



# Quaderni di Arenaria

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



# Quaderni di arenaria

monografici e collettivi  
di letteratura moderna  
e contemporanea

*Collana*  
*a cura di Lucio Zinna*

Nuova serie  
Vol. 17°

**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](mailto:info@quadernidiarenaria.it)

## Segreteria

[elidegiamporcaro@gmail.com](mailto: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 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.



Umberto Luigi Ronco  
(Pamparato 1913 – Roma 1997)  
Paesaggio, 1985, inedito -  
Pennarello su carta  
(Archivio Privato L. Zinna)

## **Copertina**

Ideazione e foto

*Elide Giamporcaro*

Elaborazione grafica

*Carlo e Salvatore Puleo*

**Web**

*Salvatore Ducato*

## INDICE

### *Saggi*

- Pag. 4 Carmen De Stasio *I Vortici meditativi nella poesia di W. B. Yeats*  
13 Marina Caracciolo *Il ballo mascherato tra letteratura e musica*  
21 Marcello Carlino *La schiuma, il vento e la perplessa parola del padre*

### *Documenta*

- Pag. 35 Nadia Cavaleria *Michela Apollonia, mia madre*  
39 Marina Caracciolo *“Voci” di Giannicola Ceccarossi*  
43 Lucio Zinna *Dàita Martinez e «il rumore del latte»*

### *Crestomazia*

- Pag. 46 *Poesie inedite di* Francesco Paolo Catanzaro - Nicola Romano -  
Emilio Paolo Taormina - Lucio Zinna

### *Arene e gallerie*

- Pag. 50 Marina Caracciolo *Ricordo di Elena Clementelli*  
Pag. 52 *Infanzia e lutto. Intervista di Valeria Lo Cicero a Margherita Rimi*

### *Girolibrando*

- Pag. 57 Testi di: Giovanni Dino – Rosanna Frattaruolo – Guglielmo Lo  
Curzio – Giorgia Stecher

### *Bacheca*

- Pag. 59 *Schede redazionali di informazione libraria su opere di* V. Ambrosecchio,  
G. Moio, G. Pantaleone, T. Romano, M. Scalabrino

### *Vetrina*

- Pag. 66 Antonio Lantieri *“La strana morte dell’Europa”*  
Pag. 69 El. Giam. *L’atlante letterario di Massimo Onofri*

### *Scaffale*

- Pag. 73 Stefano Rovinetti Brazzi su *“La caduta del cielo” di Davi Kopenawa e  
Bruce Albert*

- Pag. 76 *Taccuino*

- Pag. 80 *Segnalazioni librerie*



***Carmen De Stasio***

## **I Vortici meditativi nella poesia di W.B. Yeats**



Facendo mia un'affermazione di H. Bloom, ritengo che sia ruolo primario dell'individuo mantenere immutata la curiosità di lettura allo scopo di confidare in un'immagine interpretativa consona e che non sia dettata da barriere, nelle quali l'occlusione approssimativa di una velocità, intesa come strategia esistenziale, proceda allo stesso ritmo per ciascuno. La società necessita di tempi ed il tempo migliore è quello che medita ponendosi al di fuori di discriminanti meccanicistiche – cosa ben diversa dalla macchina come emulo strumentale di progresso. Questo il motivo iniziale della mia breve indagine su William Butler Yeats (del quale quest'anno si ricordano gli ottant'anni dalla morte). Yeats ha dato titolo a una scrittura anti demagogica, mediante la quale ha proceduto a una proficua indagine intorno all'essere del sé inteso all'interno di un linguaggio duttile e logico quale sintomo scientifico di transiti epocali, e permeato di una prospettiva in grado di appellarsi a una forma equivalente a libertà di pensiero in scrittura. In tal senso, W. B. Yeats incanala azioni in percorsi che lo sollecitano a depauperare del velo di tristitia la storia e da essa evince coincidenze con evoluzioni mentali nell'inequivocabile dimensione di un essere che incontra se stesso nell'arte di scongiurare l'invadenza di limiti e la falsificazione declinata per sistematici paradigmi.

A noi si presenta l'eternità; le nostre anime  
sono amore, ed un eterno addio <sup>1</sup>

La pressione delle vicende e le urgenze tra due secoli (Yeats vive tra il 1865 3 il 1939) vivacizza l'interferenza logico-scientifica e consente di operare un confronto tra tempi che condividono un passaggio nel persistente timore di un'eventuale fine del mondo, così come pronosticata al 1911.<sup>2</sup> E, tuttavia, con i soli mezzi disponibili, non esiste possibilità di scoprire la verità. Né l'individuo, nell'ambizione improvvida d'incastare le motivazioni e le funzioni dell'esistenza con la solidità di un universo ignoto, può dirsi potente

