna

Nuova serie
Vol. 16°

Quaderni di Arenaria
Bagheria (Palermo) 2019

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 su testi creativi o di carattere saggistico, su temi di argomenti letterari, filosofici, estetici etc. Per l’invio di testi servirsi preferibilmente di allegati e-mail (word, corpo 12). Per i saggi, utilizzare note di chiusura (non a piè di pagina), evitando righe divisorie.*

Libri. **Non si recensiscono libri** I libri ricevuti sono registrati nella sezione “Segnalazioni bibliografiche”, a seguito di valutazione redazionale; di questi, alcuni possono essere oggetto di essenziali “schede” redazionali di mera informazione bibliografica (sezione “Bacheca”). I testi critici nelle apposite 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 utilizzazione senza fini di lucro.



Immagine di Rio de Janeiro, in una foto degli anni 1910-1920 ca. (autore: Respotti?)

Copertina

Ideazione e foto

Elide Giamporcaro

Elaborazione grafica

Carlo e Salvatore Puleo

Web

Salvatore Ducato

INDICE

Saggi

- Pag. 4 Rinaldo Caddeo *Buzzati e Kafka*
14 Carmen De Stasio *Michelstaedter e la "differenziazione per ambienti"*
21 Ambra Simeone *Bukowski e la desacralizzazione dell'io poetico*

Documenta

- Pag. 28 Lucio Zinna *«Emigrati a Palermo» di Calogero Messina*

Crestomazia

Poesie inedite di:

- Pag. 38 Viorica Bălteanu
Pag. 39 Giorgio Moio
Pag. 41 Nicola Romano
Pag. 42 Francesca Simonetti
Pag. 43 Emilio Paolo Taormina

Arene e gallerie

- Pag. 46 Elio Giunta *Ricordo di Mario Luzi. Il poeta e il flusso enigmatico della storia*
Pag. 48 Guglielmo Peralta *Esegesi di un famoso verso dantesco*
Pag. 50 Stefano Rovinetti Brazzi *Il folklore di Villabate nella ricerca di Giuseppina Giangreco*

Girolibrando

- Pag. 54 Testi di: Giovanni Dino - Fabrizio Orlandi - Vincenzo Santangelo - Pasquale Siano - Lucio Zinna

Vetrina

- Pag. 56 Marina Caracciolo *"Viandante" di Emerico Giachery*
Pag. 57 Giuseppe Bagnasco *"L'airone celeste" di Tommaso Romano*

Scaffale

- Pag. 61 Note critiche di Adele Desideri, Antonio Lantieri *su opere di: Giovanni Dino, Toni Capuozzo*
Pag. 64 *Taccuino*
Pag. 69 *Segnalazioni librerie*



SAGGI

Rinaldo Caddeo

Buzzati e Kafka: Il Duomo, Il Castello e La Fortezza.



Ho costruito questo saggio intorno a tre luoghi emblematici: il Duomo di Milano (presente in entrambi gli scrittori) e un Castello (Kafka) e una Fortezza (Buzzati), situati ai *confini della realtà*, in una terra **reticente**, tra immaginario e reale.

Milano è stata la città più importante dell'esistenza di Buzzati. A Milano Kafka trascorre un breve ma intenso soggiorno,

nell'estate del 1911, che imprime una testimonianza importante nei suoi *Diari* e lascia uno strascico significativo in più di un'opera di Kafka, come hanno dimostrato gli studi di Franz Haas, Hartmund Binder e Gabriele Scaramuzza (*Kafka a Milano*).

Con questo saggio, inoltre, non intendo presentare l'ennesima interpretazione che sottometta Buzzati a Kafka.

Ho individuato nella **reticenza** la possibilità di una correlazione che non soggioghi le opere di un autore a quelle di un altro autore ma ne salvaguardi l'autonomia di ciascuno, consentendo di cogliere affinità elettive e marcate disparità, a volte vere e proprie antitesi, nelle somiglianze.

C'è un dato strutturale che fa di Kafka e Buzzati, in particolare per *Il Castello* e *Il deserto dei tartari* (in origine intitolato dall'autore *La Fortezza*), scrittori della **reticenza**. Non tanto o non solo un'episodica reticenza linguistico-retorica, o una reticenza tecnica che, come in un giallo, tiene nascosto il colpevole, per rivelarlo alla fine, quanto una diffusa reticenza riguardante sia il linguaggio sia la costruzione narrativa sia la condizione esistenziale dei personaggi. Una latenza minacciosa che promana da luoghi emblematici. Un inenarrabile diffuso, spettrale. Ci sono cose che non si possono dire perché c'è qualcosa di nascosto, che incombe, sopra o sotto, spaventoso e ammaliante. Si potrebbe sostituire **reticenza** con laconicità, allusione, sospensione, mancanza, rimozione, estraneità, deprivazione, silenzio, angoscia... tutte parole adeguate ai contesti narrativi, a una situazione piuttosto che a un'altra. A mio parere questi significati si alleano e trovano una sintesi nella

reticenza, un centro vuoto che li smista, un'interdizione spaesante che li declina e li articola, interrogando il lettore.

La **reticenza** è comunque messa in campo in modi, misure e con effetti differenti, dai due scrittori. In entrambi la reticenza è come se creasse un vuoto che funge da motore immobile della narrazione, in Kafka un buco nero, al centro della galassia, che fa ruotare, intorno al suo orizzonte, la materia narrativa, distorcendola e infine divorandola, in Buzzati uno sfondo cavo, che emana un buio o una luce, su cui si stagliano gli uomini e le loro vicende.

Parto da un famoso quadro di Buzzati: *Il Duomo di Milano*, degli anni '50.

Di questo quadro si possono dare diverse letture.

Raffaele De Grada scrive: «Fa la paura del castello di sabbia, oltre che della cera vicina al fuoco. Tra poco, quando gli daremo un'altra occhiata, ci sarà ancora?»¹

Una montagna che assume la forma di una cattedrale: potrebbe essere interpretata come un'operazione visiva di decontestualizzazione concettuale alla Magritte o come un sogno simbolico alla Max Ernst o alla Salvador Dalì.

Io, invece, partirei da una didascalia (rimossa in quasi tutte le riproduzioni, da me trovata in un raro documento su youtube) che, come l'impresa di un emblema, accompagnava questo quadro: *ignari superstiti di un cataclisma*. Chi sono questi *ignari superstiti*?

Sono i contadini, minuscole figurine, che raccolgono il fieno in una piazza, ridotta a verde prato di montagna, davanti a un Duomo pietrificato.

A quale *cataclisma* allude?

Probabilmente, (quando il quadro viene dipinto siamo in piena guerra fredda), a una guerra nucleare che ha distrutto la civiltà moderna e ne ha cancellato la memoria. Non è indispensabile stabilire l'esatta natura del cataclisma. Il Duomo pietrificato diventa il paradigma della catastrofe e dello svuotamento.

Più che di un *quadro* a se stante, come un quadro di Leonardo o di De Chirico o di Tanguy, si tratta di una *storia dipinta*. Non ha tanto importanza la tecnica pittorica quanto l'allusione a una storia che vuole raccontare. Una storia allusiva che non è tanto una storia fuori del tempo ma un tempo della storia, un *come saremo* o come potremo essere, molto concreto e visibile, ma scardinato, uscito fuori dai cardini regolari o regolatori della storia del tempo e della sua razionalità. La *forma* speciale di queste montagne dolomitiche, con le *guglie* dolomitiche che richiamano le *guglie* dell'architettura gotica, assume, con questa didascalia, uno stigma profetico per noi spettatori pre-catastrofe. Non per quei contadini, i nostri *ignari* discendenti post-catastrofe, per i quali il Duomo, la Galleria Vittorio Emanuele e tutti gli edifici circostanti, sono solo delle montagne.

C'è stato un cataclisma che ha distrutto la civiltà-città, riportando indietro le lancette del suo orologio, ma soprattutto ha spezzato il filo conduttore, cioè la memoria. Una sorta di apocalisse che ha cancellato il tempo storico. Una parte ridotta di umanità è sopravvissuta ma è ritornata indietro, iniziando una vita nuova, forse migliore, che ignora quella precedente. Non ci sono automobili, non c'è la metropolitana, non c'è illuminazione elettrica, non ci sono asfalto o insegne pubblicitarie e stradali. Non ci sono turisti. Tutto spazzato via. I contadini usano falci manuali e ammucciano il fieno su di un carro trainato da buoi e sono *ignari sopravvissuti*, non rammentano più il loro passato né sanno riconoscere, come noi, nelle *forme* di quelle dolomiti il Duomo o la Galleria o gli altri edifici che si

affacciano sulla piazza. Immersi nelle loro immemori attività, sembrano sereni. A contatto con la natura, forse sono meno infelici di noi borghesi, nevrotici e complessati.

C'è una contrapposizione archetipica da cui partire.

Le Dolomiti, nella biografia/biologia di Buzzati sono la patria delle vacanze, dell'immaginario (infanzia, emozioni forti, avventura, libertà, epifanie), del **principio di piacere**. Dino Buzzati nasce il 16 ottobre 1906 nella villa di San Pellegrino, nei paraggi di Belluno, dove la famiglia trascorre l'estate e dove Dino trascorrerà le sue estati, dedicandosi alla sua attività preferita: l'alpinismo.

La città, Milano, è la patria degli studi e del lavoro, del **principio della realtà** e del dovere. Qui, dove suo padre è docente di diritto alla Bocconi, studia al liceo classico Parini, si laurea, fa la scuola di allievo ufficiali, lavora a *Il Corriere della Sera*. E Milano è una: in quanto **città-civiltà**, polo antitetico della **montagna-natura**, rappresenta tutte le città del mondo.

Nelle sue opere, però, sia pittoriche, sia narrative, assistiamo a una contaminazione metamorfica e molteplice di questi due archetipi antagonisti.

Tranne i primi due romanzi, Milano è onnipresente nell'opera di Buzzati e varia a seconda del contesto narrativo. Non c'è una sola Milano.

C'è la Milano elegiaca della conclusione di *Paura alla Scala*, con il netturbino all'alba e la fiorista che porge un fiore a una dama esterrefatta della borghesia (terrorizzata dall'arrivo dei Morzi che, poi, non arrivano).

C'è la Milano losca e insolente di *Un Amore*.

La Milano verticale e vertiginosa della *Ragazza che precipita da un grattacielo* e diventa stellina alla fine della caduta.

La Milano fosca, visionaria e baluginante delle periferie turbinanti e puzzolenti in *Viaggio agli inferni del secolo*, passando attraverso un pertugio scavato nella MM (in *Il colombre*).

La Milano futuristica delle corse in bicicletta delle *Lettere a Brambilla*.

La Milano neo-gotica del *Poema a fumetti*.

Eppure Milano è una sola, anche la Milano di Buzzati: in che senso?

In diverse interviste Buzzati ha detto che alcuni dei suoi racconti prendono spunto da sogni. Uno di questi è *Il crollo della Baliverna*. L'autore dice di sognare tutte le notti di arrampicare ma in contesti degradati o confusi. Nel racconto *Il crollo della Baliverna* il protagonista, antesignano inconsapevole di *building*, si arrampica per pochi metri lungo una parete della *baliverna*, (vecchio, lugubre falansterio, abitato da sfollati), si appoggia a una sbarra di ferro che si spezza e spezzandosi determina una reazione a catena che fa crollare tutto l'edificio.

Nella *Giannetto*, per altro, collega la novella con *La caduta della casa degli Usher* di Poe.² Il paesaggio di questo racconto è un paesaggio di periferia degradata. Se nel quadro *Il Duomo di Milano* è la città che diventa montagna, qui è la montagna, l'alpinismo, che diventa città, assorbendone lo squallore.

Ne *Il deserto dei tartari* il contrasto tra città da una parte e montagna-deserto dall'altra, è sviluppato a partire dal dissidio interiore del protagonista, Giovanni Drogo. Nella prima parte del romanzo, in linea di massima, la città è luogo trasognato dei desideri e degli affetti, del *sentimento di intimità*, l'altrove dove esistono ancora le cose assenti nella fortezza («fiori, donne ridenti, case allegre e

ospitali»³ l'unico luogo del romanzo in cui sono presenti, sia pure con un ruolo secondario, dei personaggi femminili. La montagna, con la sua Fortezza, si presenta come luogo di deprivazione, un *non-luogo*, aspro e ostile. Fin dai primi capitoli s'innescano, però, una contesa tra repulsione e attrazione nei riguardi della fortezza-deserto, che porterà l'altro polo (la città) a soccombere. Quando con il capitano Ortiz, incontrato lungo la strada, Drogo arriva alla Fortezza, il primo impulso, tale è l'*oppressione* che prova alla sua vista, è quello di tagliare la corda: «Oh, tornare. Non varcare neppure la soglia della Fortezza e ridiscendere al piano, alla sua città, alle vecchie abitudini.»⁴ E sta per farlo subito, ma il fascino ipnotico, che emana dal silenzio, dalla scabra nudità del luogo, dai movimenti meccanici delle sentinelle, entra già in azione, lo spaventa e nello stesso tempo lo trattiene. Si sviluppa quel lungo, sotterraneo conflitto interiore che porterà a un rovesciamento. La città, da centro affettivo-materno, diventerà un *non-luogo*, privo di ogni attrattiva, dove Drogo si sente un estraneo quando ritorna in licenza dopo quattro anni: «Girava la città in cerca dei vecchi amici – ed erano stati molti – ma finiva per ritrovarsi solo su un marciapiedi, con tante ore vuote davanti prima di far venire la sera.» (inizio XVIII capitolo). Ci sono tre capitoli ambientati nella città (il XVIII, il XIX, il XX), gli unici del romanzo al di fuori delle montagne. In essi la città è pressoché invisibile (ci sono solo delle stanze), in dialoghi spettrali, prevalgono i silenzi e i sottintesi.

La libertà autentica è quella scandita dai turni di guardia e dai rituali militari della Fortezza, dalle sue “geometriche leggi”, e la montagna, con il suo deserto, diventa l'oggetto del desiderio, l'unico posto al mondo in cui ha un senso vivere poiché c'è un punto di vista sulle cose, cioè c'è uno sguardo.

La narrazione de *Il deserto dei tartari* è accuratamente *cronachistica*, ma truccata, manomessa da una catena invisibile di omissioni. Esempio l'esordio: «Nominato ufficiale, Giovanni Drogo parte una mattina di settembre dalla città per raggiungere la Fortezza Bastiani, sua prima destinazione.»: è un attacco giornalistico, un *lead* scarno, preciso, nel rispetto delle cinque W dell'articolo di cronaca. Però è un *lead* reticente, metafisico.

Si parla di *città*, ma non si dice e non si dirà mai quale sia o quale nome abbia. Si parla della *Fortezza Bastiani*, (la incontreremo tra le alte montagne, davanti al deserto dei tartari), ma non si indica e non si indicherà mai né la catena montuosa né l'altitudine né in quale sito d'Italia o di un mondo, reale o immaginario, si trovi.

Tutto *Il deserto dei tartari* è ambientato in una dimensione reticente/metafisica di tempo-spazio sospeso, fuori della Storia. I luoghi sono privi di una identità specifica che non sia la loro appartenenza generica o alle *montagne* o alla *città*. I paesaggi descritti sono spesso segnati da deprivazione o da spaesamento.

Si parlerà di *tartari* ma non si spiegherà mai chi siano, da dove vengano, a quale fantomatico stato appartengano. I tartari, soprattutto, incombono come muta minaccia e come rimossa, più o meno sottaciuta, a volte proibita o proibitiva, speranza di azione.

Si parla, nel corso del romanzo, di vita militare, di confini, di turni di guardia, di orari, di parole d'ordine, di regolamenti, di cannoni, di fucili, di stivali, di orologi, di mirini, di cannocchiali, di misurazione e di strumenti di misurazione del tempo e dello spazio, si parla spesso di *tempo*, ma non si fa mai una data precisa e manca

qualunque coordinata spazio-temporale di tipo cronologico e geografico. Insomma non sappiamo in che epoca e in che luogo della Terra ci troviamo.

Eppure non è una narrazione *fantasy* né riportabile al genere *fantastico* in senso stretto come *Il Signore degli anelli* di Tolkien o *la Storia infinita* di Ende o *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll o i *Racconti* di Poe o *Il manoscritto trovato a Saragozza* di Potocki, o lo stesso *Segreto del bosco vecchio* come molte altre narrazioni dello stesso Buzzati. Mancano elfi, gnomi, orchi, draghi, spiriti, fantasmi, magiche sparizioni, boschi incantati, animali o venti che parlano ecc., gli ingredienti inconfondibili della narrazione fantastica o meravigliosa. È un realismo guasto, fondato, volutamente, sulla *reticenza*. È una narrazione realistica, ma condotta in un contesto rarefatto, con atmosfere talmente *unheimlich*, familiari e fantasmagoriche insieme, da trascinare inquietudine e sovrasensi. Mancano i paletti di riferimento, i paradigmi, le regole, o di una realtà reale o di una realtà horror o fiabesca. Manca il terreno sotto i piedi. In che *strano* paese ci troviamo? Che cosa vuol dire questo mondo silenzioso, brullo, respingente, quasi assurdo, ma fascinoso?



Le reticenze, ne *Il processo* e ne *Il Castello* di Kafka, sono ancora più clamorose. La narrazione parte *in medias res* ed è quasi sempre focalizzata sul protagonista. Non sappiamo in che luogo e in che tempo è ambientata. Le reticenze riguardano anche i personaggi a partire dal nome del protagonista, ne *Il Castello*, semplicemente K. (allusione e nello stesso tempo mutilazione del cognome dell'autore). K., *l'ebreo errante*, l'ulisside, il don Chisciotte, di cui sono

celate l'origine, le peripezie, la storia. Non sappiamo quasi niente del suo passato: da dove venga, perché si trovi lì, se non il fatto che fa l'*agrimensore* e ha ricevuto, forse, dal castello questo incarico.

Nella catena delle reticenze, la **reticenza fondamentale** de *Il processo* è il capo d'accusa ovvero il reato di cui è o sarebbe colpevole Joseph K. Reticenza che ottiene l'effetto di dilatare un reato possibile in colpa, nonché in *senso di colpa*, quindi in sentimento di vergogna (ultima frase del romanzo: «Come un cane!», disse, fu come se la vergogna gli dovesse sopravvivere.». Nel IX capitolo, **NEL DUOMO**, penultimo capitolo del romanzo, si svolge il lungo dialogo, che contiene l'apologo dell'uomo di campagna davanti alla Legge, in cui il sacerdote, cappellano delle carceri, comunica a K. una sorta di sentenza di condanna senza appello. Del Duomo, un miscuglio tra il Duomo di Milano e il Duomo di San Vito di Praga (Hartmut Binder), all'opposto del Duomo di Buzzati, non è mai descritto l'esterno ma solo l'interno: un ambiente vasto, silenzioso, buio e opprimente, un contenitore dell'angoscia e dello smarrimento che prelude alla tragica conclusione del romanzo, abitato da sagome spettrali come una vecchia inginocchiata, il sagrestano zoppo e lo stesso cappellano.

Ne *Il Castello* la reticenza fondamentale è il castello stesso. Una reticenza visiva, spaziale che diventa il motivo della *quête*, della ricerca. Il Castello c'è, esiste, tutti ne

parlano o alludono a esso ma nessuno sa o vuole dire dove sia, come sia, chi lo abiti, come si possa raggiungere, quali siano i suoi confini e la sua giurisdizione.

Esemplari le due descrizioni: quella del I capitolo e quella dell'inizio dell' VIII capitolo.

L'aspetto fisico-architettonico del Castello è sfuggente, evanescente, si vede e non si vede, sembra sul punto di sgretolarsi. Il Castello non è in alto ma, posto davanti all'osservatore, è soggetto a una dinamica di inabissamento. Chi guarda quel paesaggio, (inizio VIII capitolo: **ASPETTANDO KLAMM**), l'osservatore interno, riceve l'impressione disturbante di essere osservato da ciò che osserva, un osservatore nascosto e imperturbabile. Il Castello, in ultima istanza, è inguardabile: "gli sguardi dell'osservatore non potevano fissarsi e scivolavano via". Tanto è vero che, alla fine, il Castello sprofonda nella penombra.

Tutta la vicenda labirintica dell'agrimensore K. dà l'idea di una storia e di uno **spazio** metamorfici che sprofondano dentro se stessi. Basti pensare all'identità di Klamm che cambia aspetto, nelle parole di Olga, a seconda del luogo in cui si trova, tanto da diventare irriconoscibile o quando K., dopo aver trascorso la notte nella Locanda del Ponte, cercando ingenuamente di raggiungere subito il castello, sprofonda nella neve alta, senza riuscire ad andare né avanti né indietro.

Già Gershom Scholem, a proposito di Kafka e delle sue opere, parlava di "una vita che sprofonda in se stessa". Nel *Castello* c'è la prospettiva costante di uno spazio-tempo che più avanza la *quête* di K., più l'obiettivo di questa *quête* si eclissa nei paesaggi vasti e ambigui, nella claustrofobia delle camere, nei recessi dei corridoi, nei dialoghi, a volte mancati, a volte succinti, a volte lunghi e circonvoluti, carichi di intrighi, confessioni, accuse o sospetti, insomma, nell'estraneazione crescente. Nel III capitolo, *Frieda*, mentre fa l'amore con Frieda, tra pozze di birra e il sudiciume del pavimento dell'Albergo dei Signori, il protagonista diventa oggetto autoconsapevole della narrazione: «K. aveva la sensazione costante di smarrirsi o di essersi inoltrato in un paese straniero come nessun uomo prima di lui, in un paese dove l'aria stessa non aveva un solo elemento in comune con l'aria del paese natale, dove il sentimento di estraneità toglieva il respiro e tuttavia non si poteva fare altro, in mezzo a quelle seduzioni insensate, che andare avanti e smarrirsi ancora di più».⁵ Estraneità tanto più crescente quanto vincolante. Estraneità che determina una vertigine che risucchia dentro se stessa l'indagine accanita dell'agrimensore K. Estraneità che sfocia nell'assurdo, a volte nel comico, nel grottesco, nel parossistico, ai confini della follia, un assurdo con fondamenti ebraico-cabalistici.

La *Fortezza Bastiani*, a differenza del *Castello* di Kafka, è lì dove la vediamo. Situata in alto, è ben visibile, anche da molto lontano, ed è abitabile e insediata dai suoi abitanti nelle sue solide e "geometriche architetture". Le sue mura non sprofondano, semmai, possono *alzarsi verso lo zenit*, come alla fine del IX capitolo, grazie all'euforia di Drogo, quando ha preso la decisione di rimanere.

Le **reticenze** spazio-temporali del *deserto dei tartari* accentuano, però, una dimensione di **tempo interiore**. È il **tempo dell'attesa**. L'attesa della realizzazione dei desideri, vanificata e rilanciata dalla *fuga del tempo*. Una tematica cristiana da Sant'Agostino a Leopardi.

Agostino definisce l'attesa: "il presente del futuro" (*Confessioni*). Un tendersi verso ciò che non esiste ancora, più importante di ciò che esiste.

Il mistero si propaga dal deserto, proiettato dai suoi indefiniti e indefinibili confini, dalle sue nebbie, dietro e dentro quel *sudario delle caligini*, che copre una remota e inafferrabile verità, di cui parla Nella Giannetto.

Ecco, a questo punto, entra in gioco Leopardi.⁶ Un Leopardi talmente ben mimetizzato, nello stile dimesso di Buzzati, nel suo realismo cronachistico, che solo di recente la critica ha incominciato a portarlo allo scoperto. Quel famigerato *stile medio* buzzatiano ha tratto in inganno *quasi* (escluso Fausto Gianfranceschi, per esempio) tutta la critica e solo le analisi linguistiche approfondite più recenti, (*in primis* Nella Giannetto), hanno saputo cogliere l'energia, la ricchezza e la varietà.

È leopardiana la situazione degli abitanti della fortezza che scrutano l'orizzonte del deserto.

È leopardiana la tematica dell'attesa, connessa a quella del tempo, tanto intrigante quanto indefinita e smentita dalla ragione.

È leopardiana, fin dall'inizio, l'aggettivazione connessa a questa situazione: «il vago presentimento di cose fatali»⁷ «l'incanto di quella solitudine immensa»⁸ «il vago sentimento»⁹ che s'insinua in Drogo alla vista del deserto, il «silenzio sterminato»¹⁰ che promana dal deserto e gli «echi profondissimi»¹¹ che suscita nell'animo.

La lingua leopardiana non costituisce solo quel fattore lirico che impreziosisce le tonalità espressive. *Vago, immenso, sterminato, profondissimi*, sono parole sensibili, strategiche. Leopardi fornisce a Buzzati la nomenclatura del mistero, del suo potere ipnotico. Il lessico del *vago e dell'indefinito* è messo a servizio dell'indicibile. Leopardi fornisce a Buzzati gli agenti verbali di quel **capovolgimento** della relazione città/montagne e della **scelta definitiva** a favore della montagna-deserto. Sono gli aggettivi della poetica leopardiana che trasformano la repulsione in attrazione cioè spiegano l'origine di questo cambiamento interiore del protagonista che, all'inizio, non vede l'ora di scappare da una specie di luogo-incubo, spazio-prigione ma gradualmente è trascinato e travolto dal fascino della fortezza e del suo deserto, dalla vastità e dal silenzio e decide di restare.

Alla fine del IX capitolo, il vuoto del *non-lieu* si riempie di musica e voli, il volto della città, evocato in una dimensione di memoria, stinge sotto la pioggia e sbiadisce nella polvere: «ma sopra volava la musica delle fanfare. Poi, per quanto fosse inverosimile, le mura, già assediate dalla notte, si alzarono lentamente verso lo zenit, e dal loro limite supremo, incorniciato da strisce di neve, cominciarono a staccarsi nuvole bianche a forma di airone naviganti per gli spazi siderali.

Passò nella mente di Drogo il ricordo della sua città, un'immagine pallida, vie fragorose sotto la piova, statue di gesso, umidità di caserme, squallide campane, facce stanche e disfatte, pomeriggi senza fine, soffitti sporchi di polvere.

Qui invece avanzava la notte grande delle montagne, con le nubi in fuga sulla fortezza, miracolosi presagi.»¹²

Si potrebbe dire che Buzzati scrive in un romanzo di più di 200 pagine, il romanzo della solitudine e del silenzio, quello che Leopardi dispiega nei 15 versi dell'*Infinito*.

Con una differenza fondamentale.

Leopardi, con questa *avventura storica dell'anima*, colma lo iato tra desiderio (infinito) e realtà (finita) con l'energia autarchica e romantica dell'*immaginazione*. L'immaginazione è più astuta e più forte della realtà. Sfrutta gli ostacoli per

aggirarli e imporsi. Sbaraglia confini, muri, limitazioni, paure. Nel caso dell'*Infinito* scavalca la siepe, accoglie e racchiude nel suo reame illimitato l'infinito spaziale. Non solo, ma trasforma un colpo di vento nella toccata di una fuga che porta il pensiero all'immensità spazio-temporale, che include il trascorrere del tempo nell'eternità: "così tra questa immensità s'annega il pensier mio/ e il naufragar m'è dolce in questo mare".

Buzzati, almeno a partire da *Il deserto dei tartari*, è post-romantico, ovvero post-moderno come suggerisce Gianfranceschi, ma non è più romantico. È autore del '900, in pieno, anche se la sua formazione è prevalentemente ottocentesca, nutrita, oltre che da Leopardi, dalle letture di autori come Poe, Stevenson, Kipling, Conrad, Hoffmann, Chamisso, Tolstoj, Dostoevskij, Balzac. Dispone tra il desiderio e la sua realizzazione, il tempo dell'attesa, cioè tutta la vita del tenente Giovanni Drogo, facendo dell'attesa la vita di un uomo. Una tensione che solo alla fine si rivela come attesa della morte.

L'attesa svolge molteplici funzioni. Accompanya i cambiamenti più importanti.

L'attesa è il tempo transfinito dello sguardo. Drogo è fin dal suo arrivo catturato dal deserto e il *deserto dei tartari* è un orizzonte dello sguardo e della mente. Piatta, muta pianura, lastricata di rocce, punteggiata da qualche cespuglio, «priva di senso e misteriosa» (inizio XII capitolo), è oggetto di osservazione ossessiva, volta a cogliere e interpretare qualunque difformità nella sua monotona uniformità, a tutte le ore del giorno e della notte, in tutte le stagioni, con la neve, con la pioggia, con il sole, a occhio nudo, con i cannocchiali. Soprattutto è l'orizzonte della mente ancor più quando la mente vi si vorrebbe sottrarre e cerca di distrarsi da esso. Drogo non lo calpesterà mai quel deserto e quando ci sarà la spedizione per delimitare il confine (XV capitolo, quello della morte eroica di Angustina) lui non ci andrà.

L'attesa è il luogo del tempo che passa. È il luogo del calcolo delle ore dei turni di guardia, dei giorni, dei mesi, degli anni.

Nel tempo *stregato* dell'attesa il presente diventa un inganno di questa attesa, con qualsiasi attività questa attesa venga ingannata: il tempo obbligato del servizio o il tempo libero, i cambi della guardia, un giro a cavallo, la lettura di un libro, la redazione di una lettera, la conversazione con i compagni, il gioco delle carte o degli scacchi. È una forza misteriosa, fundamentalmente interna, nata dentro. Dentro di sé e dentro i luoghi. Nata dentro la Fortezza, covata nei recessi dell'anima, è turbamento ma anche paralisi, inquietudine, stupore, angoscia.

È una reticenza del tempo che deve arrivare. La sua voce è il silenzio che pervade la Fortezza e il deserto. Silenzio scandito dalla pendola, dai gridi di *all'erta* delle sentinelle, da un eco di squilli di tromba, dal *ploc* di una goccia d'acqua che cade regolarmente nella cisterna o dallo scricchiolio degli scarponi nella neve.

C'è l'attesa dell'*ora miracolosa*, *l'ora delle speranze*, *l'ora grande*, quella dell'incontro con il nemico per la battaglia decisiva, l'arrivo dei tartari, che si accende, divampa in varie occasioni (avvistamenti, perlustrazioni di confine, l'episodio dell'arrivo solitario del cavallo ecc.) e si spegne più o meno rapidamente, ma rimane sempre, per quanto sopita, accesa e bruciante come una brace in fondo all'anima dei soldati credenti. A pag.76, capitolo VII, formulata con lessico leopardiano: «l'ora miracolosa che almeno una volta tocca a ciascuno. Per questa eventualità vaga, che pareva farsi sempre più incerta col tempo, uomini fatti consumavano la miglior parte della vita».

Non mancano i sogni, le estasi mistiche, come quella del capitolo nono, dove gli sembra di vedere sollevarsi in cielo le mura giallastre della Fortezza che lo fanno decidere a restare, cioè a non ritornare in città, come stava per fare e come gli altri (e il buon senso) si aspettavano che facesse, rinunciando alla sua permanenza nella Fortezza Bastiani.

Il tempo dell'attesa è mistero condiviso, fede (partecipata di nascosto, clandestinamente con i correligionari), *credo quia absurdum* (l'arrivo dei tartari, quasi sempre smentito dalla realtà dei fatti, ma confermato dalle loro eccezioni, quasi miracolose), oltre che rabbia, presagio, speranza, delusione, ipnosi, abitudine, disperazione, esilio mistico. È insomma un tempo cristiano della contemplazione (del deserto) e dell'attesa della rivelazione (arrivo dei tartari).

Non esiste fuori del suo luogo di culto, non meno severo ed esigente di un dio e della sua religione: la Fortezza Bastiani e il suo deserto.

Così esigente da diventare, negli ultimi capitoli del romanzo, ansia di *non fare a tempo*. Ansia di perdere l'ora miracolosa. Ansia che spinge Drogo a restare, a rinunciare a qualsiasi altra ambizione o desiderio o aspirazione, che lo vincola in modo maniacale e indissolubile alla Fortezza.

Il tempo subisce le accelerazioni e i rallentamenti del tempo di una vita. È quello che a pag.231, (capitolo XXVI), chiama il *lavoro del tempo*. In un giro ristretto di pagine si passa dai venti ai cinquant'anni del protagonista.

Drogo, proprio quando i tartari arrivano per davvero, si deve allontanare da quel luogo, a cui ha dedicato la sua vita, per una malattia incurabile e invalidante.

L'ora *miracolosa* diventa, nell'ultimo capitolo, quella dell'incontro con la morte. E Drogo trova, dentro se stesso, nonostante tutte le sconfitte e le delusioni di una vita, la forza e il coraggio eroico di *sorridere alla morte*, eroico perché lontano da qualunque palcoscenico o testimone esterno, *reale*, del suo eroismo, nella stanza di una locanda.

Il romanzo stesso, le sue parole, la loro scrittura, diventano l'ultima testimonianza, si rivelano alla fine l'unico risarcimento, fornito all'implacabile *lavoro del tempo* e all'indifferenza degli uomini.

NOTE

¹ Buzzati pittore, Mondadori, Milano, 1991, pag.28.

² Nella Giannetto, *Il sudario delle caligini*, Olschki ed., Firenze, 1996.

³ Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari*, III capitolo, Mondadori, Milano, 1989, pag.42

⁴ Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari*, Ibidem, pag.41.

⁵ Franz Kafka, *Il Castello*, in *Romanzi e racconti*, L'Espresso Grandi Opere, Roma, pag.533.

⁶ Del peso che Leopardi ha avuto, fin dall'infanzia (grazie alla madre), nella formazione di Buzzati, bastino queste due brevi, dense testimonianze dello stesso Buzzati:

«Poi mia madre mi ha fatto amare fin da bambino Leopardi, per il quale suo fratello le aveva instillato una grande venerazione.» (Dino Buzzati, *Un autoritratto, dialoghi con Yves Panafieu*, Mondadori, Milano 1973, pag.23).

«In questo senso do ragione al Leopardi quando insiste sulla meraviglia. Poesia c'è quando uno sta dicendo una cosa e ad un tratto ti fa balenare un'altra cosa, completamente diversa e profonda e dolorosa, che è scaturita dalla prima senza che si possa sapere come ne è venuta fuori. Questo è il mistero della poesia.» (Dino Buzzati, *Ibidem*, pag.190).

⁷ Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari*, Idem, I capitolo, pag.26.

⁸ *Ibidem*, II capitolo, pag.39.

⁹ *Ibidem*, III capitolo, pag.47.

¹⁰ *Ibidem*, III capitolo, pag.49.

¹¹ *Ibidem*, III capitolo, pag.50.

¹² *Ibidem*, pag.90.



Carmen De Stasio

Percepire e vivere

Michelstaedter e la “differenziazione per ambienti”

Sentir la volontà di vivere perché l'illusione è rotta (anche solo interrotta): ecco la tristezza (o melanconia).¹

Nella convinzione che il conoscere si svolga all'interno di cerchi concentrici a partire da sé per evitare quella che già con Socrate si afferma come la paralisi della persuasione, Carlo Michelstaedter ripudia la reiterazione di cromatismi che perdono lucentezza se applicati in maniera stagnante al presente. Lontano da schemi di ridotto positivismo, Michelstaedter si esclude dal looping nel quale rischiano di disperdersi le cognizioni che caricano di valore l'indagine del sapere: le sue convinzioni flessibili si manifestano attraverso un'inquietudine sostenuta da



insaziabile desiderio di penetrare e così superare l'esclusività del percepibile, di non tacere sull'evidenza, talora avventurandosi nella fitta rete di pulsioni derivanti da circostanze, evoluzioni intellettuali e perizie naturalistiche che gli infondono ulteriore acume osservativo. Si tratterà, dunque, di avviare l'indagine del sapere attraverso il sapere medesimo,, comportando che, accanto al sottrarsi dalla *stigmatizzazione* di un'idea, Michelstaedter consegue una polimorfica variazione tematica, che lo turbinata in un articolato cammino all'interno di territori dello scibile, dotati di diversa percezione rispetto ai canoni di una cultura acquisita all'organicità del divenire e risalente alla concezione darwiniana relativa alla neo-mitologia dell'organizzazione

logica. A ciò Michelstaedter fa eco con una distrazione del pensiero per soffermarsi sulla *differenziazione per ambienti* che caratterizza la vastità pleocroica del conoscere. Ed è nella negazione della concreta appartenenza che egli abbraccia simultaneamente tutte le tendenze e nessuna; avverte l'impossibilità di sfuggire al pensiero che vola nell'altrove per recuperare motivazioni a un essere dentro e simultaneamente fuori. Una posizione, questa, che dispone a riflettere altresì sul periodo in cui l'autore vive e nel quale agisce con rigore nell'affrontare con nuove modalità una realtà dall'apparente tratto reiterato, dalla variegata estrosità di un potenziale tendente al libero significato e alla libera interpretazione di frammentarie occasioni. Quella realtà manifesta segni di provvisorietà e tende a languire in una palude di oscure ricordanze:

E se uno più e più nel suo cuore senta l'eco delle voci altrui e nella sua forza veda la ragione e la forma di ciò che nel mondo s'agita, (...) e se tornato agli uomini riveli a loro la stessa ragione dei loro voleri incomposti, e innalzi e componga gli uomini, (...) a nuova vita e a nuova disciplina, è bello l'atto e tale da esaurire la bellezza umana.²

A una prima identificazione degli spazi individuali con una reazione a stimoli esterni immediati, Michelstaedter risponde con un'immersione ulteriore nel territorio e affida alla percezione-coscienza personale l'evoluzione ontologica dell'ambiente che egli stesso genera. È l'applicazione di una regola antroposofica che, aderendo a un'espressione di libertà anti-contrastivo-oppositiva, trascende qualsiasi tentativo immobilistico attraverso lo stretto confronto con la dimensione nella quale spazi e tempi confluiscono (in simultaneità quasi sinestetica) con ritmi che elevano la voce ad *azione performativa* in una corrispondenza tutt'altro che soltanto epistemica. Fuor da ogni dubbio che l'uomo di cultura non abbia appartenenze, resta la curvatura del pensiero di Michelstaedter nell'effervescenza internazionale e ultra-temporale non già per un'ambizione che lo proietti a rivoluzionare o scarnificare di significato il suo territorio, quanto per emanciparsi da schemi distrattivi e, talora, fuorvianti. Di fatto, calamitato da tensioni concepibili nell'illusivo-immaginario, nel superamento della materialità e delle credenze, lo spazio in fieri di Michelstaedter dispone di un'autoregolamentazione che mai cede alle raffinatezze del proprio spartito di pensiero, valorizzato, pertanto, da una natura proteiforme che permette di volta in volta di assumere una maniera distintiva, talora deformata e mutevole in base a responsabilità collegate alla singolarità dell'esperienza. In quest'ottica egli non concepisce la fuga come atto di differenziazione o come soffuso annuncio di angoscia, quanto come condizione per generare intorno all'idea – e a partire da essa – cognizioni rispondenti alla pervicace indagine misurandosi con una specialissima bussola, i cui punti di orientamento sembrano conciliare le traiettorie che, nel secolo della scienza, siano in grado di manipolare anche il punto di vista. Tant'è che, declinato pienamente nelle contraddizioni dell'uomo pensante del suo tempo, Michelstaedter percepisce l'inquietudine di una civiltà per un verso impegnata a valersi di sistemi esistenziali traducibili in letteratura con una ricercata semplicità tranquillizzante e per altro verso interessata a fruire degli strumenti del progresso. È ancor più straordinario come in quegli anni suscitò scalpore la scelta operata da alcuni di scrivere *di pensiero* o, meglio, di far intervenire, all'interno di narrazioni legate alla quotidianità, le sfrangiature di una riflessione capace di assottigliare lo stacco con prevedibili evidenze. Tra costoro è lo stesso Michelstaedter, la scrittura di pensiero del quale rileva la coscienza di un nuovo ethos distante dalle trame di un territorio paralizzato e ammansito da una trainante e dubitabile tradizione, dietro la quale si mimetizza la silente paura di trarre nuove aspettative emozionali.

(...) la vita qualunquista della gente è in realtà una mera sopravvivenza, e Michelstaedter la taccia di quel dualismo colpevole che non consente di recuperare la dimensione primordiale dell'unità-totalità³

Con la riconfigurazione della propria rotta, il giovane Michelstaedter (suicida ad appena ventitre anni) si distrae dal labirintico camaleontismo di una scrittura involuta ed elaborata al fine di echeggiare come sperimentale; la sua voce è eco di altri (giovani) intellettuali i quali, pur sovente restando nell'ombra, avvertono l'urgenza di svoltare verso cambiamenti che investono pressoché contemporaneamente tutti gli ambienti dei quali è l'individuo presente a se stesso nel pensare-essere. Mosso da un'energia euristica, Michelstaedter non tollera che si debba affrontare il nuovo nelle sue forme con strumenti obsoleti: sicuramente, a scuotere

la sua coscienza è l'opportunità di fronteggiare con mezzi di cui l'uomo dispone una realtà che, in maniera stridente, promette o annuncia novità. E il mezzo è nel metodo: anziché di spazio e tempo diversificati, si manifesta il bisogno di inerire la disponibilità dialettica di una visione organica riferibile a ciascuna tematica senza sovrapposizioni che ne potrebbero sovvertire e confondere gli orizzonti. In tal senso le personali tensioni meditative e il dubbio divengono parte attiva di contesti letterari, nei quali l'autore modula la *sua* parola, tanto che molto spesso il lessico consolida un pensiero che sconvolge l'unicità intrinseca e compie un salto qualitativo inatteso, in grado di condensare nel nucleo della parola una vastità di evocazioni collegate, sebbene non sempre realizzabili come struttura. Così l'opera scritta diviene luogo totalizzante; ethos nel quale la varietà eteromorfa del pensiero converge; esclusiva realtà dotata di impalcature che seguono un ordine preciso a compendio del *dove* di avvenimenti che restano in forma di sollecitazione (non suggestione) e che nella nuova natura si protraggono oltre il momento.

(...) un libro deve essere la scure per il mare gelato dentro di noi⁴

Siffatta scrupolosa genuinità traccia il passaggio alla sintesi creativa dal provincialistico timore che non permette di spaziare oltre il visibile. Tuttavia il cammino è obliquo e pericoloso: nella riflessione suscitata da quello che definisco un vero e proprio iniziale attraversamento, occorre tutta la fantasmagoria di conoscenze letterarie perché infine si riconosca un linguaggio che sia di sofferenza e non di insofferenza. Per questo la ragione c'è: la letteratura tende ad assorbire maggiormente le incrinature e le svolte profonde. Un articolato ma non insensato percorso, se si rileva la validità per colui il quale s'inoltra ad assimilare monemi che presto acquistano valore ederaceo all'interno di macrosistemi di pensiero con l'intermediazione d'una distillata conoscenza del mito e delle culture che rendono unico lo scenario dell'appartenenza. Ecco perché considero questa la motivazione della caleidoscopica produzione del filosofo-poeta, per il quale la disillusione procurata dai metodi positivisti non comporta l'avvilimento degli aspetti terreni, quanto l'analisi dei dettagli che, pur in penombra, rientrano nella spirale dell'esperienza.

L'indagine così acquisisce un'intonazione definibile addirittura come frondista e conferisce modernità a un pensiero che traduce in linguaggio complesso una sensibilità di stampo costruttivista, secondo cui è all'interno di sé che l'individuo riesce a scoprire il percorso della verità (nelle sue attese e nelle sue componenti) senza attribuire un valore effimero ai sensi. Michelstaedter si dispone quindi in un rapporto metessico rispetto alle idee e agli ambienti costruiti, elevandoli al pari di azioni confluenti e definite a partire dal pensiero medesimo, ma sulle quali fortemente incide anche la riflessione sulla relatività. Di fatti, la riflessione sulla relatività apporta ulteriore variazione all'assunto diacronico-unitario dell'evoluzione, già pressato dalla possibilità della mente di interagire con fenomeni sensoriali e ultrasensibili, cui contribuisce lo studio della psiche e dei comportamenti, soprattutto nelle argomentazioni di H. Bergson sulla libera associazione della vita come creazione senza limiti per vincere l'inerzia della materialità, e di W. James, determinato a indagare le possibilità della mente nella sua aspirazione al conoscere. Nel caso di W. James le coincidenze con Michelstaedter riguardano non solo l'analogia di conduzione dei metodi

d'indagine, quanto anche la morte (per diversa causa), che coglie entrambi nel 1910. La logica cui Michelstaedter si riferisce potrebbe essere nell'egemone perpendicolarità fenomeno-psiche/comportamento, in quanto similmente lo spazio e il tempo si incrociano e variano con il determinante contributo della storia personale e dell'intera collettività, le esperienze, le circostanze, le relazioni, il territorio umano e il tempo fenomenico in una neo-strutturata genesi. Notevole il ruolo che spetta al fattore diacronico, *le temps* bergsoniano (tempo che agisce nella consequenzialità degli eventi) quale triade di temporalità-spazialità-spiritualità. Due le motivazioni fondamentali: l'una tendente a far convergere la temporalità in un unico macrospazio, nel quale le dimensioni minime godano dell'azione su tempi fisici ed immaginativi, ivi compresa l'accelerazione; l'altra tendente a una temporalità che trasla su piani fisici e distribuzioni ipotetiche a livello immaginativo. Nella tracciabilità interattivo-integrativa di elementi che assicurino gli equilibri fondamentali a sostegno del pensiero di Michelstaedter risiede l'impegno dell'individuo e dello scibile (non increspato dalla direttività dell'azione fenomenica), lo scibile ferace e un pensiero di morte come condizione e non come conclusione. Tutto ciò è collocato da Michelstaedter con un linguaggio poetico affastellato, colto e còlto dalla quotidianità in una nuova eterogenesi simbolica.

L'esteta michelstaedteriano, per le sue peculiarità, (...) non ricerca mai l'idealizzazione dell'arte/pensiero, ma la sua totalità/autenticità.⁵

Condizione è ancora una volta l'allontanamento dal luogo di conoscenze e ipotesi esclusivistiche compresse in una ricerca anagogica all'interno di sensibili strutture che, nella parafrasi joyciana, rischiano di divenire un pericolo per via di un collassamento che allontana da tensione accrescitiva e pure non permette di raccogliere spunti di forza eroica che siano alimento di ardore. Michelstaedter non è indifferente ai sentori di mutevolezza e ciò promana da una scrittura dominata da tensione accrescitiva.

Ma chi vuole la vita veramente, rifiuta di vivere in rapporto a quelle cose che fanno la vana gioia e il vano dolore degli altri – e non accontentandosi d'alcun possesso illusorio chiede il vero possesso, così che in lui prende forma e si rivela il muto e oscuro dolorare di tutte le cose. La sua vita è il rifiuto e la lotta contro tutte le tentazioni degli illusori soddisfacenti, e non disperdendosi nell'atto delle continue correlazioni (possessi illusori) si afferma e prende forma e si crea da sé stessa: questa è l'arte⁶

È chiaro il riferimento alla vita come filtro e, insieme, come fine ultimo della ricerca: massimo capolavoro di un'azione rappresentabile come arte estensiva al fine di evitare che il modello equivoco di un'arte fine a se stessa declini a (falso) significante di vita. Già nel 1884 J. K. Huysmans aveva tracciato l'amaro teorema metaforico in *À rebours*. Nel romanzo (che l'autore stesso definisce *un meteorite nel parco giochi della letteratura in grado di provocare rabbia e stordimento* stesso)⁷ è sintetizzato lo scadimento del concetto di bellezza a merce di piacere elevato a valore (*Gli uomini son buoni fin quando non imparano a parlare*⁸ – scrive O. Wilde, il quale così interpreta lo scambio rettilineo di opinioni e preconizza la tracciabilità dell'azione intellettuale). Secondo queste cadenze l'operazione di Michelstaedter acquista un valore universale che avoca a sé tutte le questioni (soprattutto culturali)

del suo tempo. Decadentista per aspetti riconducibili all'interesse per l'ignoto e invisibile, per la disaffezione a una tendenza che offusca la soggettività in favore di una razionalizzante percezione oggettiva, egli recupera le tendenze romantiche per mezzo di propri canoni differenziali, con i quali, tuttavia non è da intendere in rifiuto dell'esperienza: Michelstaedter concepisce le istanze visibili nell'estensione simbolica presente agli occhi che vedono oltre l'ombra; che assumono un ordine soggettivo dinamico; che rinnovano la Negative Capability teorizzata un secolo prima dal poeta-pensatore romantico J. Keats, per il quale il creatore (poeta) ha il dovere di accettare il mistero senza ridurlo a fatto da spiegare con il limitato mezzo delle convinzioni oggettivate (posizione recuperata, per altro, anche dai Futuristi nella visualizzazione del momento quale sostanza di verità relativa camuffata da realtà assoluta e, per questo, da negare in quanto stanziale). Proprio perché ciò che appare non corrisponde né all'essenza, né all'essere, ma a un'economicità didascalico-linguistica, spetta all'ingegno spostare a sé l'immagine e renderla efficace in una sfera che si carichi di valore come verità nuova da ripartire sul piano delle contingenze relative. La mente nel frattempo vaga a incontrare gli elementi della natura che condivide il territorio umano mediante eccezionali situazioni, che permettono la lettura a coloro i quali puntano verso *continenti* diversi e paradossalmente presenti, nascosti dietro l'allusione di *ciò che è* sebbene incatalogabile come bene o male. È questa un'idea rivoluzionaria di stampo romantico che trova riscontro in *Ode to the West Wind* di:

Oh Vento Selvaggio dell'Ovest, tu respiro dell'essenza d'Autunno
(...)
Sii per il tramite delle mie labbra tromba di profezia
per questa terra ancora assopita! Oh Vento,
se mai l'Inverno dovesse arrivare, ci sarebbe poi la Primavera?⁹

Nella tensione degli anni giovanili (compresi nell'eterna questione relativa all'interpretazione della vita come condizione di essere) Shelley si rivolge fremente allo vento che giunge dall'ovest, zefiro che scuote le certezze. A *lui* – antropomorfo interlocutore – in un dramatic monologue chiede di penetrare quell'alito eterno e rivivere la sua primavera. Come non riconoscere lo stesso carico del dolore che anima Michelstaedter:

Voi vivete perché siete nati – ma dovette rinascere per voi stessi – per vivere¹⁰

È straordinario come possano conciliarsi tensioni simili tra due poeti-pensatori separati dall'oggettivo storico e geografico (Shelley, inglese, visse tra il 1792 e il 1822; Michelstaedter, italiano, visse tra il 1887 e il 1910). Evidente la corrispondenza tra versi espressivi di un'inquietudine derivata dall'immersione nei meandri sommersi della mente di Shelley e quanto si configura con Michelstaedter: la relativizzazione delle conoscenze corrisponde alla relatività del conoscere stesso; dilata la dimensione umana nelle cose, al punto da convergere in una nuova religione della cultura come stimolo per ulteriori percorsi e mantenere il confronto anche con il disagio e l'impegno presenti tanto nella vita personale quanto nella scrittura, a volte con una conciliazione che rasenta l'improbabile e diviene silenziosa, oscura ribellione. Sia da parte di Shelley che di Michelstaedter sussiste

l'enfatizzazione di una particolare sensibilità, che avvalorata il potenziale dell'intelletto e che agisce mediante lo strumento della parola-manifestazione di un pensiero libero di muoversi oltre le cose concrete, dalle quali si distanzia fino ad arrivare alla soglia di un'avvolgente e creativa malinconia. Le tematiche essenziali incontrano così in maniera simbiotica il senso di un'universalità che condiziona il pensiero fino ad interloquire con l'irrazionale slancio oltre i confini del conoscibile, suffragato dalla molteplicità di ipotesi la cui base è nell'auto-identificazione con una nuova cultura distante tanto dall'emozione individuale, tanto dalle sensibilità. Una siffatta elaborazione, della quale si fa portavoce il poeta T. S. Eliot, viene consolidata dai caratteri dialettici e simbolici, ai quali Michelstaedter riconosce la chiave d'interpretazione di legame invisibile-indivisibile tra le cose. Si tratta dunque di rivedere l'organizzazione stessa dell'esperienza mediante la *parola intelligibile e razionale*. È questo il dato fondamentale di un'elaborazione che l'autore porta fino allo stremo, interessato com'è ai processi di svolgimento profondo, anziché alla percezione quantificabile dell'esperienza relativizzata a tempo e spazio. In questo modo, inoltre, egli si concede l'impronta qualitativa da attribuire alle cose e al sapere in un tempo non rappresentabile, che vive nelle profondità di chi lo concepisce e al quale sono concesse due opzioni: l'una contenuta nella fossilizzante, esausta recitazione del presente; l'altra a sostegno di un attivismo ricercativo lungo traiettorie non codificabili. Dall'omocentricità legata a questa seconda opzione Michelstaedter trae vocazione per conferire unità alle percezioni dell'invisibile e dell'inconscio e solcare il terreno esistenziale con le risorse di un'anima inquieta destinata (forse proprio per questo) alla solitudine.