al punto da resistere all'infermità provocata dall'inesattezza della vita, soprattutto quando questa è ancorata a transfughi turbinii che solo riflettono un'icona resistente e impermeabile. In questo s'incanala il macroprogetto yeatsiano, il cui contenuto è porzione di pulsioni ascensionali, criptiche e pure numeriche, in un tempo che disegna la mappatura simbolica di proiezioni innovative e afferenti aspetti attitudinali. Per loro tramite Yeats esplora le esorbitanze di un conosciuto in ogni caso disposto a una fragilità sovente assolta in un incomprensibile edonismo. Segnali concepibili scaturiscono dalla sua prima fase di scrittura, nella quale – oltre il rigore romantico – un'atipica razionalità prende le distanze da istanti materiali per evolvere in un incessante movimento che si espande verso motivazioni che nulla concedono a condizionamenti. Il buon senso è la cengia alla variabilità del verso, ancor prima che su di esso H. Bergson ponga il dettaglio dei comportamenti affinché siano di contigua rotta culturale, oltre che meramente sociale. Con Yeats il sentore di buon senso appare tanto controllato, quanto inclemente nell'intonazione e mai scade in cenotafio moralizzante, né tende a combinarsi nel confronto articolato con gli spartiti di un tempo sbandato per via di ritmi affetti da esasperato progressismo, con una parte della società interessata a dimensionare il tutto in guadagno e un'altra intenta a recuperare le perdite. Stante il criterio secondo cui non si debba percorrere una vita conoscendone aprioristicamente la conclusione, Yeats motiva l'indagine concentrandosi su possibili sistemi perché la vita sia tratto capitale nel processo di continuità nel territorio dell'infinito. Il fatto che altri prima di lui abbiano solcato in astrazione il terreno dell'individuo tormentato dalla distorsione prospettica del progresso (ne trattano tanto Villiers de L'Isle-Adam, autore di *L'Eva Futura*, che il Conte de Lautréamont nei *Canti di Maldoror*) visualizza l'inesorabilità che al presente risucchia l'attuabilità individuale in una serpeggiante schiavizzazione nel confine esistenziale.

Eppure un uomo amò l'Anima pellegrina in te  
amò la sofferenza del tuo volto mutevole; <sup>3</sup>

Osservatore di circostanze, dunque, Yeats concretizza la sua indagine tenendo altresì conto dei dati emergenti dall'intervento scientifico e da esso apprende la logica delle trasformazioni sottoposte a una ritmicità che, pur riprendendo il moto delle precedenti condizioni, temprava un indirizzo tanto riflessivo che transazionale, che pure tiene da conto lo spiritismo come occasione per asserire la base teorica dell'esperienza di pensiero, nel moto sincronico di dimensioni diverse ma non avverse tra loro e, soprattutto, favorevole alla costruzione di una simmetria riconducibile alla confluenza di conoscenze in intensificazione reciproca. Il punto d'incontro sembra essere, pertanto, l'analisi della cosa in sé e, al suo interno, la convergenza di un'indagine che affronta possibili energie allusive a un ambito nel quale costruire argomentazioni a sostegno di un'articolata attività dinamica del pensiero e combinare, infine, idee in situazioni dalla forma aperta di un nautilo, simbolo accreditato dell'infinito. Epperò, nonostante differenze sostanziali esistano tra i campi prediletti di navigazione del pensiero, vale l'occasione di aderire a una concomitanza che definisce pressoché nettamente le divisioni nei circuiti comunicazionali, corrispondendo da una parte coloro

che agiscono sulla ricerca intrinseca, e dall'altra la maggioranza che avvizzisce per convenienza nel torpore (forzato, per taluni versi) per mancanza di coltivazione euristica del sapere. Secondo tale approccio, la prospettiva yeatsiana interviene anche in relazione agli aspetti folkloristici che vanno ad acquisire una coscienza adagiata su un'innovativa condizione investigativa dalla metodica pur essa nuova, attraverso la quale egli rileva la variabilità di percezione, concependo le costumanze veicolate internamente dalla trasformazione in un determinato spazio.

(...) se siete straniero non sentirete facilmente raccontare leggende di spiriti e folletti, perfino in un villaggio dell'ovest. <sup>4</sup>

Oltre la linea immaginaria del tempo, nella cultura d'origine Yeats trova una risposta che sostiene il suo netto rifiuto al prosaico assolutismo. Dubitare, conoscere, approfondire sono attività euristiche che implementano le facoltà mentali e non permettono l'affermazione staticizzante di un eventuale geocentrismo; in tal caso sarà opportuno considerare che lo sconfinamento abbracci tutte le realtà, comprese quelle ipotizzabili che pure rientrano nella sfera della spiritualità. Non si tratta di sovvertimento: dalla dottrina celtica sulla trasmigrazione delle anime, basata presumibilmente su un luogo raggiungibile attraverso i viaggi della mente, non è dato stabilire una collocazione dominata da un tempo definito. È invece possibile sostenere il luogo dell'essere (auto)generativo (ma non egotizzante) attraverso una cogitatio intermediaria tra individuo e condizione di giovinezza quale simbolo complesso dello spiritus mundi. Così l'appressarsi di esperienze, vissute alla stregua di parentesi esistenziali e indirette, potenzia in Yeats la qualità di osservatore analitico e tanto più le problematiche sono poste da una parte interessata alla scienza, tanto più egli cerca di amplificarne la portata, soffermandosi su un piano che incontra simultaneamente pensiero e storia totale.

(...) una classe per la quale ogni cosa è un simbolo. Possiede la vanga sulla quale l'uomo si è curvato fin dal principio. (...) Gli abitanti delle campagne hanno pochi avvenimenti. Possono meditare sui casi di una lunga vita mentre siedono accanto al fuoco. <sup>5</sup>

I frammenti così ricomposti permettono un passaggio determinato da una nuova tassonomia, che trasla la scena in cornice ambientale vitale che Yeats ricomponne logicamente per recuperarne la complessità (*Il celta è un visionario senza bisogno di scavare* <sup>6</sup> – egli scrive). È l'individuo, dunque, e il suo ruolo vivente a rappresentarsi sia come agente che nelle reazioni, fagocitando gli avvenimenti nel comportamento di evoluzione-trasformazione e disponendo questa come variabile correggibile all'interno di quella che intendiamo come logica del tempo. Questo potrebbe illuminare il concepimento di una poesia in grado di discriminare senza separare; di relazionarsi con i territori umani in un riscontro verbale nella mutevolezza del ritmo, nella vocalità d'ambiente condiviso, nella sintesi traslante di parola all'interno di una visione macrocosmica che esiste in funzione e per merito di una pluriformità di azioni. Tutto ciò consente di aderire alla tensione poetica

di Yeats e prospettarla pienamente in un criterio fondato su quella che definisco teoria delle differenze: un mosaico di elementi nella giustapposizione di caratteristiche che annunciano uno sviluppo rispetto a una centralità che, pertanto, viene ad essere continuamente discussa e alterata. Ciò spiega altresì una sorta di singlottica in-presenza di idee che prendono forma nel tessuto verbale mediante elaborazioni vorticanti in grado di conferire sonorità alla parola scritta e letta, addensata in un'impalcatura mobile nella quale pure ravvisare l'eterogeneità di un empirismo poetico distante dalla meccanicità e da un'intonazione estetica in divenire, che si riavvolge inaspettatamente, percorre e rientra movimentando un rinnovamento percettivo che coordina tempi e modi, spazi in tempi diversi, incastrandosi con una realtà nella quale interagiscono dissolvenze materiche riconoscibili e asperità polistratificate.

Il processo presuppone una certa coerenza. Tuttavia, in virtù di un proposito tendente all'emancipazione da una fissità centralizzante, è proprio dalla capacità di concepire la traslazione in un sistema complesso e aperto che Yeats trae coscienza della vastità del rinnovamento. In effetti, non è arduo riflettere sul modo in cui ciascuna realtà declini il suo segno rivoluzionario nell'essere promessa di ricerca, di contro al tormento della vanità immaginativa, predisposta a esemplificare propaggini simili a distorsione o esagerazione nelle prospettive abilità-limite. Yeats supera tale rischio con un'azione verbale che mira non già allo scoprimento finale, quanto a deviare la traslazione, sì che, da carattere entropico finale, apporti valore alla vita, accedendo alla convergenza in una ridimensionata concezione dell'universo e della vita medesima. In quanto equazione ad incognite multiple, la parola yeatsiana presenta così un carattere complesso nel quale la veridicità del libero arbitrio adatta un'organizzazione proiettiva contro la deformata anarchia del non-pensiero. Oltretutto, l'urgenza di infrangere i dominî dell'individuo, ma non su di lui dominanti, è posta dalla divaricazione e dall'enucleazione di quello che Yeats chiama *lo spirito del mondo*, nel quale insiste l'interpretabile l'intra-realtà di fenomeni coinvolti in un'incessante trasmigrazione da un contesto storico spaziale tendente a dissolvere il concepimento di una fine possibile attraverso svolte improvvise e pericolanti poiché pietrificate su categorie assolute. Su questo poggia la visione illuminante del Nostro: un sogno che è complesso scenico variabile per stati di coscienza, alla quale attribuire un'anima che si leghi al reale con una logica che è tanto indipendente, quanto legata al soggetto. Da ciò l'importanza dell'interpretazione attraverso il logos del contesto, il linguaggio esistente nella sua completezza, nella tensiva parola che ingloba l'alterità in una sineddoche (*diffidenza nell'esclusiva identificazione del sé con l'anti-sé*<sup>7</sup> – afferma Bloom a proposito di Yeats) e in una *phantasmagoria* presente come *condizione eroica*.<sup>8</sup> Il risultato è un bilanciamento irripetibile nell'incessante incastro con nuovi ambienti e che riprende, per certi aspetti, la *solitudine eroica* nietzschiana nella compenetrazione, pur senza concionare su un abbandono totale, né dando credito a un'omologazione di corrispondenze che potrebbero indurre a cedimento. E in ciò insisterebbe un'ulteriore assenza: lo spleen di chi avverte la sofferenza della distanza come decadimento viene tradotto da Yeats in lucida conferma dell'essere in

un'integrità che nel medesimo territorio consente sogno e vitalità d'esistere, unificati da una natura progressiva cangiante. Fantasmagorica, appunto.

È nella poesia che si verifica, dunque, la decodifica della parola-coesione di progressioni mentali derivanti da un'immaginazione che rende individuale la verità. Yeats supera le umane percezioni per ravvisare la mescolanza generatrice di sintesi di nuovi giorni in versi che parlano di psico-storia, di coscienza storica e che, nelle visibili frantumazioni, difende energia e sete di sapere in un confronto aperto con la parola e con l'universo quale macro-struttura del pensiero. Eco silenziosa oltre gli uomini. Coro tragico in *I Vortici* <sup>9</sup>

I vortici! I vortici! Vecchi volti arroccati, guardate avanti:  
cose pensate per troppo tempo non possono essere più pensate

In *Il Crepuscolo degli idoli* Nietzsche scrive: *Star seduti è appunto il peccato contro lo spirito santo. Solo i pensieri che hanno camminato hanno valore.*<sup>10</sup> *I Vortici!* è poesia che comprende lo sfinimento dell'individuo accecato dalla devastazione in cui l'esistere è scaduto. È la ripresa dell'*horror* conradiano con l'urgenza di decretare che, forse, dinnanzi al baratro, occorra riappropriarsi del valore disperso nel meccanicismo esistenziale, che serra nella schiavitù di un sé pur illuso d'essere promotore di vita. Tutto ciò avvalorava la struttura del vortice yeatsiano in una dimensione che, orientata sulla variabile del tempo, ne anima una visione d'ipnotico sussulto in relazione all'intermittenza a onde larghe delle velocità cangianti della luce, dell'energia e della massa, in una formula che apre a una ritualità relativa. Per Yeats quei movimenti vorticosi sono gradini (*Erano gradini per me, li ho saliti*<sup>11</sup> – egli scrive) che il pensiero-azione percorre attraverso la disobbedienza a una verità materializzata che scimmietta uno stato di grazia effimero, vagabondo.