Dall'immagine di perenne contrasto-ricomposizione affiora la speciale redenzione nel mito di una nuova immortale territorialità, della quale è l'uomo-Michelstaedter il punto variabile con una chiara aspirazione a richiamare la ricerca di un'anima delle cose, la cui eleganza motiva la scelta di ipotetiche rotte, che lo sospingono verso l'oscurità dell'irrisolto in un incessante dialogo meta-spaziotemporale.

(...)

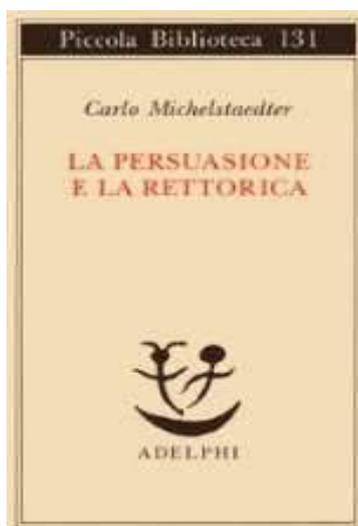
Perciò se freddo e ruvido io ti sembri,
ma tu lo sai: è per vieppiù andare,
è per nutrir più vivida la fiamma,
perché un giorno risplenda nella notte,
perché possiamo un giorno fiammeggiar
liberi e uniti al porto della pace¹¹

L'intonazione intensa, talora tumultuosa, nullifica l'appiattimento e assume i toni di una conversazione paritetica, nella quale l'io crescente ridisegna un percorso che permette alla scrittura di convenire nelle immagini di una grande storia, nel ritmo della quale avviene il riconoscimento di variabili che in qualche modo presagiscono la certezza del vago.

Per le vie della terra l'uomo va come in un cerchio che non ha fine e che non ha principio, come in un labirinto che non ha uscita.¹²

NOTE

- ¹ C. Michelstaedter, *La melodia del giovane divino*, Adelphi, Milano, 2010, pag 75
- ² Ibi, p. 58
- ³ P. Pulcina, *Carlo Michelstaedter ESTETICA*, Atheneum, Firenze, 2004, p. 72
- ⁴ F. Desideri, *Introduzione a La Metamorfosi e altri racconti – Kafka*, Newton Compton Ed., Roma, 2004, p. V
- ⁵ P. Pulcina, *Carlo Michelstaedter ESTETICA*, op. cit., p. 101
- ⁶ C. Michelstaedter, *La melodia del giovane divino*, op. cit., pp. 115-116
- ⁷ S. Calloway, *Wilde and the Dandysm of the Senses* in «The Cambridge Companion to Oscar Wilde», Cambridge University Press, Londra, 1997, p. 47
- ⁸ D. Kiberd, *Oscar Wilde: the resurgence of lying* in op. cit., p. 276
- ⁹ P. B. Shelley, *Ode al Vento dell'Ovest* (1820), vv 1, 68 a 70
- ¹⁰ C. Michelstaedter, *La melodia del giovane divino*, op. cit., pag. 92
- ¹¹ C. Michelstaedter, *Poesie*, da *A Senia – Poesie*, Adelphi, VIII edizione, Milano, 2011, pag. 86
- ¹² C. Michelstaedter, *La melodia del giovane divino*, op. cit., pag. 92



Ambra Simeone

Bukowski e la desacralizzazione dell'io poetico

Un 'personale' capovolgimento del principio di impersonalità



Il principio di impersonalità¹ in Bukowski viene capovolto non solo tramite l'utilizzo di un "io" molto presente, mostrato tramite narrazioni in prima persona di fatti autobiografici veri o presunti tali, ma anche attraverso l'uso del "voi" e del "tu" in maniera colloquiale e confidenziale

non preoccupatevi, / l'inferno tornerà, / rinvigorito, /
mi troverà / di nuovo / più vecchio, più grasso / e io
ti farò rapporto, / caro lettore, / nello stile a cui / ti sei
/ abituato;²

l'idea è quella di rivolgersi al lettore e coinvolgerlo nell'esperienza del poeta.

un giorno l'ubriacone è uscito / e il padrone è entrato
là dentro e / si è messo a pulirgli casa. [...] era un po-
meriggio d'ottobre / e io me ne stavo fuori a guardare le lattine e / le bottiglie che
rimbalzavano sul / marciapiedi / [...] ho pensato che vi avrebbe fatto piacere sapere
qualcosa di lui, / è un tipo pittoresco, / 'st'ubriacone d'uno vicino.³

Un dualismo, quello tra lettore e autore, che cerca di rendere la poesia dialogo, occasione per una comunicazione, e che si stacca nettamente dall'impersonalità dei "poeti modernisti", il cui atteggiamento di distacco aveva permesso un rigore formale manieristico e astratto da una parte, e l'uso di contenuti colti e complessi dall'altra, in pratica «una poesia che era diventata ormai tanto complessa da poter essere letta soltanto dai critici»:⁴

nel frattempo, buona giornata / a te / se ci sei ancora. / io penso di esserci, / mi sono appena bruciato le dita / con l'ennesima / sigaretta ⁵

Le sue riflessioni critiche inseguono un'intesa confidenziale col lettore, oppure tendono a sfidarlo; non si tratta solo di richiederne la partecipazione nelle normali azioni quotidiane o nelle proprie storie di esperienza vissuta al limite del *borderline*, ma si rincorre altresì una sorta di "dialogo metapoetico":

cacciavo la gente di casa. / stavo sfidando i giganti. / ma i giganti non ne erano al corrente. / soltanto io lo sapevo. / mi sono avventurato fuori dalla panchina di un parco

per sfidare / i giganti della letteratura. / non pensavo che valessero un granché. / e voi, dite un po', lo pensate?⁶

L'esperienza personale, a volte, viene condivisa fino al punto da divenire figurazione di quella altrui:

in quelle notti / la letteratura / non vale un fico / secco, / la tua o quella / di chiunque / altro.⁷

E mentre l'esperienza autoriale filtra l'esperienza generale, più spesso la fantasia supera la realtà. In un'intervista rilasciata a Marc Chénétier, Bukowski spiega la componente *autobiografica* delle sue opere,

un po' baro; lo ravvivo un po'. Può essere essenzialmente vero e poi non resisto dal migliorarlo aggiungendo una cosa che lo rende più scintillante. L'idea di base è che il racconto non deve essere necessariamente su di me. Potrebbe essere su una cosa e questa cosa potrebbe essere successa o avrebbe dovuto in qualche modo. [...] Da un lato è tradire dall'altro senso non è così. [...] la maggior parte dei libri è dannatamente noiosa. Credo abbia bisogno di una mano.⁸

Certamente la vena autobiografica non fa che ripercorrere in antitesi, alcuni orientamenti letterari di gran parte della poesia americana successiva agli anni '50.⁹ Essa si dipana costantemente sulla linea di confine tra realtà ed esasperazione della realtà stessa, ma ben oltre la classica drammatizzazione della persona, spingendosi piuttosto verso il *grottesco*¹⁰

Il mio non lo chiamerei humor. Lo chiamerei "*inclinazione al grottesco*". E questo è uno dei miei aspetti. Non importa cosa accade... è grottesco. Quasi tutto è grottesco. Sai, caghiamo tutti i giorni. È grottesco. Non trovi? Dobbiamo continuare a pisciare, infilarci cibo in bocca, il cerume ci esce dalle orecchie, e i peli? Ci dobbiamo grattare. Siamo davvero brutti e stupidi, lo sai?;¹¹

il presupposto modernista dell'"impersonalità" è rovesciato, ponendo il discorso poetico quindi sul piano strettamente "personale", in un procedimento di opposizione alle correnti principali della poesia americana del tempo, come espresso chiaramente nella poesia Letteratura americana II

personale è il massimo. conosco un professore, / ci stavamo bevendo una birra insieme e lui ha / detto: "non capisco come fai a dire cose così personali / quando, scrivi, non ti vergogni?" // si sbaglia. tutto è personale. / la storia è personale. tirare su le serrande / al mattino è personale. bere birra lo è. / l'astratto lo è. l'oggettivo lo è. la pulce d'acqua / lo è, e anche la sinapsi. / e niente è più personale che scendere / una scala da solo / senza pensare a niente. spesso mi diverto a / non pensare a niente per ore [...],¹²

si arriva quindi a dichiarare apertamente simpatie ed antipatie verso poeti¹³ e critici del tempo

al telefono mi chiedono: / ha mai conosciuto Kerouac? / [...] mi continuano ad accadere cose / strane. / no, non ho mai conosciuto Kerouac. / e così, vedi: / la mia vita non è stata / poi / così / inutile;¹⁴

scrivere è un'esperienza privata, ma *seducente* che cerca di contagiare l'altro. Maggiormente famose sono le poesie che parlano dell'atto stesso dello scrivere, del blocco dello scrittore, del successo, delle schermaglie tra poeti, perché

Non puoi separare l'esperienza personale da ciò che scrivi, non c'entra niente chi sei. Una crea l'altra... praticamente vanno a braccetto. Questo è tutto quello che hai... la tua esperienza.¹⁵

Questa esasperazione del "privato" in chiave sarcastica e indisponente si riflette sul pubblico con doppia valenza, cosicché la sua scrittura provocatoria suscita allo stesso tempo odio e curiosità, ribrezzo e morbosità

scrivevo roba spregevole (ma interessante) che mi faceva odiare dalla gente, che la rendeva curiosa su questo Bukowski. Sbattevo fuori individui sul portico di casa mia in piena notte. Pisciaivo sulle macchine della polizia, prendevo in giro gli hippy. [...] Intanto riportavo sulla pagina quasi tutte queste cose, era il mio personaggio, ero io, ma non ero io. [...] Sono per il novantatré per cento i personaggi che presento nelle poesie; l'altro sette per cento è un abbellimento della vita, possiamo chiamarla musica di sottofondo.¹⁶

Un *sense of humor*, forte di quel disincanto che lo ha sempre contraddistinto, che non risparmia nessuno, persino la *scrittura* stessa e l'idea dello *scrittore* come figura antiquata da ricontestualizzare,

non è che mi faccia piacere neanche questo perché credo di / sapere che se sei il più grande scrittore vivente del / mondo / dev'esserci qualcosa di / terribilmente sbagliato in te.[...] per di più, la parola "scrittore" è una parola davvero / seccante. pensate invece quanto farebbe piacere sentirsi / dire: /sei il più grande giocatore di biliardo / del mondo;¹⁷

il disincanto verso la poesia istituzionalmente intesa e verso gli scrittori, considerati sciocchi vanagloriosi, senza talento e senza dignità in cerca di una vetrina abbastanza grande per mettersi in mostra, è affermato costantemente:

ormai ho quasi smesso di venerare / altri scrittori / passati o presenti [...] una volta pensavo / che scrivere fosse magia / una cosa / riservata alle persone / magiche. / non credevo che sarebbe / stato così.¹⁸

Le stesse parole *poeta* e *poesia* non serbano più quell'aura formale eretta nei secoli, esse perdono di valore. Anche quando Bukowski risulta ormai essere un punto di riferimento per le nuove generazioni e inglobato nell'"humus letterario" tanto contestato (seppur con qualche riserva per quello americano), non farà altro che sviluppare con veemenza il suo sarcasmo verso un ambiente che non ha più nulla di puro e sacrale. I poeti sono soliti ad accendere guerre sotterranee, sicuramente meno esplicite delle risse che aveva vissuto sulla sua pelle nei bar, ma non per questo meno violente, perché votate alla bramosia di diventare ricchi e famosi

poeta (?): / una parola che va ri-/definita. /quando la / sento / mi viene un'insurrezione nelle / budella / come se stessi per / vomitare. / lasciamogli pure il / palcoscenico / visto che / nessuno mi obbliga a stare / fra il / pubblico.¹⁹

D'altronde, in una lettera del 1970, destinata al suo traduttore in Germania, scrive: «[...] ho chiuso con quello stramaledetto ufficio postale, ora gioco a fare lo

scribacchino e il pittore»,²⁰ mentre a John William Corrington nel 1961, confessa «Ma la scrittura, ovviamente come il matrimonio, le neviccate, o le gomme delle macchine, non dura per sempre. Capita che ti addormenti mercoledì notte che sei uno scrittore, e ti svegli giovedì mattina che sei tutt'altro. O magari vai a letto mercoledì che sei un idraulico, e ti svegli giovedì che sei uno scrittore. Questo è il genere di scrittori migliore che ci sia [...]». ²¹ Si determina quindi un nuovo modo di vivere e fare letteratura, una scrittura che ha ormai bisogno di uscire dalle forme troppo usurate del momento, come affermerà John Barth in un suo intervento sulla *letteratura dell'esaurimento*²² e che per Bukowski diventerà «giocare a fare lo scrittore»

un'altra calda notte d'estate mentre sto qui seduto / e gioco un'altra volta a fare / lo scrittore. / e la cosa peggiore / logicamente / è che le parole non saranno mai / veramente gloriose per nessuno di / noi.²³

Ovviamente il *gioco* è sempre inutile,²⁴ porta a barare, alle volte vinci alle volte perdi, lo *scrivere* quindi portato allo stesso livello del *giocare*, è un lavoro immancabilmente di poco valore, è fare una cosa come un'altra,

ci sono soltanto io qui seduto / a giocare con le parole / a 70 anni. / sono decenni che faccio / questo gioco. / a volte la gente mi riconosce per strada / e si entusiasma. / “calma,” dico, “non è niente”,²⁵

e spesso prende le forme di uno *scherzo* mal riuscito, passando dallo sberleffo ad una vera e propria constatazione cinica e disperata sulla *scrittura* stessa, la quale si trova orfana di valore se non quello rarissimo di *conforto*, una manifestazione fortuita che si ripiega nel *disincanto*

non è niente di che la poesia / ma lasciatevi dire / che se non l'avessi / scoperta / sarei morto / oppure / sareste morti voi / [...] comunque, una poesia / può essere soltanto una poesia²⁶

Pur rivolgendosi al lettore e informandolo delle sue esperienze, condividendo con lui l'amarrezza, l'ironia, il disincanto, dichiarerà che le sue parole non sono rivolte a nessuno e che hanno lo stesso peso di una chiacchierata al bar con uno sconosciuto:

torno alla mia macchina, / scrivo queste parole / per nessuno. / il sole è morto, / il giorno è morto, / l'uomo è morto. / solo l'inferno / vive.²⁷

Qui la configurazione dello *scrittore* viene assassinata e subisce una sorta di degradazione del suo *status*, che sia egli maledetto, impegnato politicamente o che parli da un seggio universitario,

La cosa triste è che quasi tutti (ma non tutti) i poeti che si guadagnano un po' di fama cominciano mettendoci un po' di magniloquenza, di originalità, di palle, e poi accettano immediatamente il loro ruolo, diventano insegnanti, leader, contemplatori del proprio specchio;²⁸

ciò viene rilevato anche da J. Barth,²⁹ secondo cui la figura di artista si svincola dalla visione «aristocratica» per diventare «democratica», ma in Bukowski assume addirittura una veste «proletaria»,³⁰ se si considera il suo personalissimo vissuto che vede nella professione di scrittore un modo per tenersi lontano dalla miseria e dalle massacranti otto/nove ore al giorno di lavoro

L'idea ovviamente, potrebbe essere quella di fargli capire che la scrittura non deve essere necessariamente un duro lavoro; il lavoro duro è alzarsi dal letto la mattina, o a mezzogiorno; è dura guardare facce della gente nelle lunghe file al supermercato; è dura lavorare per qualcun altro che sta facendo soldi sfruttando le ore e i giorni della tua esistenza. Al confronto battere su una macchina da scrivere viene facile, specie se hai un vinello freddo nel thermos alla tua sinistra.³¹

In conclusione ciò che viene attuato da Bukowski è uno stravolgimento del criterio di "impersonalità" che mette al centro del discorso poetico non un sé drammatico o *maudit*, ma un personalissimo io *grottesco* e *proletario*. Ciò che J. Barth ravvisava come unica risposta al disfacimento delle forme letterarie, ovvero che all'autore contemporaneo «non resta che la parodia dei suoi grandi predecessori»³² nella poetica bukowskiana diviene *motteggio* dell'intero ecosistema letterario e *parodia del sé*,

Parlare così mi dà la sensazione di potere immenso, come se fossi una specie di Hemingway degli anni '70, invece di un vecchio cazzone che sta cercando di tenersi alla larga dalla miseria dei bassifondi. [...]³³

NOTE

¹ Durante il secondo dopoguerra varie scuole poetiche cercheranno di abbattere il *principio di impersonalità* di stampo eliotiano che aveva caratterizzato tutta la poesia precedente. Dai *Black Mountain Poets*, ai *confessionals* fino alla *beat generation*, l'"io" sarà rimesso al centro del discorso poetico. Il cambiamento, che portò anche all'allungamento del verso, il *projective verse* di Charles Olson, era stato suggerito da una frase di E. Pound nel suo saggio, del 1918, *Retrospect* sull'uso del verso libero «di comporre secondo la sequenza del fraseggio musicale, non secondo quella del metronomo. Il verso deve seguire il ritmo creato dall'immagine e non quello imposto dal metro.» Infatti, nel suo *Projective Verse* (1950), Olson afferma che «la forma non è nient'altro che una estensione del contenuto» e che la poesia è legata ad un "costrutto d'energia" e una "unità di respiro" che rende incessantemente dinamico il rapporto significante-significato.

² Cfr. Charles Bukowski, *Il grande (Poesie III)*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2005, pp. 21-22.

³ Cfr. Charles Bukowski, *Tutti gli anni buttati via*, Guanda, Parma 2010, p. 21.

⁴ Cfr. G. Fink – M. Maffi – F. Minganti – B. Tarozzi, *Storia della letteratura americana*, R.C.S. Sansoni, Milano 1998, p. 470.

⁵ Cfr. Charles Bukowski, *La canzone dei folli (Poesie II)*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2000, p. 209.

⁶ Ivi, cit., p.115.

⁷ Ivi, cit., p. 175.

⁸ Cfr. Marc Chénétien, *Charles Bukowski, un'intervista: Los Angeles, 19 agosto 1975, in Il sole bacia i belli*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2015, p. 157.

⁹ I cosiddetti poeti *confessionals*, i cui primi esponenti furono Elizabeth Bishop e Robert Lowell, scrivevano un tipo di poesia intrisa di confessioni private e intime, ed ebbero molti imitatori che raccontarono le loro vite attraversate spesso da drammi interiori, crisi creative, ricoveri psichiatrici, fasi maniacali fino al suicidio, come in Anne Sexton, Sylvia Plath e John Barryman.

¹⁰ Jean –Francois Duval, *Buk e i Beat*, Rosellina Archinto, Milano 1999, p. 27: «[...] non bisogna dimenticare che Bukowski è un artista del grottesco. Esaspera i tratti, gonfia, insulta, esagera. C'è uno stretto parallelismo tra la sua scrittura e le sue risse da ubriaco nei vicoli sul retro di squallidi bar».

¹¹ Cfr. Sean Penn, I duri scrivono poesia. Charles Bukowski visto da Sean Penn, in *Il sole bacia i belli*, cit., p. 251.

¹² Cfr. Charles Bukowski, *Quando mi hai lasciato tre mutande*, Minimum Fax, Roma 2004, p. 65.

¹³ Charles Bukowski, *Tutto il giorno alle corse dei cavalli e tutta la notte alla macchina da scrivere*, Minimum Fax, Roma 1998. p. 179: «e/ad ogni modo/quella storia che l'avrei/chiamato/norreno/non era mica/vera: io l'ho/chiamato/vichingo/e non è/vero neanche/che senza il suo/aiuto/non sarei mai/uscito nella/Collana di Poeti/Moderni della Penguin/insieme a lui/e chi/era costui?/proprio lui:/Lamantia».

¹⁴ Cfr. Charles Bukowski, *Evita lo specchio e non guardare quando tiri la catena*, Minimum Fax, Roma 2002, p. 57.

¹⁵ Cfr. William J. Robson E Josette Bryson, *A caccia di Giganti: un'intervista con Charles Bukowski*, in *Il sole bacia i belli*, cit., p. 51.

¹⁶ Cfr. William Packard, *Intervista sul mestiere di scrivere con Charles Bukowski (1985)*, in *Il sole bacia i belli*, cit., p. 235.

¹⁷ Cfr. Charles Bukowski, *Tutto il giorno alle corse dei cavalli e tutta la notte alla macchina da scrivere*, cit., p. 103.

¹⁸ Cfr. Charles Bukowski, *Sotto un sole di sigarette e cetrioli*, Minimum Fax, Roma 2005, p. 69.

¹⁹ Cfr. Charles Bukowski, *Tutto il giorno alle corse e tutta la notte alla macchina da scrivere*, cit., p. 23.

²⁰ Cfr. Charles Bukowski, *Birra, fagioli, crackers e sigarette*, *Lettere*, Vol. II (1970-1979), Minimum Fax, Roma 2001, p. 21 [lettera a Carl Weissner].

²¹ Cfr. Charles Bukowski, *Urla dal balcone* *Lettere*, Vol I (1959-1969), Minimum Fax, Roma 2000. p. 31 [lettera a William Corrington].

²² Cfr. John Barth, *La letteratura dell'esaurimento (1967)*, in *Carravetta-Spedicato (a cura di), Postmoderno e letteratura – percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani Sonzogno, Milano 1984, p. 49: «Mi preme di discutere qui di [...] ciò che definisco “la letteratura della possibilità esaurita” o più raffinatamente “la letteratura dell'esaurimento”. Per “esaurimento” non intendo qualcosa di trito come l'oggetto di decadenza fisica, morale e intellettuale, ma solo l'usura di certe forme e l'esaurimento di certe possibilità – non necessariamente causa di disperazione».

²³ Cfr. Charles Bukowski, *Seduto sul bordo del letto mi finisco una birra nel buio*, Minimum Fax, Roma 2002, p. 39.

²⁴ Cfr. Charles Bukowski, *Evita lo specchio e non guardare quando tiri la catena*, Minimum Fax, Roma 2002, pp.213-215: «l'inutilità della parola è/evidente./gli scrittori possono soltanto fingere di/riuscire/alcuni fingono bene, altri/non così bene./eppure/nessuno di noi ci si/avvicina/nessuno di noi ci riesce/veramente./seduti a queste/macchine/costretti a/vivere a tempo pieno/la/la nostra indecente/professione».

²⁵ Cfr. Charles Bukowski, *Il grande (Poesie III)*, cit., p. 99.

²⁶ Cfr. Charles Bukowski, *La canzone dei folli (Poesie II)*, cit., p. 271.

²⁷ Cfr. Charles Bukowski, *Il grande (Poesie III)*, cit., pp. 169-171.

²⁸ Cfr. Charles Bukowski, *Birra, fagioli, crackers e sigarette*, *Lettere*, Vol. II (1970-1979), cit., p. 161 [lettera a John Martin].

²⁹ Cfr. John Barth, *La letteratura dell'esaurimento (1967)*, cit., p. 50: «L'attante aristotelico cosciente che raggiunge attraverso la tecnica e l'arguzia l'effetto artistico; in altre parole, qualcuno dotato di un talento non comune, che ha di più sviluppato e disciplinato questo talento fino al virtuosismo. Si tratta di un nozione aristocratica di cui l'artista democratico

occidentale sembra desideroso di liberarsi; non soltanto l'autore "onnisciente" della narrativa di altri tempi, ma l'idea stessa di un artista in grado di controllare, è stata condannata come politicamente reazionaria, fascista addirittura».

³⁰ Cfr. Charles Bukowski, Birra, fagioli, crackers e sigarette, Lettere, Vol. II (1970-1979), cit., p. 89. [lettera ad A. D. Winans]: «Un buon poeta non sa mai chi e cos'è, è a un passo dall'orlo dell'abisso, ma non c'è niente di sacro in quello che fa. è un mestiere. come lavare i pavimenti di un bar».

³¹ Ivi, cit., p. 166. [lettera a Gerald Locklin].