Quando un uomo invecchia la sua gioia  
cresce giorno dopo giorno  
il suo cuore svuotato si riempie  
ha bisogno di tutta quella forza  
per affrontare la notte  
con il suo mistero e la sua angoscia <sup>12</sup>

Quale vittoria si giustifica nell'orizzonte di una terra affievolita in uno spiazzo vacuo, dove nulla accade perché di nulla ci si accorge? È la distorsione del segno realistico che, confrontandosi sui bisogni della quotidianità, conduce all'inesorabile spostamento dall'io al me (*Meglio l'azione / alla luce del sole e nel vento* <sup>13</sup>). Evidente che l'intonazione conquistata con Yeats un decoro che estirpa la veemenza in una coordinazione logica, calibrata in vuoti e pieni, metamorfizzata con parole che accelerano e rallentano scorrendo con il tema e il suo *me* in un richiamo di stampo vichiano, secondo il quale l'individuo dirige quella che ha creato come sua storia. Diverso è lo scopo della ricerca relativa al superamento della consueta verità che, nella visione pragmatica di Vico, è meno possibile per quanto

riguarda lo studio della storia della natura e, al contrario, detiene un valore di verità quella che affianca l'individuo nella storia che da lui stesso si diparte.

Le antiche civiltà usarono la spada  
in seguito, con la loro sapienza andarono in rovina <sup>14</sup>

In questa prospettiva, i versi caustici di *Lapis lazuli* mostrano il rigore del pensiero di un poeta consumato dalla riflessione sulle intemperanze della civiltà. Gli errori dell'uomo contemporaneo sconfessano l'ostentazione di certezze che, nei termini di K. Popper, sono cosa ben diversa dalla verità. Vico aveva a suo tempo condotto la triplice distribuzione delle fasi esistenziali in legame con i singoli tempi di crescita: da una prima immersione nella selva d'innocenza a una seconda, declinabile in consapevolezza di ragione-azione, fino alla terza fase, in cui il pieno possesso delle facoltà di discernimento qualitativo-quantitativo consentono di stigmatizzare potenziali alternative. Il dato certificabile riguarda l'incoscienza o, peggio ancora, cosciente abilità dell'uomo nell'essersi fatto freno accantonando – in quanto non funzionale al benessere fenomenico – l'abilità di gioire per le facoltà immaginativo-intuitive. Cruda ciclicità che sbadiglia un momento speculare che non avanza.

Né timore né speranza assistono  
l'animale morente;  
un uomo aspetta la sua morte  
continuando a temere e sperare <sup>15</sup>

L'interazione preme sull'espressione dell'io e del me di jamesiana memoria quale progetto inclusivo soggetto-altri. Tra le due potenze W. James interpone il sé come frammento speculare dell'io che, se da un lato tende a simulare o recuperare l'altro, predispone ad una mediazione distaccata a creare una struttura triangolare, le cui dimensioni si incontrano nel punto variabile. Il sé, condizionato dal continuo riproponimento del dubbio, mantiene il dinamismo naturale dell'uomo costretto a darsi incessanti risposte. Il problema sussiste nel momento in cui all'assenza di domande si sopperisce con risposte adattative e contemplative. Questo, forse, uno dei motivi per i quali la poesia degli ultimi vent'anni di Yeats sia considerata criptica e distante dai canoni d'interpretazione per un lessico che, pur non proponendo una varietà multistratificata, diviene valore integrale, come si legge in *Words* (Parole):

Questo pensavo un attimo fa,  
'Il mio amore non può capire  
Ciò che ho fatto, o ciò che vorrei fare  
In questo luogo oscuro e amaro <sup>16</sup>

Durante l'esplorazione si rivelano nuovi ambienti, nei quali sacche di aria danno il senso di vita. Ma l'aria è infetta per la finzione che la stessa esistenza sembra aver concepito come idolo surrogato della sacralità dell'io-soggetto, assuefatto alla generalizzazione del sé per mezzo di un occhio esterno che imprime la tortura dell'appiattimento. È pertanto logico il nesso tra il

pensiero di Yeats e l'idea sostenuta dalla Scuola di Francoforte, i cui membri (essenzialmente T. W. Adorno e H. Marcuse) rilevano la sopraffazione reciproca dell'uomo sull'uomo al punto da scatenare una paura dilagante per contagio. In epoca moderna e contemporanea tali riflessioni provvedono a una valenza ulteriore: il progressivo miglioramento (pure tecnologico) delle qualità di vita, insieme ad una maggiore tranquillità sociale e culturale, dovrebbe alimentare fiducia in quella che Adorno chiama *libera intelligenza*. Distante il tempo in cui Satana rispondeva con un arrogante *Meglio regnare all'inferno, che essere servo in paradiso*,<sup>17</sup> il tempo attuale sembrerebbe coronarsi di una rinnovata speranza-aspettativa, ma si tratta di un'attesa fanée e dissacrante, che solo dispone all'agghiacciante verità contenuta in *The Second Coming* (Il Secondo Avvento):

Il Secondo Avvento! A mala pena sono pronunciate quelle parole  
quando l'immensa immagine dello Spirito del Mondo  
turba la mia vista: da qualche parte nella sabbia del deserto  
un'ombra dal corpo di leone e testa d'uomo <sup>18</sup>