³² Cfr. John Barth, La letteratura della pienezza: fiction postmoderna (1980), cit., p. 97.

³³ Cfr. Charles Bukowski, Birra, fagioli, crackers e sigarette, Lettere, Vol. II (1970-1979), cit., p. 34. [lettera a Carl Wessner].

Nella foto: Charles Bukowski (da Ilgiornale.it)



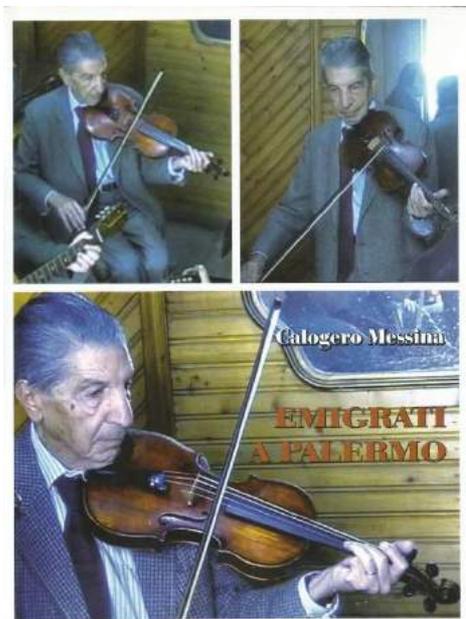


DOCUMENTA

Lucio Zinna

«Emigrati a Palermo» di Calogero Messina

Un singolare romanzo autobiografico in cui un ricco mondo memoriale si fa anche palpitante tracciato sociologico dell'emigrazione interna in Sicilia, dalla campagna alla città, attorno alla metà del secolo scorso



Emigrati a Palermo di Calogero Messina¹, edito nel 2009 dalla Ila Palma di Palermo, si inserisce a pieno titolo nel filone della narrativa autobiografica, genere letterario che vanta, con diverse connotazioni, illustri *exempla* in ogni epoca e latitudine e che, in buona sostanza, non conosce eclissi, ancorché tenda, all'occorrenza, a non collocarsi in primo piano nei confronti di altre e più conclamate tipologie narrative. Tanto accade, ad esempio, nel presente momento e nel nostro Paese, in cui va per la maggiore, almeno sul piano quantitativo, il genere giallo, anche nella 'variante' *noir*.

Un discrimine va posto, nonostante le affinità, tra il testo narrativo strettamente autobiografico e quello, per così dire, *a carattere* autobiografico, in cui l'autore si cela dietro l'io

narrante o la terza persona, facendo del protagonista un personaggio non perfettamente coincidente con sé medesimo, ma le cui vicende tuttavia ricalchino, con delle concessioni alla *inventio*, quelle che sono occorse allo scrittore nella sua storia personale e nella realtà effettuale, alla quale il testo narrativo liberamente si ispira. Quella che abbiamo chiamato 'storia personale' si riflette invece con maggiore attenzione nel testo narrativo autobiografico (l'autobiografia *tout court*, totale o parziale, che può assumere anche veste di romanzo, propria o impropria che sia, o di racconto), in cui fatti e personaggi sono reali e la *realtà dei fatti* si pone, almeno in linea di principio, quale contrassegno e obiettivo dell'opera.

Il dato memoriale è il filo rosso che percorre questi tipi di narrazione, assumendo valenza di *input*. La memoria si pone, ovviamente, non come mera riproduzione di immagini fissate nella mente, bensì come ri/creazione e ri/elaborazione di esse.

Nel suo romanzo Calogero Messina, oltre a procedere a quell'operazione di *costruzione / ristrutturazione dell'io* che connota ogni testo autobiografico

propriamente detto, si propone al tempo stesso – ma si direbbe essenzialmente – di ricostruire un tessuto di figure parentali e amicali, fra le quali spicca quella del padre, a cui l'opera è dedicata² e che pare esserne come la vera molla interiore.

Ricostruzione, dunque, della figura paterna e focalizzazione della sua personalità e umanità, assieme alla ricostruzione di luoghi e di ambienti custoditi *in interiore*, quasi in un tentativo di con-servarli e pre-servarli contro l'usura del tempo e contro la sua azione disgregatrice. Un modo, dunque, di trasferire nel presente persone e luoghi che tendano sempre più a scomparire in una dimensione trascorsa, in soggezione alla caducità che tutto avvolge e tutto impietosamente dissolve, nella noncuranza del bagaglio di affetti che essa trascina con sé.

Uno degli aspetti più rilevanti di quest'opera consiste nella viva, partecipe rappresentazione, attraverso una di esse, delle piccole comunità rurali o montane della Sicilia, raccolte attorno a un campanile e a una casa comunale, nel dignitoso e parsimonioso tepore della *domus* e nel rasserenante avvicinarsi delle stagioni e delle festività. Tutte le rappresenta, emblematicamente, il paese in cui l'autore è nato, Santo Stefano Quisquina, in area girgentana, nella Valle del Platani, vicino al monte detto, appunto, della Quisquina. Paese, a sua volta, in zona montana, a 732 metri sul livello del mare, in un territorio ricco di sorgenti e di fertili campi. Agricoltura e pastorizia furono da sempre le attività principali di questa industriosa comunità.

Nella profonda interazione con quest'ambiente e con le sue plurime presenze, il bambino costruisce la sua identità, forgia la sua personalità. Presenze in senso lato considerate (persone e luoghi, oggetti e piante e animali), suscitatrici di sensazioni e sentimenti, che diventeranno icone memoriali. Non trascurabile il valore delle ricorrenze liturgiche, per ognuna delle quali si allarga il ventaglio (emblematicizzante) delle ritualità, delle tradizioni gastronomiche etc., che si traducono via via in certezza della bontà di un modo di vivere, di osservare la vita. E così i vari *cuddureddi*, *panuzzi*, *sfinci*, *vucciddati* o la *pignulata*, si caricano di significazioni simboliche e intessono arcane, quasi baudelairiane, corrispondenze, facendosi – anche se in altro contesto – equivalente delle *madeleinnettes* proustiane.

Da una generazione all'altra si tramandava l'usanza del pane fatto in casa, dove lo si impastava e lo si faceva lievitare, quindi sistemato in una *maidda* lo si portava al forno per ritirarlo dopo l'infornata. L'odore di quel pane – il suo stesso sapore – diventa quello della casa, il suo profumo quello dell'infanzia:

ricordo l'odore che si diffondeva nella casa, la riempiva di tanto calore e richiamava qualche bambino. [...] Sempre mio padre pensava a una buona provvista di frumento quand'era il tempo giusto, e se l'andava a caricare lui stesso e poi lo portava a macinare al mulino. Il pane era sacro per lui e, se ne vedeva cadere un pezzo a terra, si chinava a prenderlo e lo baciava religiosamente. (p. 15)

All'odore della casa è correlato quello della terra e alla *sua* terra lo scrittore si sente legato. Gli occhi del bambino resteranno «pieni e paghi» di quell'odore, di plurime fragranze provenienti da vari ambienti (campagna, mulino, forno, trappeto, vicoli etc.), in un'orchestrazione olfattiva che diverrà al tempo stesso l'effluvio di un'infanzia e di un territorio, di una dimensione mitica, se non edenica, non sperduta e ritrovata

nella memoria (al contrario, si direbbe, di quanto avviene nella *recherche proustiana*), bensì in essa mantenuta costantemente viva, inalterata. L'*odore della poesia*, in buona sostanza, per usare un'espressione che fu cara al poeta girgentano Antonino Cremona.

In questo contesto vanno delineandosi, fin dai «Primi ricordi» (cap. I), le figure genitoriali, dedite alla famiglia, mantenuta onestamente e con dignitosa parsimonia: la madre, mite e caritatevole; il padre, sarto di eccezionale bravura, al quale non mancavano i clienti, uomo laborioso e di sentimenti religiosi. Diverrà, la famiglia, di quattro persone con la nascita di una sorellina, correndo il sesto anno di età dell'autore.

Sono i residui di un mondo rurale prossimo al proprio dissolvimento, le ultime propaggini di quella civiltà contadina che andrà svanendo con ritmo crescente nella seconda metà dello scorso secolo (con la metaforica «scomparsa delle lucciole» dirà Pasolini nei suoi *Scritti corsari*), precipuamente con il cosiddetto «miracolo economico» degli anni Sessanta e dopo, in maniera lenta e implacabile, anche quando quel *boom* si dissolverà.

I tempi dell'infanzia stefanese dell'autore sono quelli del dopoguerra, seguiti al devastante secondo conflitto mondiale. Un mondo apparentemente chiuso in se stesso, in cui una fede religiosa nella sua dimensione popolare orientava per lo più stili e comportamenti di vita quotidiana, in cui la carità aveva un senso e chi poteva, anche se non navigava nell'oro, non si sognava di esimersi dal praticarla

Era nera la fame. Si vedevano non pochi distesi nelle strade, che non avevano nulla da mangiare, e c'era chi moriva di fame in campagna, come un povero padre di famiglia trovato a Bonanotte. E mia nonna preparava calderoni di pasta e la portava ai poveri, e specialmente per San Giuseppe andava nelle loro case per distribuire pane, pasta, arance... Sempre generosa mia nonna, come quella volta che sentì delle grida e vide che avevano uscito nella strada il canterano pignorato a una sua vicina; sborsò subito lei il denaro perché glielo riportassero dentro, (p. 14)

Eppure quel mondo della Quisquina, non dovizioso ma altrimenti dorato, sarà abbandonato dai personaggi cui abbiamo fatto cenno, i quali vivranno una loro esperienza da *emigrati* all'interno dell'isola, da una provincia all'altra, dal paese al capoluogo: Palermo, città diversamente mitica, che esercitava anch'essa grande attrazione sui genitori dell'autore e, in genere, sugli stessi stefanesi. I genitori amavano recarvisi, ogni due o tre anni, per pochi giorni, per spendervi il denaro messo da parte e comprare stoffe, capi di biancheria, utensili e giocattoli, non sempre facilmente reperibili in paese.

Il trasferimento non sarà dovuto a motivi economici, dato che alla sartoria del padre non mancava lavoro, benché una parte degli abituali clienti fossero contadini e pecorai, la cui puntualità era condizionata dagli esiti del raccolto: a volte, quando non potevano pagare in denaro, pagavano in natura e comunque a casa non si mancava di nulla. Puntuali erano invece i carabinieri della locale stazione, in quanto potevano far affidamento sul loro stipendio.

In città bisognava ricominciare tutto da capo. Vero motivo di quella non facile decisione era stato il problema dell'avvenire dei figli, dato che in paese non c'erano scuole dopo le elementari e né il padre né la madre desideravano che il figlio viaggiasse da solo per recarsi a Bivona.

A Palermo, il padre si impiegherà inizialmente come lavorante in una sartoria del centro, con una paga appena sufficiente per sbarcare il lunario, spesso retribuito, a fine settimana, con acconti, lavorando l'intera giornata in un retrobottega piccolo e buio, al

contrario della luminosa stanza da lavoro di cui disponeva in paese. «E riusciva a tirare avanti con la famiglia, onestamente» (p.37), grazie anche alla forza di volontà e allo spirito di coesione della famiglia.

Difficoltà trova parimenti il bambino nell'inserirsi nel nuovo ambiente, anche scolastico (era allievo della quinta classe elementare). Vive come uno strappo l'allontanamento dai luoghi della sua infanzia, dei quali avverte una struggente nostalgia. Ne risente il rendimento scolastico, anche nei primi anni della scuola media, tanto che alcuni docenti consigliano ai genitori, per evitare di spendere soldi inutilmente, di non far proseguire negli studi il ragazzino. Fino a quando questi, dopo un giorno di lavoro in una bottega come fattorino, maturerà il fermo proposito di studiare seriamente, anche per smentire alcuni componenti del *clan* parentale che avevano assunto nei suoi confronti atteggiamenti di diffidenza, quando non addirittura canzonatori, con implicite e indirette estensibilità ai genitori del ragazzino stesso per la loro pretesa di *farlo studiare*.

L'impegno di Calogero è ferreo e da quel momento il suo successo negli studi sarà costante, anzi crescente, dalle scuole medie al ginnasio e quindi al liceo, incentivato anche dal felice incontro con alcuni docenti di livello, di cui la scuola palermitana di allora non faceva certo difetto. La carriera scolastica del giovane sarà quella del classico primo della classe: non del cosiddetto *secchione* che studia per studiare, spesso con atteggiamento asettico nei riguardi delle varie discipline; sarà bensì quello dello studente che trova nella scuola lo strumento ottimale per la propria crescita intellettuale e umana, che scopre e trova sempre più interesse nella conoscenza e nel sapere.

I capitoli e gli episodi dedicati all'*iter* scolastico sono tra i più vivaci del romanzo e ne risultano sbalzate a tutto tondo le figure di docenti e di compagni, alcuni dei quali lasceranno solchi profondi nell'animo e nella formazione del giovane. Fra questi la professoressa Madonia, conosciuta e apprezzata fin dai primi giorni di ginnasio, con la quale si stabilirono, su un piano di intellettuale corrispondenza, sintonie elettive, che si

estesero nel tempo, fino alla prematura scomparsa della docente; il professor Purpura, docente di greco, dalle «parole precise» e dagli «inappellabili giudizi» (era solito dare, nei compiti in classe, valutazioni anche inferiori allo zero), che faceva appassionare i giovani liceali alla questione omerica o all'origine della tragedia, che giunse a far esercitare gli allievi nella versione dal greco in latino. E il compagno Luigi Di Stefano (Gigi), perito in un tragico incidente domestico: il primo impatto del giovane Calogero con la morte.

Non meno incisivi saranno gli incontri con alcuni docenti universitari, prestigiose figure del mondo accademico palermitano, in quegli anni, che completeranno la formazione culturale e professionale del giovane e ne slargheranno gli orizzonti, luminari e maestri di vita: il latinista Giusto Monaco, il grecista Bruno Lavagnini, lo storico Virgilio Titone e altri. Di quest'ultimo, Calogero – dopo il brillante traguardo della laurea, conseguita con il massimo dei voti e la lode – seguirà le orme nella carriera universitaria, in un'ascesa che trova le

sue radici nell'amore per lo studio e per la ricerca scientifica, nell'acume e nella capacità di *leggere* oltre le righe, a parte, beninteso, la serietà d'intenti, come un sigillo insopprimibile.

Emigrati, dunque, da una postazione all'altra della propria terra. E infatti, a voler considerare, non è la distanza tra due luoghi o la diversa dimensione geopolitica a determinare il concetto di *migrazione*, quanto piuttosto il trapianto, lo sradicamento dal proprio mondo, come un fiume deprivato della propria foce e dirottato dal proprio alveo. Dalle sponde della Tunisia a quelle della Sicilia, poniamo di Lampedusa, la distanza non è sconvolgente, consiste in un tratto di mare (peraltro rischioso se percorso con navigazioni inadeguate, che potrebbe apparire ironico, a volte, chiamare *di fortuna*), ma per il migrante si tratta di un mutamento, sotto molteplici aspetti, radicale.

Migrare, infatti, è scegliere di vivere (o esserne costretti) in un ambiente fuori dalle proprie rassicuranti consuetudini, che offre, almeno potenzialmente, condizioni di vita e attrattive che i luoghi di origine non presentano o possono aver perduto. La familiarità dei luoghi e dell'ambiente sociale non consente una visione propulsiva e prospettica dell'esistenza, non si accompagna alla possibilità di orientare il proprio futuro secondo una pre/visione che altrimenti non sarebbe possibile non solo porre in essere, ma nemmeno prefigurare. Anche l'ipotesi è obnubilata.

Migrare significa, ancora, doversi inserire in questo nuovo ambiente: adattarsi. E *l'adattamento* è innanzitutto legge biologica, attiene alla sopravvivenza: è «la rispondenza morfofisiologica di ogni organismo all'ambiente in cui vive» (C. Metelli Di Lallo). In natura chi non si adatta è destinato a perire. Ciò vale per ogni essere vivente e peculiarmente per l'essere umano, specie per quanto concerne l'adattamento sociale, con le necessarie implicazioni psicologiche, che avviene infatti secondo diversi livelli comportamentali e in maniera, per così dire, plastica, non significando snaturamento e dunque salvaguardando l'individualità del soggetto, fino al punto più alto, che consiste nell'affermazione della personalità, nel riconoscimento, da parte del *milieu*, dei valori di cui questa è portatrice.

Tutto ciò non avviene senza uno sforzo iniziale (dallo spirito di sopportazione, in alcuni casi, alle ristrettezze economiche etc.), che può essere anche prolungato e durante il quale i soggetti hanno necessità di far leva, oltre che sulla volontà, su tutte le loro interiori risorse: intelligenza, spinte motivazionali, capacità di stabilire rapporti positivi e di apprezzare le novità che appaiono apprezzabili, eludendo i rifiuti preconcepi ed evitando che nostalgie e struggimenti, che hanno i loro meriti nel colorare sentimentalmente il passato, non finiscano per assumere connotazioni patologiche.

Qui non sono tanto le non poche differenze tra un frammento e un altro della stessa isola a prevalere (tra la Quisquina e Palermo), quanto piuttosto quelle attinenti al rapporto tra campagna e città, tra il «natio borgo» (nel nostro caso, non leopardianamente «selvaggio») e una «capitale» ancorché, oggi, virtuale (Palermo fu, per secoli, capitale di regno e, per quanto possano mutare le vicende storiche, ne mantiene una sorta di incancellabile *imprinting*).

Così Messina:

E ancor più si notavano le differenze fra Palermo e Santo Stefano, il contrasto fra il mare e i monti, fra le più moderne comodità e l'adattamento all'essenziale, fra il caos della città e la tranquillità paesana, fra l'incontrollata parlata palermitana e il secco idioma quisquinese; stimolante contrasto, di cui avvertivo in me gli effetti positivi.

Anche con la gente di quel rione mi piaceva parlare; c'erano lì tanti problemi, e alcuni non erano nuovi [...]. Per tornare a quella mia casa sul mare, attraversavo il Corso dei Mille e al suo incrocio con la strada che va ai Decollati, vedevo un lumino che tremava sul cippo in mezzo alle macchine arrabbiate e agli autocarri affaticati, in alto il treno più umano, che sempre m'invitava a partire; ogni volta che passavo la sera ritrovavo lì quel rosso lumino, vivo, voce amica di qualcuno che non conoscevo, ma che parlava con le Anime Sante e con Dio e m'invitava a pregare.

Ma quella parte di Palermo non progrediva come dicevano; per comprare un giornale dovevo fare un chilometro, ed era spesso un problema arrivare nel centro della città per gl'ingorghi selvaggi: a volte vi andavo a piedi, per diversi chilometri, per non interrompere le mie ricerche negli archivi e nelle biblioteche. E si lamentavano i miei della mala vita che facevamo; vedevo che non erano contenti per diversi motivi e li comprendevo. Sempre al centro avevamo abitato, a Santo Stefano e a Palermo. Né giovava alla nostra salute il mare sempre vicino; per altro anche la sua vista, che ci aveva incantati, in pochi anni si era ridotta per il sorgere di nuovi pesanti palazzi davanti al nostro appartamento. E decisi di comprare un'altra casa, scelta da tutti noi, non meno grande, nel centro di Palermo, sopra il Politeama, e lontano dal mare, che faceva male soprattutto a mia madre, (pp. 139-140)

Sfuggirebbe l'intrinseco significato di questo libro ove non si ponesse attenzione, come abbiamo accennato, al suo nascere essenzialmente da – e per – un atto d'amore, qual è quello dell'autore per la sua famiglia, alla quale egli è rimasto fedele: un nucleo vitale da cui non si è voluto staccare.

Emigrati a Palermo, con la «casa di paese» rimasta come un emblema della famiglia. E al paese e a quella casa Calogero continua a tornare, col pensiero, quando non può tornarvi fisicamente, come amava rimettervi piede ogni volta che faceva ritorno dai suoi «lunghi viaggi per il mondo» (p.137), con il mezzo di trasporto da lui prediletto: il treno. E per ogni partenza era il padre ad accompagnarlo alla stazione di Palermo, come veniva a prelevarlo, al ritorno.

Quei viaggi erano desiderio di conoscerlo, il mondo, di soddisfare l'ansia di sapere dello scrittore e dello studioso, non erano una fuga, non attenuavano, in quelle caldissime estati, il filo che lo ha sempre legato ai suoi familiari:

e con ansia telefonavo loro da lontano e mi accertavo se potevo proseguire nel mio itinerario, e ripetevo che si tenessero pronti al mio ritorno per andare insieme al paese, e intanto essi erano sempre nel mio cuore; cercavo di trovare i regali che potessero più gradire: a mio padre portavo musiche, strumenti musicali ecc. (p. 138)

E in un'altra pagina, tra le più fini del romanzo:

Dopo l'estate, continuavo a tornare a Santo Stefano con mio padre, quando andava a prendere la pensione, ma vi restavamo poche ore. Era sempre agilissimo, magro e ferrigno, svelto il suo passo; l'aria nativa lo rendeva

loquace, e mi raccontava i suoi ricordi mentre ai nostri occhi si aprivano i campi e riapparivano i monti durante il viaggio. Andava a piedi da Santo Stefano a Palazzo Adriano, ci metteva quattro ore, per una trazzera che gli aveva insegnato suo fratello Ignazio, ma non se ne accorgeva; solo una volta *si vitti persu*, un giorno dei primi di novembre, come quello in cui viaggiavamo: calò una fittissima nebbia, non vedeva assolutamente la via, e dovette aspettare fino a quando non rischiarò un po'. Ma allora si andava così, a piedi, e a piedi andavano anche quando a Palazzo si recavano a fare il teatro, con Giovanni Vicari; sui carretti portavano gli strumenti, i bagagli, tutto l'occorrente per le scene, (p. 144)

Il libro può anche considerarsi un monumento al padre, tuttavia scevro, come può evincersi dai lacerti riportati, da precisi intenti celebrativi. Messina tende a far emergere la figura paterna, nella sua reale dimensione, dal contesto, dagli avvenimenti.

Connotato dell'autore, in questo romanzo, è altresì quello di descrivere la vita mentre si svolge, di contemplarla mentre la si vive, quasi in una miracolosa simultaneità di azione e contemplazione.

Tutto ciò in una scrittura lineare e intensa, in assenza di retorica, una scrittura la cui limpidezza sa porsi essa stessa quale tributo di omaggio alle figure di cui tratta. Un linguaggio culto e raffinato proprio nella sua sostanziale *trasparenza*, impreziosito qua e là da felici innesti dialettali, che conferiscono all'ambientazione una colorazione *naïf*: un accorgimento strumentale, non più di una patina.

L'autore racconta della sua vita in parallelo a quella del genitore. Dire dell'affetto di un figlio per il padre, sarebbe cosa normale, ma qui se ne narra per porre in evidenza l'ammirazione del figlio per il padre, un uomo che lo scrittore avrebbe amato anche se non fosse stato suo padre, come per Camillo Sbarbaro in una sua famosa poesia.

Ammirazione per un uomo, abbiamo avuto occasione di dire, mite, ma anche fermo nelle decisioni, che vive del suo lavoro e non si chiude nella famiglia, alla quale si dedica, facendone il centro propulsivo del proprio universo. Sarebbe facile, a questo punto, avvalersi dell'abusato sintagma di 'padre esemplare', ma è espressione che, una volta tanto, va presa per il suo verso: un gettone da spendere secondo il giusto valore. Poiché le cronache ci avvertono che non tutti i padri sanno essere esemplari, come purtroppo non sempre sanno esserlo tutte le madri.

A Palermo, quest'uomo che si trapianta per garantire un miglior avvenire al figlio, trova il suo punto di adattamento alla nuova situazione. Del primo lavoro, in un angusto retrobottega, abbiamo detto. In seguito la situazione migliorerà: sarà lavorante

a cottimo, sarto a domicilio per conto di un'importante azienda palermitana di abiti confezionati, presentato dall'arciprete di Santo Stefano, ma a vincere è la sua perfetta competenza artigianale, quella serietà d'intenti della quale abbiamo accennato come dote del personaggio Calogero, la quale si rileva filo conduttore, linea-guida esistenziale, per un affiatato nucleo familiare.

Se la prima giacca di prova non fosse stata perfetta, non ne sarebbe scaturita la possibilità di un prosieguo lavorativo.

...e gli diedero da confezionare una giacca soltanto tagliata, della categoria media: c'erano le categorie media, fine ed extrafine. «Faccia questa giacca,

vediamo se va; altrimenti...» gli disse con tutta chiarezza la segretaria, ch'era una potenza. Quando l'allessi e la consegnò, gli diedero più lavoro, della categoria più fine. Se lo portava a casa e lo confezionava, si ammazzava notte e giorno. E ogni settimana andava a consegnare; io andavo con lui o andavo a volte a prendere il turno, mentre lui finiva di stirare le giacche, che dietro il portone di quella traversa del Corso Vittorio Emanuele c'era sempre una folla di sarti ad aspettare l'apertura, diversi con dozzine e dozzine di giacche: erano quelli che meglio si erano organizzati per guadagnare di più e tenevano dei lavoranti. Mio padre invece faceva tutto da sé, aiutato soltanto da mia madre, che pure confezionava per conto suo dei calzoncini corti per bambini – glieli pagavano trenta lire al paio –, andava a fare la spesa, badava a tutte le faccende di casa e soprattutto si occupava di me e di mia sorella: come riusciva a fare tutto questo! E manteneva la sua freschezza, tanto che quando uscivo con lei, ci prendevano per fratello e sorella; meno di ventidue anni la differenza di età fra noi. (p.51)

E ogni volta, con quel lavoro, « era un vero esame » (p. 52): un rimettersi in discussione, un errore avrebbe potuto compromettere tutto (episodio, sia detto fra parentesi, che andrebbe sottoposto a chi parla con spocchia della superficialità lavorativa dei siciliani in Sicilia, per contrapporla al rigore – quasi fattore genetico, costituzionale – di altri in altri luoghi):

A mio padre non capitò mai di doversi riportare le giacche e si prendeva sempre regolarmente il suo compenso: c'era questo di buono, che pagavano subito. E non gli facevano mai mancare il lavoro; pure per le ferie glielo davano, e anche di più che durante il resto dell'anno, che dovevano riempire il negozio prima dell'autunno. E mio padre faceva di tutto per finirlo quel lavoro che considerava la sua provvidenza, prima della riapertura, era il suo interesse, ripeteva, (pp.52- 53)

Quest'uomo, Filippo Messina, ha una passione, non certo segreta, che coltiva per conto suo. Animo d'artista, ama da sempre la musica; dall'età di sette-otto anni suona il violino, che gli era stato portato dall'America dal fratello maggiore, maestro di musica, che gli aveva anche insegnato a suonarlo.

Lo riprendeva il suo violino quando poteva; lo sonava con una sua dolcezza che tutti gli riconoscevano. La musica la sapeva scrivere e scriveva i motivi che aveva eseguito al paese ed erano stati dimenticati, e anche quelli che ascoltava a Palermo, e componeva pure di suo. Dove sarebbe arrivato se lo avessero fatto studiare? se l'avessero mandato al conservatorio? Peccato!, diceva mia madre, che non voleva che la stessa cosa si ripetesse con me. Ma allora non ci si teneva al paese e mancavano le possibilità, ricordava mio padre, e si accettava la vita per quella che era, e i figli dei mastri dovevano essere mastri, come contadini i figli dei contadini e pastori i figli dei pastori. E lui aveva sempre accettato la volontà di Dio. E se fosse stato peggio con un'altra attività?, chiudeva con la sua vigoria, (p.54)

E riesce a coniugare la passione per l'arte con l'esigenza, a Palermo, di arrotondare i suoi proventi, entrando a far parte di una banda musicale come Gassista e come tale, in breve tempo, sarà considerato il primo della città e non solo di essa, fino ad essere conteso dai vari maestri ed essere considerato insostituibile.

Ma nelle sue pause di lavoro torna al violino, suo compagno prediletto, e per il violino si dedica a trascrizioni e alla composizione di alcuni brani.

La forza di quest'uomo consiste nella sua quintessenziale saggezza popolare (*accettare la vita per quella che è*) e nella sua fede religiosa (*accettare la volontà di Dio*). Nell'accettazione, dunque: di quel che si è ricevuto, come un patrimonio da non disperdere, anzi da valorizzare, nella certezza di operare nel giusto e, proprio per ciò, essendone tutelati e garantiti da una forza superiore, capace di rimettere in sesto le cose, secondo tempi e logiche che non sono i nostri e che forse noi non possiamo pienamente comprendere. Una filosofia di base non esplicitata, ma interiormente posseduta, come intrisa nel DNA, una sorta di segreto impulso che rende uomini come

questi dei costruttori, lenti ma pervicaci, capaci, vale a dire, di costruire più di quanto non sappiano, a volte, distruggere i cosiddetti 'uomini pubblici'.

Grandi uomini non sono solo quelli che la Storia (con la "s" maiuscola) illustra e conclama; c'è una grandezza nascosta – privata, si direbbe – che pertiene a figure della nostra umanità che lasciano l'incidenza della loro presenza in tracciati diversi da quelli

dell'ufficialità, nel loro ambito quotidiano. Lasciano il loro solco in altri esseri umani che ebbero la ventura e – perché no? – il privilegio di conoscerli e frequentarli e per i quali furono preziosi, appunto perché 'esemplari'.

Sono gli eroi della quotidianità, che non ebbero velleità narcisistiche né fregole di *visibilità* a tutti i costi, paghi del loro mondo e gelosi custodi di esso. Uomini che preferirono correre le strade secondarie piuttosto che quelle centrali, le *trazzere* piuttosto che i *boulevard*, conducendo la loro esistenza all'insegna del "latens vive" plutarco. Uomini capaci di sacrificarsi in silenzio e in silenzio costruire, come discretamente scompaiono, quasi in punta di piedi.

A questa stirpe appartiene il personaggio del padre nel romanzo di Calogero Messina.

Dopo la morte di lui, l'autore non tornerà più alla Quisquina. È come se, andandosene via per sempre, il padre si fosse portato con sé tutto un mondo che intanto, sotto i suoi occhi, si era andato mutando e snaturando. Già genitore e figlio, recandosi in paese negli ultimi tempi, avevano avuto modo di constatare come il pane non fosse più lo stesso di un tempo e si erano sobbarcati, anche per svago, in vari giri nei paesi dell'*interland* palermitano per reperirvi cibi rimasti immuni, per così dire, da manipolazioni consumistiche, rarità che una volta erano a portata di mano: il pane in quel dato forno di Monreale; l'acqua da bere in fontanelle collinari di Giacalone e di Poggio San Francesco; la carne, la salsiccia, la ricotta e il vino a San Giuseppe Jato e a San Cipirello.

A Santo Stefano, le terre ubertose, che davano prodotti che erano esportati, ora sono abbandonate, nessuno vuole più coltivarle, i frutti restano agli alberi, sono scomparse le capre come sono scomparsi gli artigiani. Tutto, in paese, arriva da fuori; nelle strade e nelle piazze, ora si vede l'immondizia, la via Lorenzo Panepinto, la principale del paese, è ingombra di macchine posteggiate e vi si respira «un'aria più inquinata di quella di una metropoli» (p. 148).

Quel mondo ormai resta vivo solo nella memoria, con il sapore di una piccola – ma grande nelle sue intime pieghe – epopea familiare, espressione di una Sicilia sfuggita alle cronache, di cui pochi sanno. Una Sicilia autentica, nascosta, che è stata trasformata, violata e deturpata da alcuni amministratori della cosa pubblica

compromessi col malaffare, da una classe politica spesso arruffona e onnivora. Una Sicilia la cui immagine, nel mondo, è stata offuscata da una minoranza di prepotenti, sopraffattori mafiosi e volgari, artefici della peggiore dominazione che l'isola abbia subito: quella di alcuni siciliani sui siciliani stessi (dopo la storica delusione di un'unità d'Italia rivelatasi assai diversa dalle aspettative).

Oggi, per fortuna, questa Sicilia torna ad alzare la testa, fiera della propria storia, delle proprie tradizioni, della propria cultura.

E torna, anche o solo con la memoria, a tempi in cui si era più poveri, ma ricchi di risorse interiori e di un sapore della vita che aveva, come vuole suggerirci in questo poema narrativo Calogero Messina, il sapore del latte appena munto, assaporato nella sua infanzia.

NOTE

1. Scrittore e poeta, storico e docente nell'Università di Palermo, viaggiatore instancabile e apprezzato conferenziere, Calogero Messina è autore di numerose opere, fra le quali: *T. Calpurnio Siculo* (1975), *Voltaire e il mondo classico* (1976), *Montesquieu e l'antichità greco-romana* (1977), *Il caso Panepinto* (1977), *La Mettrie e Diderot* (1980), *Settecento italiano classicista e illuminista* (1980), *Giordano Ansaione in Sicilia* (1980), *Viaggio in Spagna e Portogallo dalla Sicilia* (1981), *Giuseppe Ganci Battaglia poeta delle Madonie* (1981), *Umanesimo nella Spagna 'illustrada'* (1981-1982), *Figure siciliane* (1982), *Immagine della Sicilia* (1983), *Sicilia 1943-1985* (1985), *Sicilia e Spagna nel Settecento* (1986), *Volevano l'Inquisizione* (1992), *I vendicatori* (1995), *Jordanus non est conversus retrorsum* (1998), *I viceconsoli di Francia in Sicilia* (2001). Tra le sue opere di poesia merita particolare attenzione *Sodalitas* (2002). Sue opere sono state tradotte in diverse lingue straniere.

2. «A mio padre / che mai rifiutò di sacrificarsi / per la famiglia/ e con la sua vita / sempre m'indicò l'onestà / senza condizioni, / la perseveranza nel lavoro / e la forza per qualsiasi sacrificio, / il valore delle cose semplici, / la consolazione della musica, / la fede nella Provvidenza.» (p. 5)





CRESTOMAZIA

Viorica Bălteanu

Poesie

Miracolo

Davvero gaudente
il destino che scherza
mutando l'autunno
in maggio fiorente.

(Katovicze, 28 novembre 1994)*

Pasqua

Anima intrisa di celeste
ignaro volo di colombe
lamento e sorriso fra le lacrime
Redenzione senza sosta bramata.

(24 marzo 1995)

Futuro remoto

Lieve sgocciolare di memorie
il presente inespica
tra giornate uggiose
ombre senza sonno immote
crepitio di pazze cicale nel petto.

(29 agosto 1996)

Millennio in partenza

Nella Trinacria greve di soprapposti accenti
canti, sguardi, eroi scavalcano i millenni:
l'imperator-poeta** non cessa d'inquietar,
il suo pensar sospeso qual braccio
di Venere*** antica desta stupor, tremor e sciame di quesiti.
Darà il millennio terzo un altro Federico ovvero Eminescu?
Sarà migliore, forse, l'umana stirpe?
Che fitta nebbia tace...

*(Szombothely***, 6 maggio 1998)*

L'amica gatta

Regina incontrastata della casa,
cammina rasente senza suono

sogna e fa sognare e giocare
covando enigmatici piani,
pure da sveglia facendo le fusa russando.
Amica per la pelle proprio sempre
irto furore improvviso se avverte il nemico,
a differenza del cane è una medicina vivente
finita anche sui roghi per questo*****.
(8 dicembre 1998)

* A cavallo fra novembre e dicembre 1994, con una collega docente di francese, abbiamo fatto ciascuna, in Polonia, un paio di lezioni su invito della Cattedra di Lingue Romanze dell'Ateneo di Katowicze.

** Nel mio libro *Eminescu și spațiul cultural italic (Eminescu e lo spazio cultural italic)* pubblicato nel 2002, dimostro che era Federico II di Svevia l'imperator-poeta invocato con ammirazione dal sommo poeta romeno Mihai Eminescu (1849/50-1889), nel suo capolavoro giovanile *Venere și Madonă (Venere e Madonna)*, portentosa personalità del Medioevo sulla quale ha lasciato ben due menzioni elogiotive in prosa, ritrovate fra i manoscritti e per questo conosciute da pochissimi eminescologi.

*** Aveva 20 anni Mihai Eminescu quando fu pubblicato sulla rivista *Convorbiri literare (Discussioni letterarie)* il suo capodopera *Venere și Madonă (Venere e Madonna)*, che contiene il verso "Braț molatec ca gândirea unui împărat-poet..." (*Braccio molle quale il pensar di un imperator poeta...*). Galeotta fu proprio questa poesia, che fece spuntare l'amor fatale che legò Veronica Micle (pure lei poetessa, ma di tono sommesso) a Mihai Eminescu. Infatti, i due s'incontrarono a Vienna, soltanto due anni dopo.

**** Antichissima cittadina ungherese vicina al confine con l'Austria, in cui è stato organizzato, nel 1998, un ottimo convegno d'Italianistica, che mi diede l'opportunità di incontrare colleghi provenienti da diversi Atenei d'Europa.

***** È risaputo che decine di migliaia di gatti finirono sui roghi ordinati dall'Inquisizione, spesso insieme alle loro padrone o ai loro padroni, accusati di stregoneria. L'effetto taumaturgico del gatto è stato comprovato in modo convincente dagli specialisti.

Giorgio Moio

Bella la vita

per Mario Quattrucci

– bella la vita
ma se provi a chiedere aiuto
nessuno te lo dà
gente normali solo a metà
ti girano attorno
ma non hanno occhi
né mani
né bocca
per darti una parola
che non sia ròpala
che non sia làpora
che non sia polara
nel ràpalo dell'olarpa

: bella la vita
ma se ti metti a pensare
finisci nel sanpère
nel non sapere
nel non saper pesare
le parole

ma non abbatterti
non perdere la speranza
di lottare
di resistere agli inganni
perché non è tutta colpa tua

; bella vita
ma ti hanno lasciato da solo
con il tuo respiro affannoso
e le idee confuse
con le spalle al muro
e allora

] bella la vita
ma devi fare una scelta
metterti con le spalle al muro
nell'attesa che ti massacrano
o mettere con le spalle al muro
e massacrare
smasacrare nel crasaresma
di una incognita cogninita
quasi rincoglionita
un rutilante fuoco
che non brucia più

...bella la vita
ma se non ami il caos nell'ordine
la tua vita sarà un tradimento
complice di suono usurato
sfravecato vesfracato 'nzuppato 'e musciaria
annacquato 'è sciamuria
un'armonia d'incoerenza animora :

/ però bella la vita!
ma se è prontezza di riflessi flerissi
perché t'adagi sugli allori di giada
sbagliando gli accordi della tua canzone
perché t'adagi sugli allori adagi
non sai perdere non sai soffrire
non sai neanche vincere
aspetti un treno che non passerà mai
se ti fai trovare come le graminacee
disteso sulle rotaie ammiscann 'e carte
illudendo la vita
arravuglianne ll'aria malsana
comme a nasalma
come una preposizione semplice
sj nun miette 'e criature 'o sole

sj ll'accua nun te 'nfonne
e 'o sole nun te scarfa

) bella la vita
anche quando il mondo gira / gira
ragi / ragi / fffffff / argi / argi
allo stesso modo allo stesso ritmo
ma non è il vento né un fischio
il sibilo che senti provenire da lontano
allo stesso modo
allo stesso ritmo
la spinta in avanti è controllata
dal tempo che scorre come un fiume
per mancanza di competenze
nel luogo delle vocali elettroniche
delle litanie affabulatrici
diplomate alla scuola della conservatoria
della consorteria politica / litipocale
dalla valenza impotente di zanvela
di zanvala senza cazzimma

Nicola Romano

Accidenti

Non ho un cognome tronco
o un nome transalpino
né la erre un po' moscia
o le vocali aperte
né la vocina fine
né un lento salmodiare
né dolce cantilena
né un piglio da teatro
Nemmeno un'assistente
neanche un *buen retiro*
né un editore maximo
non porto occhiali
né un calepino zeppo
né borsino a tracolla
Non parto per Viareggio
non ho rimborso spese
né articoli di spalla
né premio alla carriera
né quel passo sicuro
né la vena feconda

come i veri poeti

Un residuo

Sono la notte orfana di luna
quando le nubi ipocrite
s'insediano sui tetti
e tappano i lucori al firmamento
e sono lago
diventato pozza
per quei corsi finiti in altre plaghe
o per le piogge magre e ingenerose
che inducono secchezza alle ambizioni
Sono un rosaio
privo di corolle
quando làtita ai colli primavera
e non si fa rimedio per il gelo
che rischia d'arroccarsi nelle ossa
e sono cava
senza più pietrisco
raspata da quel transito furioso
di vento che defoglia e manda altrove
ogni aderenza che sembrava eterna

Sono il residuo
di tutto ciò che ho perso

Francesca Simonetti

[Di Calliope non sento la voce]

Di Calliope non sento la voce
tace quello "spirto ribelle"
che prima ruggiva
come per l'UGO immortale
che mi fu guida negli anni fanciulli
Ma Erato fedele scende recando
speranza come nel tempo lontano
quando mi fu vicina, e celata
ad arte per vivere libertà negata.
Sciolsi lacci come catene
e versi con libertà agognata
scrissi quasi danzando
nelle ore felici o di rimpianto-
e mentre la sera ora scende
non sempre cara
per le catene del tempo,
sento la forza della parola
che Calliope mi dona
per cantare la vita

che si dilegua crudele
ma pur sempre possente
per sconfiggere il tempo –
vivendo

[Perdiamo tralci di affetti]

Perdiamo tralci di affetti
come gli alberi le foglie
ma loro si rinnovano
tornando ad adombrare
stanchi pellegrini desiosi
di raggiungere la meta
e pure viandanti stanchi
senza più amore per la vita-
si perdono gli anni e gli amori
si perde pure la vita per una fede
ma tornano i sogni ad ogni stagione
con la dolcezza dei nuovi frutti
ed in autunno il melograno iridescente
rallegra lo sguardo
pur nell'attimo d'una lacrima
che stenta a scendere
quando il dolore
inesorabile ci sfiora
oscurando lo sguardo

Emilio Paolo Taormina

Poesie

io sono l'isola
senza nome
affiorata
nel tuo mare
tu non sai
che esisto
come amica
mi sorridi
ogni giorno
e mi stringi
la mano
io sono
la farfalla bianca
che ondeggia
ai tuoi fianchi

il raggio verde
che segna
all'orizzonte
la fine di ogni
tuo giorno
il rosso
che tremola
ad oriente
e ti dà
il buongiorno
io sono
quello che ti ama
perché
voglio vivere

*

ti ho regalato
in un verso
il rumore
del mare
come
un segnalibro
da tenere
tra i tuoi pensieri

*

tu mi hai reso
apolide
sono senza casa
e patria
dovunque io vada
tu sei in me
sei nella chiave
dell'auto
nella bustina
di zucchero del caffè
tra le righe del giornale
tu sei libera
non posso fermare
il tuo volo di farfalla
sei la nota fuggita
da uno spartito
sei l'onda che corre
e saltella
come una bambina
verso la spiaggia
tu sei la mia trincea
dove io voglio

morire per essere
libero come te

*

palermo
ha una zampogna
appoggiata
sul monte pellegrino
il vento
già in autunno
prova gli accordi
per girare
per vicoli e piazze
a natale
un bambino
con gli occhi stupiti
è rimasto
a cercare nelle pieghe
dell'aria la musica
palermo è la città
dei profumi
la notte negli angoli
si nascondono ladri
di camelie
le raccolgono per strada
quando cadono
dai balconi
e ancora gocciolano linfa
come lacrime di donne
innamorate
la notte cela
sotto una camicia di stelle
gli accordi di una canzone
palermo ha cassette pieni
di lettere
d'amori infelici
con la luna piena
escono per cantare
serenate
la città non ha un fiume
con barche e vele
per fuggire verso il mare
i suoi amori sono prigionieri



ARENE E GALLERIE

Ricordo di Mario Luzi

Il poeta e il flusso enigmatico della storia



In quest'anno 2018 in cui Palermo è definita città della cultura, viene di ripensare a quando lo è già stata in concreto, senza uso politico, soprattutto ospitando eventi e personaggi di alto profilo dai quali acquisiva esperienze e distinzione. Così accade di tornare col pensiero ad uno dei più grandi poeti della contemporaneità, quel Mario Luzi, della cui frequenza Palermo si giovò per lunghi tempi non ancora molto lontani. Infatti per quasi un trentennio, a partire dal gennaio del '77 alla sua morte nel 2005, Luzi è stato presenza vitale tra l'intellettualità palermitana, ed anzi addirittura alle vicende palermitane egli ha legato parte della sua attività creativa, allorché per il nostro Teatro Biondo scrisse e fece rappresentare ben due suoi testi: *Il corale della città di Palermo per Santa Rosalia* e

Il fiore del dolore, evocante l'assassinio di padre Puglisi.

Oggi una rilettura della sua opera ci fa dire che Egli non va considerato solo una firma illustre tra le altre nel panorama della lirica novecentesca, ma una presenza rimasta incisiva e duratura nella storia del tempo che è ancora nostro, sia come espressione che come interpretazione delle fonti di origine, delle convulsioni e degli enigmi ancora in corso. La poesia di Luzi, fin dalle prime esperienze, si nutrivà di ciò che si dice evento, o, come lui scrive, *la vicissitudine*, che significa l'accadere per natura o azione umana in ogni angolo di campi, di cielo, di mare, di anfratti della quotidianità quale ferve e fluisce senza sosta. Dipoi di quest'evento egli ne definirà come imprendibile la misteriosa legge del mutare; ed infine sarà un soffermarsi su un'insistente, analitico interloquire senza risposte, nel che è la cifra dell'inadeguatezza dell'uomo rispetto all'accadere o semmai è ricerca del proprio ruolo in esso. Sarà questo il terzo tempo della sua produzione, quello in cui Luzi poeta tutta risolve la vena lirica nella necessità filosofica di chi sa di avere assunto il ruolo di coscienza critica dell'esistenza, d'interprete del disagio epocale sempre incombente sull'individuo.

Se ben si riflette, non c'è nella letteratura italiana, dal Leopardi in poi, un poeta che poggi su una problematica speculativa di spessore quale è stato Luzi. Il che spiega anche come i nostri tempi di diffusa superficialità e di chiacchiera di consumo, gli

riservino tanto rispetto ma anche alquanto incomprendimento. Però è pure vero che il voler riassumere in breve la portata della poesia di Luzi non sia impresa facile, trattandosi di avere a che fare con un iter creativo che ha attraversato vicende di fratture e movimenti non omogenei, quali hanno animato la contemporaneità, e dai quali egli si distinse sia pur, per brevi tratti, partecipandovi. E comunque un onesto criterio critico ci consente d'individuare in detto iter tre nozioni significanti: la vita come obbligo di fedeltà ad essa, oltre ogni possibile incongruenza; la storia come meccanismo ineludibile che condiziona o macina spesso la nostra volontà; la fede religiosa come motivo d'inquietudine interiore o di ricerca spasmodica di verità, ma anche, e soprattutto, come fiducia nella rigenerazione continua dell'umanità.

È quella di Luzi una poesia che nel corso di lunghi decenni si evolve ed appunto si lascia distinguere in fasi, ma sostanzialmente essa procede con un suo sottile filo unitario costituito da singolare compromissione tra sentimento di partecipazione all'esistenza e urgenza critica sulla medesima. Il punto di partenza è comunque la vita, nel suo svolgersi; e nell'avere noi consapevolezza delle sue onde ora allettanti, ora infide. Si parte da quell'invito, *"Amici ci attende una barca...e dondola..."* e la barca, come dirà, è la vita entro la quale bisogna pur stare, anche nell'incombere del male, di cui nessuna filosofia riuscirà mai a spiegare le ragioni.

È questa la visione della vita che in Luzi si andrà facendo poi più chiaramente impatto e appunto impegno d'interpretazione del divenire della storia; quindi fonte d'ispirazione per una parola più matura cioè più compromessa con la dinamica degli accadimenti del mondo *"sfera impazzita ove si sta/ sotto la spada a doppio filo/ del giudizio e della remissione"*. E vi si sta comunque pur chiedendosi dove vada *"tutto quel che le è cresciuto in seno"*, perplessi *"se discende o sale a balzi verso il suo principio"*. Verrà quindi l'interloquire come indagine speculativa sul destino dell'azione umana e perciò la poesia luziana si farà dialogica con esiti d'inflessione coscienziale che, specie nelle ultime raccolte, può riuscire di difficile decifrazione. Verrà la fase del poeta farsi pellegrino come quel Simone Martini impegnato in un ultimo viaggio, tra emozioni, esitazioni, turbamenti, a recuperare il senso della propria arte, metafora ancora una volta del mistero della vita; un viaggio tuttavia sempre sorretto da fede inquieta come ricerca di verità e con speranza di rigenerazione: *"Dove mi porti, mia arte?.../ in che paradiso di salute/ di luce, di libertà/arte, per incantesimo mi scorti?"*; *"Arte, cosa m'illumina il tuo sguardo?/ la vita o la memoria della vita? I suoi lampi, la sua continuità? /del sempiterno fiume l'alveo o il flusso?"*. *"...ma non ne decifrava/ punto il senso, intatto traversava/ la sua opera il mistero."*

Fluire e mistero sono vocaboli essenziali per qualsiasi esegesi dell'opera di Luzi, vista nel suo insieme o attinta nelle sue parti, fino agli ultimi libri, testimonianza di una coerenza speculativa, sempre intesa in funzione di presenza vigile e obbligata sulla temperie del tempo.

Tuttavia, se ci è lecito, indicare dall'insieme di quest'opera, quella che per noi può costituire cima di riferimento, non sicuramente sul piano estetico, ma su quello prevalentemente concettuale, non ci pare errato andare alla stagione dei primi testi teatrali. È lì che il lirismo concettuale di Luzi si esprime con più limpida efficacia comunicativa; lì si ha più a portata di mano il personaggio o i personaggi desunti dall'imponderabilità dell'accadere, in situazioni storiche in movimento, lontane sì ma rivissute analiticamente con lo spirito e il possibile accostamento ai nostri tempi ambigui, tali da restituirci la dimensione di un poeta di rara profondità inventiva e parentica. Sicché non sarà velleità critica affermare, ad esempio, che *Il libro di*

Ipazia, per pregnanza concettuale, vada collocato tra le più significative, se non addirittura come la più significativa opera del Novecento letterario.

In essa la vicenda della donna simbolo di un mondo di razionalità al tramonto, che resiste e poi soccombe alla furia del nuovo fattosi fanatismo, illumina la figura elegiaca del saggio che, nell'imprevedibilità dell'evento, resta provvisto soltanto di angoscia. Ma sarà poi lo stesso saggio, il Sinesio divenuto Vescovo, che dovrà contrastare il fanatismo di casa sua, allorché, a fronte di oscure prospettive, gli si contesterà l'autorità e gli si impedirà ogni tentativo di dialogo, cioè si vorrà precludere ogni apertura alla speranza verso il nuovo che pure avrebbe potuto essere indizio di palingenesi: come può succedere tanto nella vita pratica degli uomini quanto nella storia. Comunque contro ogni frangente può sempre aversi riserva di salvezza; perché, come accade, *"Tutto si disgrega e muta, ma sono pochi a rimanere svegli, / pochi a non lasciarsi travolgere"*. E questi pochi sempre ci sono. Luzi, come il Sinesio rappresentato in detto testo, ci lascia con esso un lucido messaggio di fedeltà alla vita; maestro di quelli che sapevano in ogni caso guardare lontano, Egli tuttavia mai fu estraniato dal presente, che anzi lo seppe assorbire e di continuo valutare, con parola alta e decisa, fino alla fine dei suoi giorni.