In questo stato la pericolante identità disculturale paventa un comportamento disposto alla rigidità – disvalore alle trasformazioni ambientali che agiscono direttamente con l'individuo –, lasciando trapelare la convinzione secondo cui il processo induttivo d'industrializzazione-capitalizzazione sia responsabile della destrutturazione delle capacità di auto-determinarsi in quanto individuo e ambiente, e, per sequenza, della fiducia nell'abilità di solo ipotizzare un futuro (J. Dewey). Il problema è dunque nella valutazione delle esperienze del soggetto all'interno d'una comunità che ne esprima il valore in termini di solidità prospettica alla luce, altresì, della varietà esplorativa documentata dalla novità di scoperte che vanno realizzandosi in una varietà di ambiti. È un fatto che l'esperienza (azione tendenzialmente incrementativa) perviene alla validazione mediante un procedimento di continua rivisitazione dei sistemi qualitativamente razionalizzati in vista delle continue mutazioni. In virtù di ciò Yeats definisce l'impatto con l'ambiguità di un'assolutezza asintonica, capace di apportare disordine all'interno di un sistema di comunicazione inesprimibile attraverso la parola descrittiva, mono-direzionale: in tal senso, la coltivazione della parola appare pertanto ultimo baluardo per frenare l'imbastardimento della nuova società, poiché forte è il sentore di coesione tra cultura e ambiente quali luoghi di percezione delle nuove traiettorie e Yeats risponde con una (a tratti provocatoria) complessità microlinguistica, che nella sua poesia ha il sentore di una simultaneità d'incongruente partecipazione all'esperienza esistenziale dello spazio, nel quale esercitano il potere situazioni che ne decretano l'oscillazione. Nella sua visione queste situazioni condizionano scelte, modi di acquisizione e obiettivi; l'individuo appare sconfitto e così pure la collettività e l'intero universo, deformato sotto il peso di uno spazio amorfo, sottoposto a un perverso divieto che confina il tempo a dimensione impercettibile.

La forza del corpo adesso è svanita;  
Mezzanotte, una vecchia dimora  
dove nulla si muove se non un topo <sup>19</sup>

Nella compressione della parola yeatsiana il paesaggio pregiudica qualsiasi avanzamento e ciò è un paradosso nella genericità del miglioramento che distingue la naturalità delle cose: ogni atto è collocabile nella concorrenza di più fattori, siano questi fenomeni diretti e o indiretti, oppure, in ogni caso, derivabili da motivazioni che si rappresentano come fenomeni animati da intima vitalità. Lo spazio come luogo di continua creazione subisce una spinta inversa e, in quanto luogo di non-immaginazione, preclude l'incontro autodisciplinato su una geografia tendenzialmente separatista. Non con una semplice estetica immaginativa Yeats tenta di risolvere la riflessione, seppure sia chiaro l'intento di suggerire l'uscita dalla caverna della mente: un individuo nella sua singolarità non può sortire alcun effetto a un desiderio di ripresa generalizzante, epperò è in grado di investire il proprio tempo-spazio in una sfuggente iniziativa che sia meta dell'esercizio della mente e imparare ad apprendere l'ambiente abitativo mediante lo smembramento dei limiti con una sofferenza che potrebbe sollecitare la trasformazione. Sarebbe il recupero dell'effettivo congiungimento con lo spirito del mondo in grado di opporsi all'attuale metensomatosi.

Se nulla di drastico sarà fatto  
Aeroplani e Zeppelin spunteranno <sup>20</sup>

Un elemento di pervicace impegno è la prospettiva di una sintassi della progressione che passa anche per l'ambito della scienza, i rapporti con i fenomeni e le circostanze esterne attraverso fasi di manipolazione indiretta. Anche in questi ambiti, tuttavia, la degenerazione manifesta il suo trampolino di perversione e oscura mezzi che da difensivi divengono offensivi. Non è difficile arguire quanto il passaggio tanto dal condizionamento che dall'influenza agisca con un controllo macchinoso della mente, contribuendo a turbare il rapporto di fiducia nel già analizzato jamesiano io-sé-me. In questa luce, da solide situazioni a sostegno della relatività dei tempi conoscitivo-percettivi bergsoniani, i vortici manifestati da Yeats assumono la parafrasi fisica di una non-coscienza dilagante. È il territorio vacuo della non-uscita e dell'illusione. Eppure, finanche nello spazio ridotto della mente l'uomo mantiene convinzioni che possono riemergere se ricondotto a un ambiente esortativo. Questo spiega l'intonazione filosofica di una poesia in grado di risvegliare menti assopite, sebbene mai del tutto alterate da costrizioni accolte come facilitatrici del piacere-benessere. Un segno di speranza (fede)-aspettativa (auto-disciplinamento) che reagisce utilizzando forza di recupero e di sopravvivenza uguali e contrarie alle strategie del male.

Cosa importa? All'esterno dell'antro giunge una voce,  
e tutto ciò che conosce è una sola parola "Esulta!" <sup>21</sup>

Il male può agire sulla volontà superficiale, ma non sulla volontà profonda. Consolidato in solitudine per essere fuori dalla giostra di ripetitività, Yeats mantiene sia la fervida immaginazione mai viziata dall'oggettivizzazione fenomenica, sia la ragione che avvinghia nel *mulino della mente* <sup>22</sup> le infrastrutture dell'esistere, precedenti e conseguenti.

Dimenticata dall'umanità,  
la mente di un vecchio vaga a volo d'aquila <sup>23</sup>

Nella decisione per la cieca e muta ubbidienza, nella confusione tra flessibilità e vulnerabilità, avviene lo stravolgimento dei processi che motivano la volontà e la scelta e tutto ciò non solo modifica la capacità percettiva e comportamentale, ma ne compromette il rapporto a livello auto-percettivo, con una disarticolazione che preconizza perversione, depressione, solipsismo, degradazione come componenti una stridente tassellatura integrata in un funzionalismo degradante in assuefazione e follia degenerativa. Come appare l'uomo in questa prospettiva? *Sprofondato in una poltrona sfondata, un bicchiere di whisky a portata di braccio. Piccola massa giallastra sospesa nel cosmo.* <sup>24</sup>

Distante da reazioni di amarezza, astio, compassione (giustificabili), Yeats reagisce con una teoria che trasla il mito in modello e l'immagine come meditazione con un'idea affatto nuova e che ritroviamo in E. Husserl, per il quale la parola si rende capace di gestire una svolta se misurata nei termini di emancipazione da sistemi esecrabili che confondono ricerca di verità e ricerca di certezza (K. Popper), comportando due ipotesi d'indagine: l'una esperibile, l'altra misurata in termini di illusione. Il che rafforza ulteriormente l'idea secondo la quale Yeats pensatore-poeta abbia composto il suo testamento di fede, affrontando in solitudine l'impegno al valore mutevole di corrispondenza eidetica tra presenze e assenze in un tempo che è assorto, invece, nell'intento di dissuadere il valore umano potenziale in un luogo investito da esagerazione ed eccentricità di tal grado da investire finanche la struttura lessicale del pensare.

## NOTE

- <sup>1</sup> W. B. Yeats, *Ephemera*, Crossways 1889
- <sup>2</sup> Cfr. n. VIII della rivista quindicinale fiorentina *La Scena Illustrata*. 15 aprile 1915
- <sup>3</sup> W. B. Yeats, *When you are old*, *The Rose*, 1893
- <sup>4</sup> W. B. Yeats, *Fairy and Folk Tales of Ireland*, Colin Smythe Limited, 1973, Einaudi, Torino, p. 4
- <sup>5</sup> Introduzione alle *Fables*, op. cit.
- <sup>6</sup> W. B. Yeats, *Fables*, op. cit., p. 4
- <sup>7</sup> H. Bloom, *Yeats*, Oxford Univ. Press, Londra, 1970, p. 180
- <sup>8</sup> ibi
- <sup>9</sup> W. B. Yeats, *I Vortici!* - New Poems, 1938
- <sup>10</sup> F. Nietzsche, *Il Crepuscolo degli idoli* (1889), Newton Compton, Roma, 1980, p. 37
- <sup>11</sup> ibi, p. 37
- <sup>12</sup> W. B. Yeats, *The Apparitions* - Last Poems, 1938-1939
- <sup>13</sup> W. B. Yeats, *Those Images*, 1938
- <sup>14</sup> W. B. Yeats, *Lapis lazuli*, 1938
- <sup>15</sup> W. B. Yeats, *Death*, *The Winding Stairs and Other Poems*, 1933
- <sup>16</sup> W. B. Yeats, *Words*, *The Green Helmet and Other Poems*, 1910
- <sup>17</sup> J. Milton, *Paradise Lost*, 1667
- <sup>18</sup> W. B. Yeats, *The Second Coming*, 1921
- <sup>19</sup> W. B. Yeats, *An acre of grass* 1938
- <sup>20</sup> W. B. Yeats, *Lapis lazuli* 1938
- <sup>21</sup> ibi
- <sup>22</sup> W. B. Yeats, *An acre of grass*
- <sup>23</sup> ibi
- <sup>24</sup> F. Guattari, *Ritournelles* (1991), Mimesis Ed., Milano, 2008, p. 16

# *Marina Caracciolo*

## *Fra tragedia e commedia*

### **Il ballo mascherato in letteratura e in musica**

Drammaturghi e musicisti sono stati più volte attratti dall'idea di porre al centro di una loro opera un ballo mascherato; in particolare nel XIX secolo, ma con significative esemplificazioni anche nel precedente e in quello successivo.

L'uso della maschera – che, come è noto, è antichissimo (risale addirittura alla preistoria) ed è contemplato per finalità diverse, alcune delle quali rituali – non è necessariamente collegato, come si potrebbe pensare, ai folli divertimenti carnevaleschi, quanto piuttosto allo scopo di celare sotto di essa la propria identità per interpretare un personaggio, e poi, di conseguenza, al di là di qualsiasi recitazione, per poter parlare e agire – nei tempi e nei luoghi autorizzati – mantenendo una condizione di anonimato.



Nel teatro antico, tanto greco come romano, gli attori indossavano la maschera per impersonare tipi “fissi”, il cui volto doveva avere cioè una forma e un'espressione convenzionale, evidente e facilmente riconoscibile dal pubblico anche a distanza (il burbero, il malvagio, il vecchio avaro, la meretrice, lo sciocco, l'innamorato, ecc.); poi perché un interprete potesse in tal modo vestire, se necessario, i panni di più personaggi, ovviamente non compresenti nella medesima scena, e infine perché anche i ruoli femminili erano sostenuti da uomini, dal momento che, essendo la professione dell'attore considerata a quei tempi infamante, alle donne era proibito recitare in pubblico.<sup>1</sup>

Commedia, musica e danza sono state fin dalle origini correlate fra loro e poiché, come si è detto, il travestimento consentiva l'incognito e quindi anche intriganti sostituzioni di persona,<sup>2</sup> è facile comprendere come fin dall'alto Medioevo sia invalso il gusto dei balli mascherati, soprattutto ma non esclusivamente nel periodo del carnevale, sia presso il ceto popolare sia nelle forme più elaborate e sontuose riservate agli intrattenimenti della Corte.<sup>3</sup>

Non è detto che una festa in maschera fosse sempre sinonimo di letizia e di spensierato passatempo; anzi, al contrario, poiché il costume e la maschera sul viso impedivano di riconoscere la persona, poteva dar luogo a eventi drammatici e pure delittuosi come il compimento di una vendetta o addirittura un assassinio premeditato.