Elio Giunta

Nella foto: Mario Luzi (da: Quotidiano.net)

Esegesi di un famoso verso dantesco **Un abbaglio secolare**



Il verso 103 del V canto dell'Inferno recita:

Amor ch'a nullo amato amar perdona

È uno dei versi più famosi e controversi della Storia della Letteratura, sul quale, a mio avviso, non è stata fatta abbastanza chiarezza dai critici che nel tempo (sono trascorsi più di sette secoli) si sono cimentati nella sua esegesi concordando tutti, con qualche sfumatura diversa, nell'interpretare il verso nei modi seguenti:

- *L'amore che a nessuno risparmia, se amato, di riamare*
- *L'amore che non concede a nessuno che è amato di non riamare*
- *L'amore che obbliga chi è amato ad amare a sua volta*

Sono, queste, "traduzioni" sulla falsariga del pensiero religioso medioevale sull'amore come sentimento divino, simile a quello che Dio nutre per tutti gli uomini. In proposito, così si espressero Fra Giordano da Pisa, noto anche come Giordano da Rivolta (1260-1311) e Santa Caterina da Siena (1347-1380):

- *Non è nullo che, sentendosi che sia amato da alcuno, ch'egli non sia tratto ad amare lui incontinentemente* (Fra Giordano)

- *Naturalmente l'anima è tratta ad amare quello da cui sé vede essere amata* (S. Caterina)

Natalino Sapegno avalla queste asserzioni degli scrittori religiosi, ritenendole conformi alla tesi esposta nel trattato *De Amore* da Andrea Cappellano (1150-1220), secondo il quale «*Amor nil posset amori denegare*» (l'amore non può negare nulla all'amore). Critici moderni e contemporanei, tra cui Gianfranco Contini, hanno sostenuto la presenza del pensiero del Cappellano in Dante, soprattutto nell'episodio di Paolo e Francesca. Essendo stato il trattato giudicato contrario alla morale cristiana, la tesi del Cappellano non sembra conciliabile con l'ortodossia che anima la *Commedia*. Pertanto gli esegeti sarebbero caduti in un grosso equivoco relativamente al verso dantesco, tanto più che il Cappellano, nel terzo libro del trattato, significativamente intitolato *De reprobatione amoris*, esprime una concezione diversa rispetto a quanto aveva sostenuto nei due libri precedenti affermando che alla persona amata bisogna lasciare la libertà di non riamare.

Ideo ergo amor in arbitrio posuit amantis, ut, quum amatur, et ipsa, si velit, amet, si vero nolit, non cogatur amare (I, 44)

[Dunque amore ha lasciato facoltà a colei che ama, quando è amata, di amare a sua volta, se vuole, e di non essere costretta ad amare, se invece non vuole].

Vere profiteor in mulieris esse collatum arbitrium postulanti, si velit, amorem concedere, et, si non concedat, nullam videtur iniuriam facere (I, 104)

[Affermo che alla donna è stata attribuita facoltà, se vuole, di concedere il suo amore a chi la ama, e, se non lo concede, non si ritiene che commetta un torto].

Dante non avrebbe potuto esprimere una tale falsità sull'amore, perché non sempre l'amore è ricambiato. Solo se l'amore è corrisposto non ci si può sottrarre alla sua potenza. La critica si sarebbe lasciata condizionare dalla prima tesi sostenuta dal Cappellano, sorvolando sugli altri luoghi del trattato, in cui lo stesso Autore, "abiurando" il proprio pensiero, riconosce alla donna, come abbiamo sopra esposto, la piena libertà di decidere in tema d'amore.

A me pare chiaro, scontato e più che normale che non ci si possa sottrarre a un amore corrisposto e concordo sulla forza dirompente dell'amore che non impedisce a Francesca, sposa di Gianciotto, di abbandonarsi alla passione ardente per Paolo. Tuttavia, il senso del verso va oltre la semplice corrispondenza d'amore tra i due amanti, che eliminerebbe la contraddizione assurda di un amore "obbligato", ricambiato anche in assenza del sentimento. E l'«oltre», a mio avviso, è proprio il legame coniugale tra Francesca e Gianciotto.

Il verso, messo nella seguente costruzione e così completato: *amor che (non) perdona a nullo (di) amar (chi è) amato* [l'amore che vieta, che non consente a nessuno di amare chi ha un vincolo d'amore, chi, cioè, è unito ad altra persona mediante il sacramento matrimoniale], chiarisce il senso tradito. L'amore, di cui parla Dante per bocca di Francesca, è l'amore proibito, negato dalla morale cristiana. E il divieto vale sia per Francesca, sposa di Gianciotto, che per Paolo, che trasgredisce il nono comandamento. Ed è proprio per questa trasgressione che i due amanti sono collocati nell'*Inferno* tra i lussuriosi. Quel «perdona», cui è sottintesa la

negazione (non), va inteso letteralmente, è un termine carico di significato che dà il senso esatto del verso. Esso non esprime l'obbligo di amare, ma, al contrario, sta a indicare il divieto assoluto, il diktat della legge morale, alla quale l'uomo deve obbedienza. E qui, è il sacro vincolo del matrimonio che viene infranto dai due amanti contro la parola di Gesù, che impone all'uomo di non separare «ciò che Dio ha unito».

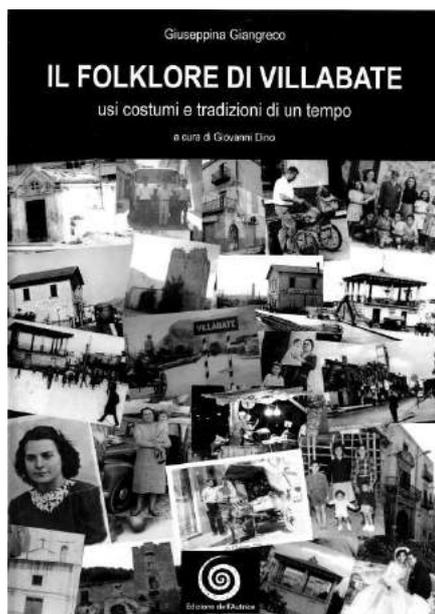
Il verso in questione può essere lasciato nel suo costrutto originale (*“Amor che a nullo amato amar perdona”*). In questo caso, il divieto di amare sarebbe riferito direttamente a chi è amato, a chi ha già un vincolo, un legame d'amore e cioè a Francesca, restando il divieto, ovviamente, anche per l'amante, cioè Paolo.

Guglielmo Peralta

Nell'immagine: Amos Cassioli, Paolo e Francesca (1870)

A cura di Giovanni Dino

Il folklore di Villabate nella ricerca di Giuseppina Giangreco



Qualche tempo fa l'amico Giovanni Dino, regalandomi una copia del *Il folklore di Villabate*, mi ha chiesto di scriverne una recensione. Lo accontento con piacere perché Giovanni Dino è impegnato da molti anni nella difesa della cultura e della lingua siciliane e, in qualità di storico ed etnografo della sua terra, è riuscito a dare alle stampe questa bella tesi di laurea che Giuseppina Giangreco, nativa di Villabate, scrisse nell'anno accademico 1965-1966 e che ha un alto letterario oltre che documentario.

Non approfondirò le questioni linguistiche ed ortografiche poste dall'edizione di testi raccolti dalla viva voce di chi aveva il dialetto di Villabate come lingua materna (come studioso e scrittore in dialetto bolognese non ne ho le competenze); cercherò invece di formulare alcune riflessioni di

carattere generale che facciano apprezzare questo libro anche a chi non è siciliano.

I testi raccolti da Giuseppina Giangreco sono spesso intrisi di religiosità cristiana, come avviene nella tradizione popolare di tutta l'Italia. Uno degli esempi più belli (pag. 85) ritrae una scena di vita quotidiana della Sacra Famiglia: Giuseppe esce per andare a Messa lasciando la porta spalancata, entra il cane che mangia il pane e, alla domanda di Maria dove mai sia finito il pane, Gesù, ancora piccolo, arriva con tre pesciolini invitando la madre a mangiare nell'imminenza del ritorno del padre; Maria gli risponde invitandolo a mangiare, visto che è ancora un bambino, lei vuole aspettare il ritorno del padre. È fin troppo facile notare che il racconto ha delle incoerenze: Giuseppe non può essere andato a Messa perché l'istituzione del rito è

posteriore all'infanzia di Gesù; e non è chiaro come il bambino Gesù si sia procurato i pesci, ed è probabile che la scena sia stata costruita introducendovi elementi tratti dall'episodio della moltiplicazione dei pani e dei pesci. Però il testo è bellissimo letterariamente e teologicamente: perché? Forse proprio perché i rapporti logici non sono rispettati: alcuni elementi fondanti della storia e della cultura del Cristianesimo sono accostati per così dire paratatticamente e mantengono così intatta, se addirittura non l'accrescono, la loro valenza storica e teologica, che non è conosciuta teoricamente da chi trasmette il testo o ne fruisce per via orale, ma è vissuta nella pratica quotidiana della fede e del rito. Con ragione dunque Angelo Branduardi, nel presentare una versione mantovana della celebre ballata conosciuta come *Donna lombarda*,¹ ha affermato che nella musica e nella letteratura popolari la forza dell'ispirazione è inversamente proporzionale all'alfabetizzazione degli autori che, quando interviene, li priva della loro «linfa vitale».

Alcuni racconti e preghiere sono così simili a testi raccolti in altre parti d'Italia da far pensare alla diffusione di comuni motivi fiabeschi e della religiosità popolare, di volta in volta interpretati secondo la sensibilità locale. Ne cito alcuni senza pretendere di essere esaustivo.

La favola di *Giufà e 'a ciocca* (*Giufà e la chioccia*, p. 45) richiama la favola bolognese conosciuta come *Fòla ed Pirlózzi* (*Favola di Stupidotto* che qui vale come nome proprio). In entrambe le versioni una mamma va a Messa, lascia solo a casa il figlio, che il nome proprio e l'aspettativa creata dall'*incipit* della narrazione connotano come molto sciocco, e lo incarica di dare da mangiare alle galline (versione bolognese) o alla gallina (versione siciliana). Il ragazzo fallisce nell'incarico perché infila a forza il pastone nel becco delle galline (versione bolognese) o perché, pur nutrendo correttamente l'animale, si siede sulle uova per non farle raffreddare e le rompe (versione siciliana); in entrambe le storie il ragazzo fraintende il senso di 'tirare la porta di casa' e, invece di chiuderla, la toglie dai cardini e se la carica in spalla. La versione bolognese è più lunga e articolata di quella riportata ne *Il folklore di Villabate*, ma gli elementi fondanti del racconto coincidono.

In *Cori ri canna e cori ri cannitu* (*Cuore di canna e cuore di canneto*, p. 51) l'uccisione del marito da parte della moglie infedele è posto in relazione con un canneto. Non si dice perché, come spesso accade nelle storie e nei canti popolari, ma il pensiero va immediatamente alla *Favola dell'animale grifone* registrata di recente nel bolognese. Due fratelli si innamorano di una principessa che si ammala e che è impossibile curare, finché uno stregone promette che sarà salvata dalla penna dell'animale grifone. I due fratelli, una volta partiti, si dividono per cercare l'essere fantastico, uno dei due lo trova e gli strappa la penna; l'altro, geloso, lo uccide, gli sottrae la penna, lo seppellisce in un canneto e racconta al padre che il fratello è scomparso. Quando il padre, partito alla ricerca del figlio scomparso, arriva al canneto, taglia una canna per farne uno zufolo, ma lo zufolo, attraverso cui magicamente si fa sentire la voce del morto, rivela la verità.² In entrambi i racconti si trova la connessione fra tradimento, uccisione e rivelazione del delitto attraverso la voce di una canna magica.

In occasione della Pasqua a Villabate si recitava un dialogo immaginario fra la Madonna e gli artigiani che costruivano la croce del Cristo e fornivano i chiodi e la corona di spine. I chiodi, la Madonna prega, non devono essere pungenti, ma il fabbro, blasfemo, risponde che lui volentieri li farebbe più lunghi e pungenti; molto

più umani, invece, il falegname e il fioraio dicono che, se fosse per loro, croce e corona di spine sarebbero più leggere e meno dolorose. Il motivo della Madonna che chiede agli artigiani pietà per il Figlio, è attestato anche nel mantovano: il fabbro è identificato con Giuda che non rinuncerà al suo guadagno, ma aggiungerà tre lire di ferro e calcherà i chiodi nelle mani e nei piedi di Cristo. La Madonna per il dolore sviene.³ Il racconto è meno articolato rispetto alla versione raccolta a Villabate, ma una variante, incompleta, raccolta a Campitello di Marcaria,⁴ sempre in provincia di Mantova, descrive il pellegrinaggio di Maria dai fabbri e dai falegnami; il frammento è purtroppo privo della conclusione.

L'emiliano e il lombardo che leggono questi bei testi nel dialetto di Villabate o il siciliano che fa lo stesso coi testi scritti in bolognese o in mantovano, sono forse presi da una sorta di scoramento: non si può evitare la difficoltà traducendo tutto in italiano senza essere costretti a un lungo lavoro di decodificazione per il quale sono necessarie competenze filologiche non comuni? Credo che la domanda sia giustificata solo in parte. Le edizioni bilingui (non esiste pubblicazione di un testo dialettale che non sia accompagnata dalla traduzione in italiano) dimostrano la necessità per il paese di una lingua comune che è mezzo di crescita civile e politica. In altre parole, è scorretto fare leva sulla specificità dialettale di alcune zone del nostro paese per mettere in dubbio il valore dell'unità nazionale, come si è talvolta sostenuto negli ultimi anni: anzi, la presenza, che abbiamo appena rilevata, di motivi comuni alle tradizioni etniche di zone molto lontane fra di loro conferma la necessità dell'unità nazionale.

Altrettanto scorretto, però, è negare, sull'onda di questa polemica, ogni dignità linguistica e letteraria ai dialetti sostenendo che costituiscono un pericolo per l'unità nazionale e per i valori su cui essa si fonda, e che, in sostanza, sono un mezzo espressivo rozzo e inadeguato alle esigenze della contemporaneità. A queste accuse si può rispondere innanzi tutto facendo rientrare il concetto di dialetto in quello di lingua locale. Con dialetto la tradizione italiana degli studi glottologici indica i sistemi linguistici derivanti dall'evoluzione locale del latino parlato, e questo vale anche per il fiorentino che è alla base dell'italiano; il concetto di lingua locale è più ampio e comprende non solo i dialetti italiani, ma anche le lingue che, nel mondo, non sono assurte alla dignità di lingue nazionali, ma svolgono una funzione culturale e sociale importante, come molti recenti studi hanno rilevato.⁵ Ne riassumo i risultati; l'ottica è quella del bilinguismo, vale a dire della coesistenza con la lingua dominante.

Quando i bambini imparano come idioma materno, accanto alla lingua dominante, anche la lingua locale hanno una maggiore fiducia in se stessi e, da adulti, imparano con più facilità altre lingue straniere; ottengono migliori risultati a scuola e all'università e il tasso delle bocciature è più basso; i fenomeni di esclusione sociale sono più rari ed è favorita la capacità di includere nel proprio ambito culturale e linguistico anche chi proviene da realtà lontane. Questa funzione inclusiva della lingua locale è stata verificata sul campo quando a Castel Maggiore, nei pressi di Bologna, si è iniziato ad insegnare il dialetto nelle scuole dell'infanzia e nelle scuole elementari con una didattica adatta all'età dei giovanissimi allievi.⁶ I bambini, le cui famiglie molto spesso provengono da altre regioni d'Italia o dall'estero, imparano in fretta e le famiglie vedono nel dialetto un potente mezzo d'integrazione: una giovane mamma proveniente dall'est europeo ha spiegato che, siccome la famiglia è decisa a risiedere in Italia, è bene essere italiani fino in fondo

anche nell'uso delle due lingue, nazionale e locale. Un plauso, dunque, anche alle autorità siciliane che progettano di introdurre lo studio della lingua locale nelle scuole: è un modo intelligente per promuovere la sopravvivenza di una lingua e di una cultura che hanno ancora molto da dire e possono essere strumenti efficaci di crescita culturale, politica e civile.

Se si riconosce ai nostri dialetti la dignità di essere insegnati, bisogna porsi anche il problema della dignità della cultura che essi trasmettono. La loro funzione inclusiva non può prescindere dall'universo mentale, etico, culturale e geografico che prende forma attraverso la lingua locale. Ai bambini che imparano il dialetto si insegnano innanzi tutto i toponimi dialettali della zona in cui vivono, ma questo non basta a giustificare l'apprendimento di sistemi linguistici complessi: quando si crescerà, che cosa troveremo nella lingua locale? potremo dire che è valsa la pena impararla? la lingua locale potrà essere inclusiva anche al di là della normale comunicazione quotidiana?

Il folklore di Villabate ci dice di sì perché raccoglie testi di grande bellezza, radicati in una storia che deve essere conosciuta innanzi tutto nella lingua attraverso cui si esprime: una storia che non vive soltanto nella dimensione museale degli studi accademici, ma è linfa vitale anche per le nuove generazioni cui si deve insegnare ad apprezzarla e a dividerla. Credo che Giuseppina Giangreco l'avesse capito: la sua ricerca dipende da fonti etniche orali le cui testimonianze sono messe per iscritto nel tentativo di farne un patrimonio per le generazioni successive.

Tuttavia la tradizione etnica non esaurisce la ricchezza letteraria dei nostri dialetti. Poeti come il siciliano Ignazio Buttitta, i romagnoli Raffaello Baldini, Nino Pedretti e Tolmino Baldassari, il milanese Carlo Porta, i veneti Biagio Marin e Andrea Zanzotto, il lucano Albino Pierro, il romano Giuseppe Gioachino Belli e il napoletano Salvatore Di Giacomo (cito senza troppo badare alla successione cronologica e geografica) sono fra gli autori più profondi della letteratura italiana. Non si può essere compiutamente italiani, e dunque europei, se non si conosce e non si apprezza la tradizione, popolare e colta, che si esprime attraverso tutte le nostre lingue.

Stefano Rovinetti Brazzi

NOTE

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=VxNhO8XHE8I>

² Entrambe le favole, che ho registrato dalla viva voce rispettivamente di miamadre, Claudia Stegani, e di un'anziana conoscente, Lodia Regazzi, sono pubblicate in Amos Lelli, Roberto Serra, *Fól bulgnaisi*, Pendragon, Bologna, 2013.

³ Claudio Quarenghi e Franco Ferrari (a cura di), *Al ben di nòstar vec*, E. Lui Editore, Reggiolo (RE), 2013, p. 211.

⁴ *Ibid.*

⁵ Non a caso molti di questi studi riguardano le lingue indigene americane la cui estinzione significa, per le popolazioni interessate, una gravissima perdita dell'identità storica e culturale. Per i vantaggi del bilinguismo si veda ad esempio *First Nations Languages and Improving Student Outcomes*, Submitted to the Assembly of First Nations, Submitted by Shirley Fontaine, M.Ed., Ph.D. Candidate, March 30, 2012 (<https://www.afn.ca/uploads/files/education/improvingstudentoutcomes.pdf>).

⁶ Cf. Stefano Rovinetti Brazzi (a cura di), *A Bulågna i Cínno i dscårren in Dialàtt* (*A Bologna i Bambini parlano in Dialetto*), Pendragon, Bologna, 2018, p. 37.



GIROLIBRANDO

Figurano in questa sezione brevi testi significativi, non solo poetici, tratti da pubblicazioni non necessariamente recenti (per lo più di non agevole o immediata reperibilità) con relativi dati bibliografici.

STETTERO AL DIAPASON

Stettero al diapason del bene i soli
e le lune a quello del male
tra le piramidi egizie e di Ercole resta
la fatica il potere l'arroganza e la sfida
e tu sorgi a rompere le antiche pretese
e racconti per abbonirmi favole di atomi
nella scia del tempo che divise tutto.

Vincenzo Santangelo

(Castellamare del Golfo 1930-Palermo 1993)

Da *La dimensione non risolta*, Vittorietti Editore, Palermo 1979.

NELLO SPAZIO

Ha il suo daffare Dio che ogni mattina
tenta sintonizzarsi con le menti
degli uomini ricetrasmittenti.

Pasquale Siano

Da *Tè e fette di torta*, Franco Cesati Editore, Firenze 1987.

A MIA MOGLIE

Sono entrato nel tuo cuore
quasi senza accorgermene,
senza impeto né prudenza
ma così con disinvoltura:
come entrare in casa
aprendo la porta quanto basta.

Fabrizio Orlandi

Cartoncino de *La linea dell'Equatore*, Civitavecchia 2018,

DOVRÒ ABITUARMI

Dovrò abituarmi ai tuoi silenzi
ai tuoi occhi che mi guardano dalle foto
ai figli che non ti cercheranno nei loro digiuni

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

Giovanni Dino

Da *Nessuno va via* [suppl. di "Pagine leprine", a. XXII, 2017], Tipografia Ferrara 1, Ferrara

COGNIZIONE DELLA PAROLA

Conoscerle bene le parole
il *verbi sensus* ovidiano
(come per esseri umani
quel che sono non l'apparenza)
diffidare del loro suono (del tono)
delle immagini che evoca.
Accomunando la risonanza del lemma
alla monotonia del canto
il grande Ugo si indusse errando
l'upupa a rappresentare
uccello notturno e tombarolo.
Il gufo ignora le due sillabe
cupe che lo rendono scioccamente
presago di sventure vive i giorni
innocuo l'espressione sgomenta
occhi grandi tondi timoroso
del mondo (sappiamo che è).
Shighelle e salmonelle suonano
lievi briose e (*né show girls*
né pietanze marine) silenti
 ti massacrano.

Lucio Zinna

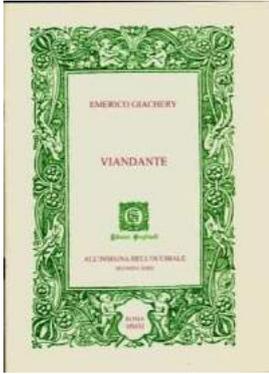
Da *Nuovo Contrappunto* [Genova], a. XXVI n. 2, aprile-giugno 2017





Van Gogh:
"Natura morta: romanzi francesi",
1888 (part.)

VETRINA



Emerico Giachery VIANDANTE

È un piacere del tutto particolare leggere le venti pagine di questa deliziosa operina, nitida ed elegante come un elzeviro, intrisa di avventure, di viaggi, di incontri, di personaggi e di memorie. Poesia in prosa che si dipana in una sorta di *fatale andare* nel tempo e nei luoghi, senza seguire un itinerario ben preciso, ma volendo piuttosto procedere per associazioni di idee, fra mutevoli incantamenti dell'anima, in un'ansia costante e bellissima di vedere, di conoscere, di assimilare:

«Sulle tracce dei Cavalieri erranti, anch'io cercavo l'“avventura” (anzitutto dell'anima e della conoscenza) e cercavo il Graal».

È la poesia del *Wanderer*, del viandante che possiede l'anelito struggente (vera e propria *Sehnsucht* romantica) del cercare, che vive del suo incessante cammino di esplorazione e gioisce della sua stessa sete di conoscenza: «Ma cercare e ancora cercare, interrogarsi, interrogare, ascoltare voci diverse, soprattutto le più aperte e impazienti, è pur sempre vita protesa, è partecipare a una storia dello Spirito in sotterraneo fermento e forse silente progresso».

O wandern, wandern, meine Lust! cita Emerico, ricordandosi di un verso del poeta Wilhelm Müller, tratto dal ciclo di liriche *Die schöne Müllerin* (1821) al quale, tra gli altri, il sommo Franz Schubert diede magnifica veste musicale.

E con armi e bagagli, volentieri ci mettiamo in viaggio con l'Autore: lo accompagniamo passo a passo nel suo lieto e pur malinconico vagabondare sul filo della memoria, nella bellezza del tempo giovanile (*Gaudeamus igitur, juvenes dum sumus!*), nel fascino indimenticato e intatto degli studi letterari, fra squisite divagazioni e puntuali rimandi agli amatissimi poeti (Dante in primis) come pure ai filosofi a lui più congeniali (dal medievale Duns Scoto a Nietzsche).

E da per tutto ci piace seguirlo in questo frastagliato arcipelago, anzi, per meglio dire, in questo affascinante labirinto di luoghi (italici e non) che vengono contemplati con amorosa passione e interiorizzati per creare all'istante sublimi scenari dello Spirito. La Lunigiana, il Casentino, la Lucchesia... ed altri paesaggi incantatori, in un lento passare tra fonti cristalline e cupe foreste, indulgiando in eremi e castelli silenziosi, in austeri conventi o in gradevoli taverne...

Qua e là Emerico depone il suo sacco di viandante per fermarsi a dipingere una bellezza che colpisce gli occhi e afferra il cuore: «Certaldo mi mise allegria: i colori caldi delle case, l'area bonaria e casalinga del paese, e laggiù, nel centro più armonioso della campagna toscana, San Gimignano con la polifonia delle torri». Ed ecco che l'amena contrada gli rammenta un passo dell'inizio del Decameron:

«Era il detto luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di varj albuscelli, e piante tutte di verdi fronde ripieno, piacevoli a riguardare».