In proposito è celebre l'episodio in cui trovò la morte il re Gustavo III di Svezia. Figlio primogenito del re Federico Adolfo, salì al trono all'età di venticinque anni, alla morte del padre, e fu senza dubbio, diversamente da lui, una figura di spicco nella storia svedese. Brillante vincitore nelle guerre contro la

Danimarca e la Russia, il nuovo sovrano fu pure un mecenate e un amante delle lettere e delle arti. Egli stesso, tra l'altro, fu librettista di opere teatrali. Durante il suo governo fece varare importanti riforme, ma finì per attirare su di sé l'odio dei nobili, che non solo non avevano gradito un potere sempre più accentrato nelle sue mani ma, a causa di nuovi decreti, si erano anche visti privare di troppi privilegi. Proprio in una congiura organizzata dalla nobiltà, il 16 marzo 1792, durante un ballo mascherato all'Opera Reale (*Kungliga Operan*), teatro che proprio lui aveva fatto costruire, il re fu colpito dalla pistola di un aristocratico, ex capitano del suo reggimento reale, Jacob Johan Anckarström.<sup>4</sup> Questi, insieme ad alcuni complici e protetto da una maschera nera (una sorta di *domino noir*), riuscì sul momento ad eclissarsi ma, ben presto riconosciuto, fu tratto in arresto, processato e quindi giustiziato.

Pochi decenni dopo, la funesta vicenda non mancò di ispirare la fertile penna di Eugène Scribe. Fra le sue circa cinquecento pièce teatrali – che certo fanno di lui uno dei più prolifici scrittori e librettisti di tutti i tempi – troviamo il dramma storico *Gustave III ou le Bal masqué*, in cui ai fatti storici egli aveva aggiunto un piccante intrigo di sua invenzione, immaginando che il re fosse invaghito della moglie di Anckarström.

Il profilo quanto mai drammatico e avvincente della trama non poteva non colpire l'immaginario musicale di numerosi autori, come ad esempio il bolognese Vincenzo Gabussi, che ne trasse la sua purtroppo assai mediocre *Clemenza di Valois* (Venezia, Teatro La Fenice, 20 febbraio 1841)<sup>5</sup> oppure il molto più valente e rinomato Saverio Mercadante, che sul libretto di Salvatore Cammarano compose *Il Reggente* (Torino, Teatro Regio, 2 febbraio 1843).

Ma ancora prima di loro – e con molta maggiore fortuna – vi si cimentò Daniel-François-Esprit Auber, che mise in musica il dramma di Scribe in forma di *grand opéra*, lasciando il medesimo titolo e la suddivisione in cinque atti, e lo fece rappresentare all'Opéra di Parigi (Salle Le Peletier) durante la stagione del carnevale, il 27 febbraio 1833. Gli interpreti principali (il tenore Adolphe Nourrit, il basso Nicolas-Prosper Lavasseur, i soprani Marie-Cornélie Falcon, Julie Dorus-Gras e Louise Zulmé Dabadie-Leroux) contavano a quel tempo fra le voci più eccellenti ed acclamate della scena lirica francese. Il vasto palcoscenico dell'Opéra, inoltre, era adattissimo a potenziare la magnificenza del sontuoso ballo mascherato dell'ultimo atto (che in qualche caso fu persino rappresentato a parte): la scena centrale, una volta rimosse quelle laterali, si trasformava in un immenso salone illuminato a giorno, affollato da innumerevoli maschere splendidamente vestite in ogni foggia immaginabile. In proposito, il celebre scrittore e critico teatrale Jules Janin, che era presente in teatro, si disse letteralmente abbagliato da quella sorta di fantastica *féerie* e dalla invero straordinaria *bizarrierie* scenografica. Fu insomma un successo strepitoso e anche duraturo: vent'anni dopo, nel 1853, si erano già raggiunte ben 168 rappresentazioni.

Col passare dei decenni, la fama dell'opera di Auber fu pareggiata, se non superata, soltanto da *Un ballo in maschera* (1859), melodramma in tre atti composto da Giuseppe Verdi su un libretto di Bonaventura Somma, che ricalcava ancora una volta il modello di Scribe: la trama è infatti pressoché identica. A differenza di Auber, però, Verdi dovette combattere non poco prima

di veder realizzata la sua opera. Il libretto di Somma fu vittima prima della censura borbonica (inizialmente si era pensato ad una prima rappresentazione al San Carlo di Napoli) e poi anche di quella pontificia, poiché, visto che i troppi tagli e le modifiche imposte finivano per stravolgere tutta la vicenda e il suo significato, il musicista si rivolse all'impresario del Teatro Apollo di Roma.

La spinosa questione consisteva nel fatto che si giudicava inammissibile vedere in teatro un marito che spara al presunto amante della moglie, e che questi, per di più, non è altri che il re di Svezia. Era considerata una vera e propria lesa maestà. Oltretutto, l'enorme scalpore suscitato nell'opinione pubblica dal recente attentato a Napoleone III, il 14 gennaio 1858, da parte del rivoluzionario italiano Felice Orsini, peggiorava ancora la situazione, aggiungendovi inequivocabili e sinistri lampi di apologia. Dopo molti compromessi, cambi di epoca e di titolo, dinieghi e proteste – di Verdi ma anche di Somma, che a quel punto preferiva non figurare nemmeno come autore del libretto – la vicenda fu lasciata nel XVIII secolo ma spostata a Boston, il re divenne semplicemente un governatore inglese, Riccardo di Warwick, e Anckarström si trasformò in Renato, un suo amico e segretario di origine creola. Così l'opera fu finalmente inaugurata, al Teatro Apollo di Roma, il 17 febbraio 1859. Di tutti i personaggi, l'unico a conservare almeno nel nome la sua storica origine svedese fu quello della maga Ulrica, ovvero Anna Ulrica Arfvidsson (Stoccolma, 1734-1801), colei che realmente aveva predetto al re di Svezia la sua tragica fine, ma non era stata ascoltata.<sup>6</sup>