Da Arquà a Fontaine de Vaucluse, da Ginevra alla favolosa Provenza, dalla francescana Assisi alla prediletta Barga, il passo del sognante pellegrino, alla ricerca dei suoi *paesi dell'anima*, non si ferma mai se non per sostare talvolta, rapito da dolci e immaginose suggestioni, «tra morbide colline, in una trama lieve di nebbie e di grilli».

Quando infine il Cavaliere errante termina il suo avventuroso racconto e posa la penna, ci accorgiamo che è stata anche per noi un'esperienza emozionante e indimenticabile, qualcosa che ci ha davvero avvinto e conquistato... E vorremmo ricominciare oppure proseguire insieme a lui altrove, per immergerci ancora in questo «fecondo circuito fra letteratura e vita», per provare a possedere, in un'altra mirabile avventura, *più vita di prima*.

Marina Caracciolo

Emérico Giachery, *Viandante* (Collana «All'insegna dell'Occhiale». 150 copie numerate e firmate a mano dall'Autore), Edizioni Graphisoft, Roma 2011, s.i.p..



Tommaso Romano L'AIRONE CELESTE

A distanza di un anno dalla pubblicazione di *Un regalo bellissimo*, per la commemorazione di Cristina Campo nel cinquantenario della sua scomparsa, l'Artista del "Pensiero perenne", Tommaso Romano, torna a donarci l'ultima sua imponderabile fatica letteraria: *L'airone celeste* (2018). Sono 51 poesie e un testo con 11 stanze di pensieri, alcune per ricordare persone amiche, altre semplicemente per esprimere definizioni concettuali e altre ancora di pura speculazione. Della stesura di questo impegno letterario, come solitamente si conviene,

daremo all'integrità del testo la nostra personale lettura. Intanto da subito, ci sorprende un aspetto di originale semplicità. Si tratta di un numero che rientra nel simbolismo e che si ripete nella Bibbia così tante volte da assurgere ad un elemento quasi sacrale: il numero Quaranta. E così nelle sacre scritture lo troviamo nel Diluvio Universale, nel soggiorno di Mosè sul Sinai, nella Quaresima, nel soggiorno di Gesù nel deserto, nelle Sue ore trascorse dentro il Sepolcro fino all'Ascensione dopo la Resurrezione. Sempre e solo quaranta. Un numero che si desume dal novero delle prime (quaranta) poesie (di cui 26 datate e 14 a completarne il totale), che precedono lo spazio dedicato a quell'airone celeste che nel trascorso secolo letterario risponde al nome di Cristina Campo. E non c'è, "al di là di ogni ragionevole dubbio" la possibilità di sbagliarci se l'Autore nella lirica intitolata "Liberò airone" del sunnominato "Un regalo bellissimo", scrive: "... uno sguardo/ disteso/ un lieve tremore/ gentile/ a presto/ airone celeste/ meraviglia d'uno/ stupore inatteso/ a presto... / prima che l'incantesimo/ si disperda fra le brume/ nella nebbia/ della residua memoria". Puro lirismo, per un incontro del diciottenne Autore con una persona dalla statura letteraria e personale eccezionale. È una folgorazione, quale novello Saul, una visione imprevista di cui " resta

l'abbraccio in mente/ permanentemente/ persiste/ annullando perfino/ il gelo profondo" (della morte). Visione che resta oltre la morte ed è possibile "vivere" oltre se lo spirito, come quello della poesia, lascia sulla "carta ferita d'inchiostro" una traccia in cui tutto è "decifrabile in chiave di destino" come afferma la Campo. Un destino che nella raccolta, a parte le liriche dedicate a personaggi anche del passato, inevitabilmente si compie "fra due abissi/ da cui veniamo e a cui andremo..." (v. "Nel limitare del tempo"). Il tutto racchiuso nell'Attesa "dell'eterno ritorno all'uguale" e che semanticamente racchiude una vita, che per un animo gentile quale può essere quello di un poeta, deve essenzialmente essere guidata dalla bellezza. Un valore quello della bellezza che è compagna e conforto per il Nostro, alla quale si dedica nel ricercarla con certissima pazienza sia che si tratti di quella interiore, sia che si trovi in quella espressa dalle cose. La bellezza, affermava Cristina Campo, è "frutto inevitabile della necessità ideale" ed è a quest'intima necessità che l'Autore risponde nel cercarla in quelle cose di cui nel suo "Regno dei cieli" si circonda. Sono oggetti che colleziona, via via che le scopre, per evitare che cadano in mani "avide, infide e volgari" e soprattutto per contemplarne la visione lungo momenti che durano e si ripetono "finché vita" (v. L'ordine sacro). Ma c'è un altro aspetto che lega Tommaso Romano, secondo la nostra interpretazione, alla "divina" Cristina Campo e sta nel primo verso riportato nella prima poesia de "Un regalo bellissimo": "Due mondi – E io vengo dall'altro". Proprio quello che viene indicato dal Poeta e riposto in quell'Altrove dove risiede il suo spirito. È lì che trova la sua dimensione, la sua "essenza" e quella distinzione che è l'altra innata nota caratteriale nell'indole del Romano e che risiede nel valore dell'aristocrazia. Aristocratès, in greco antico colui che si isola (come non ricordare la terra di Thule?), è l'altra faccia della medaglia romaniana. Infatti tanto lui è estroverso e accattivante nel "demolire" il pubblico con la sua oratoria attenta e torrenziale, quanto è riservato e immerso a colloquiare con sé stesso, col suo spirito nel silenzio della sua "Torre dell'Ammiraglio" da dove scruta e giudica il tutto con animo "contemplativo" (direbbe Lucio Zinna). Da buon Salomone usa come unità di riferimento la sua personale "sezione aurea", come fosse un novello Fibonacci impegnato a definire per Federico II, con la sua sequenza quel numero aureo con cui comporre il disegno esoterico ed architettonico di Castel del Monte. Una "Unità" basata sui precetti cristiani e sui valori non negoziabili (come oggi si usa dire) e riconducibili alla Verità, alla Bellezza, alla Memoria e alla Giustizia se non annegata, come lui afferma, nel sofismo. E non solo. A questi valori il Nostro aggiunge e raccomanda la beata lentezza che serve, oltre a contrastare la frenesia parossistica del vivere velocemente, a riconciliare lo spirito al mondo intrappolato nel crepuscolo dei costumi e in quella "dittatura dell'ignoranza" che è madre del livellamento verso il basso della cultura di una società che intende riprodurre quella "Società degli homoioi" (uguali) di spartiana memoria. Tommaso Romano che nella Crestomazia "Poeti in e di Sicilia", viene indicato come "poeta tra i celebrati in ambito europeo", non esita a indossare il saio del novello Savonarola nell'intento, forse vano, di fustigare i costumi, indicando proprio in quell'Altrove il sopravvivere (v. "Altrove"), "né si placa il suo sdegno" verso quel disfaccimento dei rapporti nel vivere quotidiano dove corrotta signoreggia l'ipocrisia che è simulazione e vigliaccheria di chi per nascondersi si traveste, come il Nostro afferma, da "camaleonti, iene e sciacalli". Definizione questa che condivide, anche se in un particolare diverso contesto, con quel Tomasi di Lampedusa autore

dell'impareggiabile *Il gattopardo*. E qui, a rimarcare la crisi di una civiltà deviata, non a torto individuata come crisi del sistema occidentale, non possiamo non citare la frase dell'onnipresente (in spirito) Cristina Campo quando afferma: "Se ancora due uomini incontrandosi si inchinano l'uno all'altro, la civiltà è salva". Nella fattispecie, ad oggi c'è una sola civiltà (orientale) in cui ciò accade ed è quella giapponese, dove è sempre vivo il culto della Tradizione, così cara al Nostro. Una Tradizione che, nata nel "solco di Roma", è madre di tanti valori mentre allarma la recente notizia, per quanto riguarda il depauperamento della cultura, che quest'anno agli esami di maturità sarà tolto il tema sulla storia, dimenticando che togliere le radici ad un popolo equivale a minarne l'identità. E pertanto di fronte a tanta "sventurata età" (v. "Il sogno degli dei") il Poeta scaglia la sua indignazione, tra gli altri, in coloro in cerca di vanagloria e di "applausi composti" (v. "Ipocriti consensi") non risparmiando nemmeno i luoghi di culto "Chiudete le chiese, per Dio" (v. "Invano in ecclesia") che suona come una invocazione a tutela dell'Onnipotente. E pertanto, come prima anticipato, è nell'Altrove che il Poeta trova rifugio con aristocratica anomia, nell'attesa (sempre presente) che "l'alba arrivi presto/ per farla finita col buio". Un'attesa dove però lo spazio non può essere riservato all'otium ma a coloro che hanno l'animo a scrivere "sapendo che sarà gravoso / poter confidare / con sufficienti parole / quanto pure hai scritto... e con l'esortazione (soprattutto in ossequio a "L'Elogio della distinzione" per i gentiluomini d'un tempo) a "non scrivere / di chi hai amato / che forse ami / o che non amerai più / non potrai" (v. "Gravoso scrivere"). Un'attesa che comunque è proficua di meditazioni che portano ad un altro tema: l'Essenzialità nel comportamento come pragmatica soluzione del "limitare del tempo". Sì perché il Nostro è un "Sacerdote dell'Essenziale" senza "giravolte e orpelli". Non possiamo terminare queste note, senza riportare con la lirica "Avrò memoria" (che chiude la raccolta) il suo saluto, quasi un'ultima lettera pregna di dettati testamentari. È una lirica che chiude la sua primigenia vocazione futurista e nella quale sommessi e testimoniali ricordi, disegnano un cuore "romantico" sulle onde memoriali... "avrò memoria / del respiro delle foglie /...della sensibile fedeltà di un cane..." (ricorda "paneperso")...di affetti veri, difetti e omissioni / miei e d'altri...di storie senza tempo / di ciò che sono stato / che mi sopravviverà alla polvere / certa / Non abbiate memoria di me". Ecco in definitiva il destino di un Uomo di pensiero conscio che i suoi scritti gli sopravvivano e si salvino "prima degli addii". In definitiva da *L'airone celeste* emerge la statura di un uomo cosmico, di un filosofo prestato alla poesia, che pure non è stata la sua prima musa, che quotidianamente da accorto docente cerca di forgiare giovani menti ai quei valori che ne reggeranno la vita. Ma c'è un ma. È un'ultima nota aggiuntiva alle precedenti considerazioni e che ci viene suggerita, quasi d'improvviso, dal numero (ancora quello) dei testi poetici presenti nel volume: 52, lo stesso numero delle settimane di un anno. E allora, seguendo il filo della nostra interpretazione, tutto diventa più chiaro e cercheremo di riepilogarlo, servendoci di chiari indizi, a cominciare dal titolo dato alla raccolta: *L'airone celeste*. Il disegno della copertina di Ilaria Caputo omeopatica col titolo ritrae, crediamo su commissione, un airone che si libra sullo sfondo del cielo, della terra e del mare. Come quarto elemento mancherebbe il fuoco ma questo è impersonato in metafora dall'airone stesso, inteso come luce celeste (lo stesso Zeus, secondo la mitologia greca) e quindi in copertina sono riprodotti i quattro elementi primordiali, anche se il Nostro parla di "cinque

elementi volubili”, seguendo il dettato aristotelico che identifica nell’etere il quinto elemento come materia delle sfere celesti. Questo il primo indizio. Ma se l’airone disegnato è celeste (dal latino “coelum”, cielo), identificabile quindi come airone del cielo, abbiamo un airone-Cristina che si accinge a volare per 52 settimane per compiere in un anno la rivoluzione intorno al sole, e ritornare al primo giorno identificandosi pertanto nell’ “eterno ritorno” richiamato dall’Autore e del quale nell’antichità ci si rifà al mito di Persefone quale perenne ciclo morte-vita. “L’airone celeste” costituisce quindi un “continuum” con “Un regalo bellissimo” di Tommaso Romano dove primeggiano una inarrivabile Cristina Campo e un “Profeta” che ne divulga il verbo e ne offre il mezzo con i due volumi predetti. Altro indizio, non avulso dal contesto è la nota, a margine del primo libro, del come questo sia “stato definito nella notte del Solstizio d’Inverno (del 2017), luce nel segno di Orione, il conoscitore dei campi celesti...”, così l’Autore. A ciò bisogna aggiungere che il secondo inizia con la poesia “Nel limitare del tempo” dove è il Tempo a delimitare i “due abissi” e non l’uomo e chiude con la lirica “Avrò memoria”, rimarcando il dualismo del Tempo e della Memoria e il fatto che all’uomo è dato solo ciò che è dell’uomo e nient’altro. Il resto, rimarca l’Autore, appartiene all’Altrove, ai Campi celesti, al Campo dello spirito. Per comprendere allora quanto suggerito da queste tracce indiziarie non possiamo non escludere come il volume possa essere esaminato dal punto di vista esoterico, visti gli indizi della copertina e i numeri occulti del 40 e del 52 a cui potremmo aggiungere la voluta coincidenza della fine del primo volume con il Solstizio d’inverno quale fine simbolica dell’anno. E d’altronde nella sua semantica, “esoterikós” vuol dire “interiore, ermetico, incomprensibile”, nonché “rivelato a pochi”. Ma, aldilà della veste esoterica, c’è un modo per avere una immediata comprensione del pensiero campo-romaniano. Ci riferiamo al richiamato verso in “Un regalo bellissimo” del Poeta: “Due mondi – E io vengo dall’altro”. Basta solo questo per capire come Cristina Campo e Tommaso Romano hanno all’unisono una uguale visione giacché sanno da dove vengono e attraverso il loro cammino indicare (anche ad altri) dove andare. Due mondi, dicevamo, letti come uno dell’immanente di questa terra e un secondo celeste come l’airone, del trascendente. Un accenno a quel ripetersi dell’ancestrale dualismo che sta alla base della nascita del cosmo e di tante religioni. In primis di quella (dualistica) egizia dove la terra dei faraoni si rifletteva nella “cintura” della costellazione di Orione (il conoscitore dei campi celesti), ma ciò solo per la configurazione orografica della prima ma distante ovviamente dalla “lettura” fatta dai suddetti pensatori. A queste considerazioni non aggiungiamo altro se non che in fondo, *L’airone celeste* si rivela come un viatico, un testo che sebbene inquadrato in una struttura esoterica, nota a pochi, alla fine l’apparente occulto viene svelato. Un viaggio, se così vogliamo leggerlo, intrapreso dall’Autore che dopo una metaforica traversata lunga ben 52 tappe-poesie, consegna alla memoria (in lotta con il tempo) la sua storia che (spera) sopravvivrà nei suoi scritti, chiedendo per sé a chi legge e verrà dopo, l’oblio.

Giuseppe Bagnasco

Tommaso Romano, *L’airone celeste*, Ed. All’insegna dell’ippogrifo. Palermo 2018, pp. 88, € 15,00



SCAFFALE

La collana "I quaderni di arenaria" non effettua servizio recensioni. Le note critiche pubblicate in questa sezione non derivano da impegno redazionale, bensì da collaborazioni concordate con la redazione. Non sono accolte collaborazioni riguardante libri non esistenti in redazione.

Nella foto: Carl Spitzweg, *Il topo di biblioteca (part.)*, Archiv für Kunst.

Giovanni Dino, *Nessuno va via*, supplemento f. c. di Pagine Iepine, a. XXII, 2017, pag. 47, s.i.p.

Giovanni Dino, poeta siciliano, è presente, con le sue opere, in diverse pubblicazioni. Ha curato gli Editoriali della rivista *Spiritualità & Letteratura* (2006) e le antologie *Nuovi Salmi* (con Giacomo Ribaud, *I Quaderni di CNTN*, N.28, Palermo, 2012), e *I poeti e la crisi* (Fondazione Thule Cultura, Palermo, 2015).

In *Nessuno va via* Dino racconta, in versi, la lunga malattia della moglie Anna, il suo decesso - avvenuto il 2 ottobre del 2009, giorno della Festa degli Angeli - e il vuoto che ella ha lasciato nella vita del marito, dei figli: "Evaporasti/ mentre ti tenevo stretta fra le mie braccia/".

Scrivendo Dino nella nota introduttiva: "Abituarsi alla scomparsa, digerire l'assenza, il vuoto che di lei rimane è difficile. Elaborare il lutto è un percorso duro, pietroso. Rassegnarsi che la compagna con cui hai vissuto un amore vero, forte, intenso e con la quale hai creato famiglia, ora non c'è più, è uno sforzo sanguinato, faticoso e mai concluso".

L'assenza della persona amata provoca un dolore che, se con il tempo si colora della luce brunita della malinconia, quieta poi solo a tratti.

Anna ha insegnato ai suoi cari: "(...) il dolore non serve a nulla/ se è solo cenere di sofferenza/ ma se diventa preghiera/ scava/ acqua che lava//". Quando il dolore si trasforma in amore, trova allora, nella fede dell'attesa escatologica, un proprio, sia pur misterioso senso.

E il poeta - come novello Giobbe immerso nelle tribolazioni - può così elevare l'inno di lode a Gesù, il Cristo: "Testimonierò col silenzio e col tamburo/ il Tuo nome che è al di sopra di ogni nome/ fatto dell'alfabeto di tutti i cuori/ poche lettere contengono l'universo//".

Nessuno va via non è soltanto una raccolta di epitaffi, anche se in molte pagine il lettore ve ne scopre alcuni mirabili nello strazio, altri profondi quali gli abissi di un mare in burrasca, altri ancora capaci di accompagnare l'animo umano, oltre i confini dello spazio e del tempo, verso Dio - che tutto sa, tutto accoglie, tutto sostiene.

Nessuno va via è, piuttosto, una complessa elegia: Dino vi fa rivivere il dolce carattere di Anna, la sua sensibilità, l'armonia stessa cesellata tra gli sposi nel sacramento del Matrimonio - le difficoltà quotidiane affrontate insieme, con finalità e prassi condivise. Il dettato, parco di punteggiatura, indica, poi, che questa elegia consiste, in realtà, in un unico, incessante lamento a due voci: quella baritonale, maschile, dalla terra si rivolge al cielo, e quella angelica, femminile, si muove in

direzione contraria - "(...) posso salmodiare che l'hai stretta alla tua croce/ e lei col suo cuore innamorato/ ancora una volta è venuta a Te/ lasciando Te decidere:/ con me e i figli qui nei giorni che a sera tramontano/ o con te nella vita senza orologi//".

Nessuno va via scandisce le ore diurne e notturne, dipinge la luminosità e le ombre, raccorda gli opposti: "Eppure da qui/ da questo sole che fa ombre fino a sera/ e dove i nostri cari dormono/ ci separano recinti di aria/ e «muri d'ombra»//".

Riaffiora, così, alla memoria, la poesia di Attilio Bertolucci - "Assenza,/ più acuta presenza./" - quando Dino recita: "E non è assenza il tuo silenzio//". Di Gesù Cristo noi non vediamo, né tocchiamo le ferite, però possiamo credere nella forza salvifica del Vangelo e della Resurrezione. Dei nostri cari serbiamo i ricordi, la stima, l'affetto. In entrambi i casi ogni comunicazione è possibile solo *con gli occhi e le orecchie del cuore*: "Se ti va scrivimi una lettera/ con l'inchiostro del silenzio/ o sussurrami una canzone nel sonno/ o mandami un sorriso/ con le nuvole disegnati dal vento/ sai che li acciufferò/ come gli odori/ delle tue improvvise visite//".

Giovanni Dino, nella nota introduttiva, afferma: "Di sicuro la vita non finisce con la morte e tra qui e di là, dove i nostri morti vanno a vivere, un trasparente cordone a loro ci tiene legati, pur tuttavia non possiamo più vederli. Ho sperimentato personalmente diverse volte di aver sentito il profumo di mia moglie, percepito la sua presenza o riconosciuto un suo intervento in particolari momenti della mia vita, ovvero sentito di ricevere un suo messaggio anche per mezzo di altre persone che con me discorrevano.

La fisica suggerisce che niente finisce e si distrugge, anzi che «nulla si crea e nulla si distrugge», ma si trasforma e che tutto ritorna allo stato primordiale per poi continuare a vivere in altre dimensioni".

Insieme all'autore della prefazione, Emilio Diedo, anche l'acuto lettore ben comprende che Dino, nella sua autenticità di credente, non può davvero considerare reali le forme sensibili di presenza della defunta moglie, da lui colte, che sono dissonanti rispetto a quelle intuite all'interno dell'universo teologico biblico e magisteriale.

A un'anima afflitta, e lirica, d'altronde, è consentito di intravedere "(...) fantasmi psicotici/ esalazioni di dolore/ parvenze d'ombre/ o errabondi ricordi al torchio di paradisi impossibili//".

È consentito di incontrare la sposa "(...) come un monaco incontra Dio/ fra meditazioni e preghiere/ (...)/ nel vuoto che (...) ancora fiata//".

È consentito di chiederle - nello scoramento e nella speranza, nel timore e nell'umile audacia, nella solitudine e nelle tremule consolazioni - "Dimmi di che colore è la stagione dove ti trovi/ i tramonti che ti visitano//".

Certo! "Nessuno va via, nessuno muore per sempre".

Pure se - non v'è alternativa - "si rimane invisibili", inesorabilmente.

Adele Desideri

Toni Capuozzo - Armando Miron Polacco, *La culla del terrore*, Signs Books, 2018, pp.96, € 20,00.

Toni Capuozzo appartiene a quella categoria di persone aduse ad esprimere con coraggio le proprie idee, anche se scomode o controcorrente, sempre frutto di onestà intellettuale. In questa pubblicazione il noto giornalista ricostruisce in persona prima, sul piano storico e documentaristico, fatti e situazioni concernenti la montagna di odio da alcuni anni riversata sul mondo occidentale da gruppi terroristici che si richiamano all'Islam. Una vera e propria guerra, da essi chiamata "santa" in quanto ne fanno consistere radici e motivazioni in un libro sacro: il Corano, con forzature che alcuni trovano evidenti e altri no. L'opera è suddivisa in due parti: la prima consiste in un fumetto (sceneggiatura di Capuozzo, disegni e colori di Armando Miron Polacco) in cui si snodano le vicende che vanno dalla caduta di Saddam Hussein ai nostri giorni e si illustra (è il caso di dire) il lungo e tragico percorso durante il quale – come esplicitato in sottotitolo – "l'odio in nome di Allah diventata Stato". L'ISIS, appunto. La seconda parte (*Lettere da Baghdad*) propone un'ampia appendice di articoli e corrispondenze dal fronte, pubblicati da Capuozzo su giornali e riviste, in cui si approfondiscono aspetti particolari.

La sintesi e la rapidità del fumetto e l'andamento narrativo non sminuiscono episodi e rapporti di causa-effetto. I fatti, le loro premesse e conseguenze, si snodano con ricchezza e precisione di dati. È riportato testualmente, ad es., nei tratti salienti, il discorso che Abu Bakr al Baghdadadi tenne pochi giorni dopo la proclamazione del Califfato, il 5 luglio 2014, nella Moschea di Al Nuri, a Mosul. Parole chiare, intenzioni ben definite, come può desumersi dai seguenti stralci: «La creazione del Califfato è un obbligo. Non c'è vera religione finché non viene affermata la Sharia. Io sono messo alla prova da questa grande questione. Mi è stata data l'autorità sopra di voi, ma non sono il migliore e non sono migliore di voi. Se vedete che sono nel giusto allora supportatemi. Se vedete che sto sbagliando, avvisatemi e rimettetemi sulla giusta via.» E più oltre, nel susseguirsi delle tavole: «Sostenete la religione di Allah attraverso il Jihad sul sentiero di Allah. Andate, o Mujahidin, terrorizzate i nemici di Allah e cercate la morte nei luoghi in cui ci si aspetta di trovarla, perché la vita terrena arriverà sempre al termine e l'aldilà durerà per sempre.» E ancora: «Se vi attenete ad esso, potete conquistare Roma e possedere il mondo, se Allah lo vuole.» E correttamente è altresì riportato l'atteggiamento di quegli islamici che non condividono tali impostazioni e si dissociano: "No in mio nome".

Il libro procede nel suo iter documentaristico, con chiarezza d'intenti, scevro da animosità personali, pur non celando l'apprensione che l'odio suscita, nelle sue varie forme, a prescindere da chi lo professi e quali motivi ne adduca. E per il pericolo che ne scaturisce e che rappresenta. Una storia a dir poco complessa, di radicale rilevanza per il mondo contemporaneo, che questa singolare opera, tra reportage e diario, tra parola e immagine, aiuta a comprendere nei reali termini e in modo semplice e incisivo.

Antonio Lantieri



TACCUINO (a cura di Elide Giamporcaro)

ADDIO A GIO FERRI

Milano, 5 dicembre 2018. Muore Gio Ferri, poeta, drammaturgo, giornalista, grafico



e artista visivo, critico d'arte e letterario. Era nato a Verona nel 1936. Nel 1983 fonda la rivista semestrale "Testuale", critica della poesia contemporanea con Gilberto Finzi e Giuliano Gramigna. In poesia ha pubblicato oltre 30 raccolte, fra le quali vanno ricordate: *Inventa lingua* (Marsilio), finalista con Andrea Zanzotto al Premio Feronia; *Le Palais de Tokio*, edizione e premio del Grande Dizionario Battaglia della Lingua Italiana (Utet, Università di Torino); le

prime 4 Cantiche del *Poema interminabile: Assassinio del poeta* (Anterem). Fra le opere narrative e teatrali: *Albi* (Anterem); *Macbeth, ricreazione*; *Il Dialogo dei Principi* per la musica di Franco Ballabeni. Numerosi i testi saggistici, fra cui *La ragione poetica. Scrittura e nuove scienze* (Mursia); *Forme barocche nella poesia contemporanea* (L'assedio della poesia). Lascia nel mondo letterario un grande vuoto.

A ILARIA CAPUA IL PREMIO NAZIONALE "GIANCARLO DOSI" DI DIVULGAZIONE SCIENTIFICA 2018

Roma, 13 dicembre 2018. Nella Sala Convegni del CNR si è tenuta la finalissima della VI edizione del **Premio Nazionale di Divulgazione Scientifica Giancarlo Dosi**, presentata da Guido Barlozzetti, Rai. Gli autori finalisti hanno presentato le proprie opere al pubblico e a una "giuria di sala" composta da 150 giurati munita di televoto, decretando i vincitori delle diverse aree e poi il vincitore assoluto del Premio Nazionale di Divulgazione Scientifica 2018, assegnato alla virologa e ricercatrice **Ilaria Capua** per il suo impegno nel mondo dell'informazione. Il riconoscimento, alla sua seconda edizione, è dedicato agli autori che hanno dato un contributo fondamentale alla divulgazione scientifica in Italia, a prescindere dal libro sottoposto al Premio. La prima edizione, lo scorso anno, fu assegnato a Samantha Cristoforetti.

Ilaria Capua, la prima virologa ad aver caratterizzato il ceppo africano H5N1 dell'influenza aviaria, autrice del libro "*Io, trafficante di virus*" (Rizzoli, 2017), è una paladina della scienza: nel 2007 è stata inserita da *Scientific American* fra i 50 scienziati migliori al mondo. Ha scritto *Idee per diventare veterinario* (Zanichelli 2008), *I virus non aspettano* (Marsilio 2012) e *L'Abbecedario di Montecitorio* (inEdibus 2016); nel 2013 è stata eletta Deputato, carica che ha scelto di lasciare nel 2016 per trasferirsi in USA, dove attualmente dirige un centro di eccellenza per la ricerca "One Health" (Università della Florida). Il suo saggio, scritto insieme a Daniele

Mont D'Arpizio, è ispirato alla vicenda giudiziaria che l'ha coinvolta qualche anno fa quando – virologa di fama mondiale, pluripremiata e riconosciuta da tutta la comunità scientifica, dopo aver dedicato la vita a combattere malattie ed epidemie – scopre dai giornali di essere indagata per un presunto traffico di virus e vaccini: accusa denigratoria, preceduta da una campagna stampa infamante, risolta dopo anni in un proscioglimento. *Da quella vicenda – scrive la Capua – ho imparato molte cose e penso di essere diventata una persona migliore: se dovessi distillare un pensiero, uno solo, che incarna il mio vissuto, è che per sopravvivere l'essenziale è essere resilienti, e nessuno può farlo al nostro posto.*

LA MARIONETTA VIVENTE

Firenze, 13 dicembre 2018. Alla Fondazione Amalia Ciardi Dupré - Museo Cad, interessante pomeriggio dedicato a “La marionetta vivente” (*Miscellanea di scritti sul tema*) di Liliana Ugolini, con fotoelaborazioni di Dario Caiani *Florence Art Edizioni*, Introduzione di Silvia Tozzi, presentazione di Vincenzo Lauri, opere visive di Dario Caiani, letture di Liliana Ugolini, performance di Sabina Cesaroni.



MUSICA POESIA E DANZA A PALAZZO MIRTO

Palermo, 14 dicembre 2018. Un grande pomeriggio per gli amanti dell'arte declinata nelle sue varie forme ha avuto luogo nella Sala del Baldacchino della Casa Museo di Palazzo Mirto, uno dei luoghi più “gattopardiani” della città. L'evento, dal titolo “La musica, la danza e la parola”, carico di eleganza a conferma delle caratteristiche e della bellezza dei Salotti Letterari d'un tempo, è stato promosso dall'associazione culturale “Polifonie d'arte” nell'ambito del ricco programma de “I Salotti di Polifonie” e si è articolato in un concerto a quattro mani per pianoforte dei maestri Marzia Manno e Maria Alessia Misiti, che hanno suonato

brani di Liszt, Brahms e Respighi. Clou della manifestazione la poesia di Lucio Zinna, presente all'evento, le cui liriche sono state lette dall'attore Ninni Motisi e portate e rappresentate in scena dai danzatori Alice Filippone ed Emanuele Cantatore della Compagnia di Danza Contemporanea “Veneràcrea”, diretta dall'insegnante Renata Carnevale. Motisi ha letto anche poesie da “Ultimi tratti di fuoco all'orizzonte” di Gino Pantaleone (da “Il vento occidentale”). E inoltre letture di testi dalla Biblioteca Storica di Palazzo Mirto. Il Museo esponeva in contemporanea anche una mostra di grandi abiti dell'aristocrazia siciliana dell'Ottocento, alcuni dei quali utilizzati nella filmografia.

QUANDO LA FOTOGRAFIA INCONTRA LA POESIA **FERDINANDO SCIANNA DIALOGA CON CORRADO BENIGNI**

Milano, 14 dicembre 2018. Ha avuto luogo al Laboratorio Formentini per l'editoria – Spazio Poesia l'incontro tra poesia e fotografia con Ferdinando Scianna e Corrado Benigni, con presentazione del libro di poesie *Tempo riflesso* di Corrado Benigni. Cosa accomuna fotografia e poesia? Dentro questi linguaggi, in che rapporto stanno visibile e invisibile? Per rispondere a queste e a molte altre domande Ferdinando Scianna, uno dei maestri della fotografia del nostro tempo, ha dialogato con Corrado Benigni, autore della raccolta poetica *Tempo riflesso* (Interlinea, 2018), in cui è centrale il dialogo tra parola e immagine. Istante e memoria, presente assoluto e viaggio sono stati alcuni dei poli della conversazione, cercando di mettere in luce come queste forme espressive utilizzino immagini che non si esauriscono in se stesse ma che rinviano ad altro, a qualcosa che va oltre le parole nel caso della poesia e oltre l'inquadratura nel caso della fotografia. L'incontro è stato anche l'occasione per rileggere in chiave letteraria alcuni degli scatti più significativi del fotografo Scianna e per capire che ruolo ha l'immagine nel dettato sorvegliatissimo del poeta Benigni.

In *Tempo riflesso* Corrado Benigni riflette sul tempo delle nostre esistenze, quasi un «rarefarsi in forma di persone»: un tentativo di sottrarsi al flusso della vita e quindi di condensare il tempo. Lo stesso avviene con la fotografia, cui è dedicato un finale intenso tra invisibile e apparenze, perché – come spiega Walter Benjamin – «l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, in cui, nell'essere in un certo modo in quell'attimo lontano, si annida ancora oggi il futuro». Infatti in una poesia avviene come «dentro una foto, il tempo inverte la prospettiva». E così si torna allo specchio delle parole, che «come suoni nelle pietre... nascondono / luoghi e cellule, respiri e ore contate / che dicono chi siamo». (*Da notiziario editoriale*)

SERATA DI POESIA CON ALBERTO FIGLIOLIA

Milano 11 febbraio 2019. Organizzata dall'Associazione La Conta, al CAM Ponte Delle Gabelle, in Via San Marco, una serata di poesia con Alberto Figliolia. Il poeta ha presentato il suo nuovo libro di poesie *Domestiche affezioni* (Prospero Editore 2019) e ha letto alcune tra le sue più belle poesie.

Il libro *Domestiche affezioni*:

«Non poteva sentire altra affezione che di spavento», scrive Manzoni. "Affezione" è disposizione, stato d'animo, inclinazione affettuosa, passione, sentimento molto forte, avversione o desiderio. E anche stato morboso, malattia. "Affezione" è termine dai plurimi significati, anche contrastanti, così come sovente sono e si rivelano le relazioni familiari nel loro complesso, variegato, dolce, rassicurante o convulso panorama. Da ciò "Affezioni domestiche". Nulla vi è di più forte e più arduo, senza voler scomodare Mister Sigmund. In questo libro compaiono il padre (e la sua malattia, la sua morte), la madre, la compagna, i figli, in un'indagine, attraverso i modi della lirica, sentimentale ed esistenziale. Una sorta di sunto e sempre una domanda irrisolta. Anche se la risposta, nonostante tutto, oltre rimpianti e rimorsi, dubbi ed esitazioni, è sempre... amore.

Alberto Figliolia è giornalista pubblicista, già collaboratore di testate e quotidiani nazionali, per scelta ora *free lance/citizen-street, journalist/blogger*. Inviato e redattore da molti anni di *tellusfolio*, rivista telematica “glocal” e collaboratore di *liberolibro.it*. Da sempre gira per le più varie contrade con l'amico Çlirim Muça, credendo profondamente nell'arte di strada, nella divulgazione e nel martello gandhiano della poesia. Ha scritto numerosi libri di poesia, navigando fra i più svariati generi. Da una dozzina d'anni aiuta Silvana Ceruti nella conduzione del Laboratorio di lettura e scrittura creativa nel Carcere di Milano-Opera, curandone anche gli svariati progetti editoriali.

ANATOMIA DEL LINGUAGGIO. UNO SGUARDO SULLA POESIA VISIVA IN ITALIA

Macerata, 7 marzo 2019. L'Accademia di Belle Arti di Macerata, in collaborazione con la Fondazione Filiberto e Bianca Menna, organizza e ospita nei propri spazi *anatomia del linguaggio*, un'importante antologica, a cura di Antonello Tolve, dedicata alla galassia della poesia visiva. La mostra resterà aperta fino al 7 giugno 2019.

Si legge nel programma dell'evento: «Con *anatomia del linguaggio* il fenomeno della poesia visiva, nato sull'onda di quelle sperimentazioni artistiche e letterarie dagli anni Sessanta in poi, tipiche della Neoavanguardia, è osservato in una prospettiva complessiva che raggruppa per la prima volta tutte quelle personalità che si sono mosse e hanno agito in Italia nell'ambito di tale esercizio di confine, offrendo un contributo imprescindibile e sostanziale al generale e coevo clima internazionale dell'epoca. In diretta continuità alle diverse esperienze della sperimentazione poetico-letteraria delle avanguardie storiche, fondamentale in tal senso è la figura di Carlo Belloli nella ripresa del paroliberismo futurista, la *poesia visiva*, fenomeno diverso rispetto al concretismo (con il quale, tuttavia, condivide alcune basi teoriche e quella che Gillo Dorfles definisce *l'urgenza [...] di accostarsi a un tipo di comunicazione attraverso la parola che sia quanto possibile diretta e visualmente immediata*), “rende visibili i persuasori occulti utilizzando gli strumenti stessi della persuasione e mostrando al suo interno cortocircuiti costruttivi, capaci di massaggiare il cervello del pubblico per dirottarlo nell'ambito di una riflessione atta a ridefinire il potere del sapere umano che si svincola dal controllo del *tempo libero* con lo scopo di rafforzare la consapevolezza degli individui”. Pertanto, il flusso dei poeti, degli scrittori e degli artisti che in diverso grado aderiscono alla galassia della *poesia visiva* (nel 1963 si costituiscono il Gruppo 70 a Firenze e il Gruppo 63 a Palermo) considera la parola stampata oltre la sua concreta fisicità di carattere tipografico e dunque la scrittura, oltre che nella sua primaria funzione di senso, lo strumento più efficace per addentrarsi nella natura polisemica del *segno-immagine*.

Negli oltre centoventi nomi in mostra che, rappresentano lo spaccato più ampio e completo finora ordinato nell'ambito delle ricerche storico-critiche sulla poesia ridefinizioni di un lessico totale che vuole non solo disintegrare la dittatura dei modelli pubblicitari, ma anche concepire un progetto transemiotico capace di andare contro ogni perbenismo, di risvegliare il potenziale erotico dell'ibrido, di trasformare il meticcio in feticcio”.»

Sono esposte opere di: Vincenzo Accame, Vincenzo Agnetti, Paolo Albani, Adriano Altamira, Fernando Andolcetti, Vincenzo Apolloni, Davide Argnani, Nanni Balestrini,

Paolo Barrile, Gianfranco Baruchello, Franco Battiato, Carlo Belloli, Mirella Bentivoglio, Rosetta Berardi, Carla Bertola, Irma Blank, Tomaso Binga, Achille Bonito Oliva, Anna Boschi, Paola Campanella, Cioni Carpi, Ugo Carrega, Luciano Caruso, Ugo Castagnotto, Giuseppe Chiari, Cosimo Cimino, Roberto Comini, Vitaldo Conte, Betty Danon, Fernando De Filippi, Giuliano Della Casa, Michele De Luca, Chiara Diamantini, Mario Diacono, Marcello Diotallevi, Corrado D'Ottavi, Virginia Fagini, Alberto Faietti, Maria Pia Fanna Roncoroni, Gigliola Fazzini, Fernanda Fedi, Vincenzo Ferrari, Giò Ferri, Carlo Finotti, Giovanni Fontana, Giancarlo Franchi, Nicola Frangione, Cesare Fullone, Maria Gagliardi, Nella Giambarresi, Yervant Gianikian, Gino Gini, Massimo Gualtieri, Gianni Guidi, Elisabetta Gut, Emilio Isgrò, Maria Lai, Michele Lambo, Lamberto Lambertini, Ugo La Pietra, Ketty La Rocca, Giovanni La Rosa, Ermanno Leinardi, Oronzo Liuzzi, Alfonso Lentini, Dario Longo, Alfonso Malinconico, Roberto Malquori, Mauro Manfredi, Mario Manganiello, Walter Marchetti, Lucia Marcucci, Ariodante Marianni (Ario), Alfonso Marino, Stelio Maria Martini, Gisella Meo, Eugenio Miccini, Rolando Mignani, Enzo Miglietta, Enzo Minarelli, Angelo Merante, Plinio Mesciulan, Giorgio Moio, Patrizia Molinari, Miles Francesco Mussi, Magdalo Mussio, Maurizio Nannucci, Giulia Niccolai, Anna Oberto, Martino Oberto, Luciano Ori, Maurizio Osti, Stanislao Pacus, Geri Palamara, Mario Parentela, Giulio Paolini, Luca Maria Patella, Michele Perfetti, Gloria Persiani, Lamberto Pignotti, Giustina Prestento, Rossella Quintini, Paolo Roffi, Roberto Sanesi, Giovanna Sandri, Sarenco, Berty Skuber, Aldo Sella, Gianni Emilio Simonetti, Franca Sonnino, Adriano Spatola, Franco Spena, Carlo Tognolina, Luigi Tola, Arrigo Lora Totino, Franco Vaccari, Nanni Varale, Franco Verdi, Patrizia Vicinelli, Piero Varroni, Emilio Villa, Luigi Viola, Alberto Vitacchio, Rodolfo Vitone, William Xerra.


ACCADEMIA DI BELLE ARTI MACERATA
 MACERATA, Piazza Vittorio Veneto 7
 0733 40 51 11 / www.abamc.it

GABAMC
 Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Macerata

7 MARZO
7 GIUGNO 2019

INNO SCARDIA SULLA POESIA VIVIVA IN ITALIA

anATomia del lin guA ggio

a cura di Antonello Tatò

Vincenzo Agnati	Ugo Carrega	Vincenzo Ferrari	Ermanno Leinardi	Patrizia Molinari	Giustina Prestento
Paolo Barrile	Luciano Caruso	Giò Ferri	Oronzo Liuzzi	Maria Pia Fanna Roncoroni	Stelio Maria Martini
Adriano Alatri	Ugo Castagnotto	Carlo Finotti	Alfonso Malinconico	Magdalo Mussio	Enzo Miglietta
Fernando De Filippi	Giuseppe Chiari	Giovanni Fontana	Dario Longo	Maurizio Nannucci	Enrico Noveck
Vincenzo Apolloni	Cosimo Cimino	Giuliano Della Casa	Roberto Malquori	Anna Oberto	Gianni Simonetti
Ugo Carrega	Roberto Comini	Nicola Frangione	Alfonso Malinconico	Luciano Ori	Adriano Spatola
Nanni Varale	Vitaldo Conte	Chiara Diamantini	Roberto Malquori	Martino Oberto	Francisco Spena
Paolo Barrile	Ugo Carrega	Maria Gagliardi	Mario Manganiello	Luciano Ori	Carlo Tognolina
Gianfranco Baruchello	Betty Danon	Nella Giambarresi	Walter Marchetti	Stanziano Pacus	Arrigo Lora Totino
Paolo Barrile	Fernando De Filippi	Yervant Gianikian	Lucia Marcucci	Mario Parentela	Francisco Vaccari
Carlo Belloli	Giuliano Della Casa	Gianni Guidi	Stanziano Pacus	Carlo Tognolina	Nanni Varale
Mirella Bentivoglio	Michele De Luca	Massimo Gualtieri	Stanziano Pacus	Luca Maria Patella	Francisco Vaccari
Rosetta Berardi	Chiara Diamantini	Enrico Noveck	Stanziano Pacus	Carlo Tognolina	Nanni Varale
Carla Bertola	Mario Diacono	Enrico Noveck	Stanziano Pacus	Luca Maria Patella	Francisco Vaccari
Irma Blank	Marcello Diotallevi	Enrico Noveck	Stanziano Pacus	Carlo Tognolina	Nanni Varale
Tomaso Binga	Corrado D'Ottavi	Maria Lai	Stanziano Pacus	Luca Maria Patella	Francisco Vaccari
Achille Bonito Oliva	Virginia Fagini	Enrico Noveck	Stanziano Pacus	Carlo Tognolina	Nanni Varale
Anna Boschi	Alberto Faietti	Lamberto Lambertini	Stanziano Pacus	Luca Maria Patella	Francisco Vaccari
Paola Campanella	M. P. Fanna Roncoroni	Ugo La Pietra	Stanziano Pacus	Carlo Tognolina	Nanni Varale
Cioni Carpi	Gigliola Fazzini	Ketty La Rocca	Stanziano Pacus	Luca Maria Patella	Francisco Vaccari
	Fernanda Fedi	Giovanni La Rosa	Stanziano Pacus	Carlo Tognolina	Nanni Varale

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 possano essere trattati in altre sezioni, in contemporanea o in successive dispense. Non si segnalano libri in edizione digitale o cartacea inviati in riproduzione pdf.



LEGENDA: (a) *attualità*; (afm) *aforismi e massime*; (apf) *arti plastiche e figurative*; (b) *biografie, autobiografie, memoriali, diari, epistolari*; (d) *documentari, servizi giornalistici, inchieste*; (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*.



AMBROSECCHIO Vanessa, *Cosa vedi*, Il Palindromo Edizioni, Palermo 2018, pp. 208, € 12,00, (n.).

BONFIFLIO Anna Maria, *Di tanto vivere*, Alabaster, Fano 2018, Prefazione di Valentina Meloni, pp. 102, € 10,00, (p.).

CAPUOZZO Toni – MIRON POLACCO Armando, *La culla del terrore*, Signs Books, 2018, pp.96, € 20,00 (d.)

CECCAROSSO Giannicola, *Voci*, Prefazione di Emerico Giachery, Ibiskos Ulivieri, Milano 2018, pp. 60, € 12,00, (p.).

FINI Alessandra, *Settembre*, Tipografia Grossi, Bologna 2018, [pagine non numerate], f.c., s.i.p., (p.).

GAUDIO V.S., *Aurelia M Gurgur. Aurelia Steiner de Durrës*, Libri di UH Magazine, 2018, pp. 80, s.i.p. [edizione numerata e firmata dall'autore].

GIACHERY Emerico, *Abitare poeticamente la terra*, Nuova cultura Edizioni, Roma 2018, pp. 48, € 9,00, (s.).

IENA Fernando - MARTINEZ Daita, *La finestra dei mirtilli*, Prefazione di Anna Maria Bonfiglio, Edizioni Salarchi immagini, Ragusa 2019, pp. 48, € 9,00 (p.).

MARINO Giovambattista, *Sculture*, La linea dell'Equatore, Civitavecchia 2018, pp. 20, s.i.p., (p)

MELONI Valentina, *Il fiore della luna – Leggenda di Rosaspina –*, La linea dell'Equatore, Civitavecchia 2018 , pp. 48, s.i.p. (p.).

MOSI Roberto, *Il profumo dell'iris*, Gazebo, Firenze 2018, pp. 88, s.i.p. (p.).

PANTALEONE Gino, *Canti a Prometeo*, Prefazione di Guglielmo Peralta, All'insegna dell'Ippogrifo, Palermo 2018, pp. 32, € 8.00, (p.).

RIZZI Alberto, *Una distanza immane. Antologia poetica*, La linea dell'Equatore, Civitavecchia 2018, pp. 48, s.i.p. (p.).

ROMANO Tommaso, *L'airone celeste*, All'insegna dell'ippogrifo, Palermo 2018, pp. 88, € 15,00 (p.).

SIMONETTI Francesca, *Un aspro canto*, Prefazione di Paolo Ruffilli, Aletti Editore, Villanova di Guidonia 2019, pp. 64, € 12,00, (p.).



* I “Quaderni di arenaria” sono un ‘blog’ in rete aggiornato senza alcuna periodicità, non costituiscono testata giornalistica, non possono essere considerati prodotto editoriale ai sensi della L. n° 62 del 7.3.2001.

* Trattasi di iniziativa culturale senza fine di lucro, come è gratuita la collaborazione e ogni prestazione personale, affidata a mero volontariato.

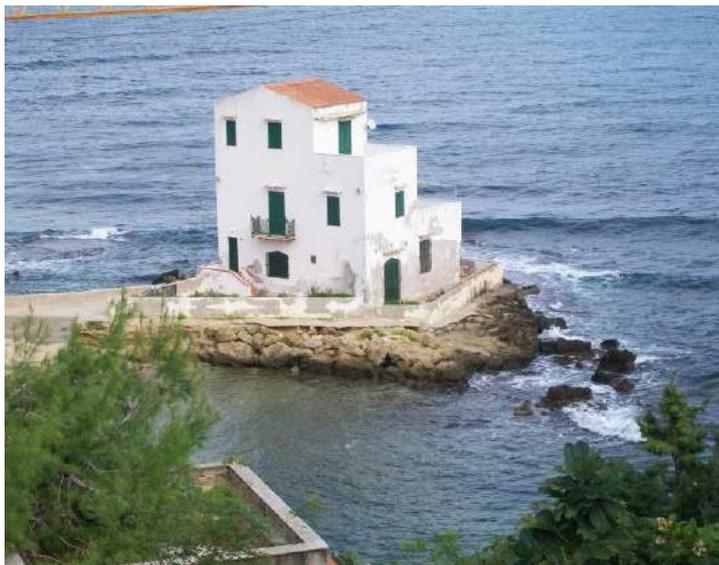
* “I quaderni di arenaria” vanno progressivamente a comporre una collana di volumi – monografici o collettivi – di letteratura moderna e contemporanea, mirata alla proposta di nuovi testi, alla critica e all’aggiornamento, senza condizionamenti di natura ideologica o da parte del mercato librario.

* Alcune illustrazioni utilizzate possono essere tratte da Internet, benché si operi in modo da evitarle: qualora qualcuna di esse fosse protetta da diritto d’autore, chiediamo che ce ne sia data comunicazione tramite l’indirizzo info@quadernidiarenaria.it; i loro autori possono, se lo ritengono, richiedere la loro rimozione.

* Le nostre informative, di carattere saltuario, riguardano esclusivamente àmbiti 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 secondo il nuovo Regolamento Generale europeo per la protezione dei Dati personali, in vigore dal 25-05-2018 (GDPR: *General Data Protection Regulation*); sono da noi custoditi e non comunicati ad alcuno per nessun motivo né sono soggetti a comunicazioni commerciali, non rientrando ciò nelle nostre finalità. Se ne assicurano quindi: massima riservatezza, custodia, non divulgazione. I destinatari ricevono i messaggi in copia nascosta.

Chi non volesse più ricevere nostre comunicazioni può inviare in qualsiasi momento un messaggio indirizzato a info@quadernidiarenaria.it, oggetto: CANCELLAMI e l’indirizzo da cancellare, con immediata rimozione. La regolare ricezione s’intende come consenso alla spedizione delle nostre comunicazioni.

Vol. 16°
Marzo 2019
Chiuso in redazione
28 Febbraio 2019



Santa Flavia (Palermo), Casa sul mare a Sant'Elia, detta "del pescatore".
(Foto di Elide Giamporcaro)

UN POETA CHE FACEVA L'UOMO

Ignazio Buttitta nel ricordo del figlio Nino

« [...] Immerso in un rapporto profondo con la natura, mio padre parlava perfino con i pesci e con gli uccelli e incredibilmente uccelli e pesci parlavano a lui. Teneva un gallo, che amava e curava come una persona cara, con cui dialogava con naturale disinvoltura. Ogni volta lo mostrava orgoglioso agli ospiti. In realtà anche nel quotidiano mio padre era un poeta e si comportava come tale. Invertendo il titolo di una sua poesia, si può affermare che non era un uomo che faceva il poeta ma un poeta che faceva l'uomo. [...]»

(da: Antonino Buttitta, *Orizzonti della memoria. Conversazioni con Antonino Cusumano*, Ernesto Di Lorenzo Editore, Alcamo 2015, p. 47)

Quaderni di arenaria

Collana di quaderni
monografici e collettivi
di letteratura moderna
e contemporanea



Nuova serie
Volume sedicesimo



Testi di: Giuseppe Bagnasco / Viorica Balteanu / Rinaldo Caddeo / Marina Caracciolo / Adele Desideri / Carmen De Stasio / Giovanni Dino / Elio Giunta / Antonio Lantieri / Giorgio Moio / Fabrizio Orlandi / Nicola Romano / Guglielmo Peralta / Stefano Rovinetti Brazzi / Vincenzo Santangelo / Pasquale Siano / Ambra Simeone / Francesca Simonetti / Emilio Paolo Taormina / Lucio Zinna