Il dramma verdiano è totalmente incentrato sul tema del mascheramento: già nel primo atto vediamo Riccardo che decide di consultare Ulrica, però non nelle sue vesti di governatore ma sotto mentite spoglie, per mettere alla prova le facoltà divinatorie della donna (esattamente come nella realtà storica aveva fatto il re di Svezia con la Arfvidsson). In una celebre scena dell'atto successivo, Renato non riconosce la moglie Amelia, nascosta sotto uno spesso velo, e la crede una donna ignota incontratasi in segreto con Riccardo; quando però il velo improvvisamente le cade, egli si accorge che si tratta proprio di lei e si convince di essere stato tradito. Nel terzo ed ultimo atto i congiurati si preparano segretamente ad assassinare il governatore, e tutta la tensione drammatica converge verso il gran ballo in maschera finale, dove, in mezzo alla variopinta e lieta confusione, Amelia, anch'essa travestita, cerca disperatamente di avvertirlo del fatale pericolo che incombe su di lui, ma proprio in quella sopraggiunge Renato, il quale è riuscito a farsi rivelare dal paggio Oscar qual è il costume indossato da Riccardo: così, senza sbagliare, lo pugnala a morte.

Un altro dramma del XIX secolo, che ha al centro un ballo mascherato e ha nuovamente un esito tragico, si intitola *Maskarad* (in russo Маскарад) e fu scritto in versi (giambi liberi) da uno dei più grandi poeti e drammaturghi del Romanticismo europeo: Michail Jur'evič Lermontov.

Dell'opera esistono tre differenti versioni: la prima, in tre atti – che si concludeva con la morte di Nina, la moglie del protagonista – non ci è pervenuta. La seconda, in quattro atti (1835), che comprendeva l'aggiunta del personaggio dello Sconosciuto (detto "Maschera") e la punizione dell'assassino, fu anch'essa proibita, come già la prima, dalla censura della polizia segreta. L'Autore ne scrisse allora una terza in cinque atti (1836): eliminò alcuni

personaggi, modificò il finale e pose a titolo della nuova stesura il nome del personaggio principale, *Arbenin*.

Nonostante tutte le radicali modifiche, Lermontov non poté mai assistere, durante la sua vita, alla messa in scena del suo dramma. A San Pietroburgo fu rappresentato per la prima volta soltanto nel 1852, undici anni dopo la sua scomparsa, e in forma ridotta e alterata. Nel 1873 ne fu pubblicata finalmente la versione integrale in quattro atti, così come noi oggi la conosciamo, all'interno dell'edizione completa delle sue opere. Due anni dopo, sulla prestigiosa rivista storica *Russkaja starina*, comparve anche *Arbenin*, l'ultima stesura in cinque atti.

Il finale originario era stato proibito dalla censura in quanto si giudicava assolutamente sconveniente che il protagonista uccidesse la moglie restando per di più impunito. Ma non di meno anche altri aspetti suscitavano l'ufficiale riprovazione; per esempio la satira contenuta nel monologo della baronessa Štral, all'inizio dell'atto II, che anticipa di molto una tematica sociale, in questo caso specificamente femminista, che avrebbe trovato pubblico consenso in Europa soltanto parecchi decenni più tardi:

*«Che cos'è adesso la donna? Una creatura senza volontà, un giocattolo per le passioni e i capricci degli uomini. Soggetta a un mondo di giudici e indifesa nel mondo. [...] Che cos'è la donna? Fin dall'adolescenza la si adorna come una vittima per venderla con profitto. [...] Il mondo [...] dall'apparenza e dall'abito valuterà l'onestà e il vizio».*<sup>7</sup>

E così pure erano ritenute impudenti le frecciate dell'Autore contro la moda dei grandi balli mascherati che si tenevano a San Pietroburgo nelle dimore delle famiglie più facoltose, come quella del ricchissimo Vasilij Vasil'evič Èngel'gardt, nella cui residenza, sulla Prospettiva Nevskij, si diceva si recasse anche lo zar, e dove i travestimenti creavano facili occasioni di seduzione, di abbandono al vizio e di ogni genere di comportamenti licenziosi.

Ma vediamo di entrare nel vivo della vicenda.

Evgenij Aleksandrovič Arbenin è un nobiluomo di mezza età, che dopo una giovinezza oziosa e dissipata si è arricchito con la sua abilità al gioco, ed ora si gode insieme all'amatissima moglie Nina i beni conquistati. Per aiutare un suo amico in difficoltà, il principe Zvezdič, decide però di ritornare ancora per una volta al tavolo da gioco. Una sera, dopo aver regalato all'amico la grossa somma vinta, si reca con lui, poiché è tempo di carnevale, ad un ballo in maschera a cui partecipa anche sua moglie. Là il principe inizia a corteggiare una misteriosa dama mascherata di cui ignora l'identità. La donna, segretamente innamorata di lui, è una vedova, la baronessa Štral, la quale, per dargli un pegno del suo amore, gli regala un braccialetto che ha trovato per caso per terra durante la festa. Il braccialetto appartiene a Nina, che l'ha perso inavvertitamente. Arbenin, intanto, è avvicinato da una Maschera (lo Sconosciuto), che gli predice una sventura per quella stessa sera. Zvezdič, felice della sua conquista, mostra all'amico il gioiello, e Arbenin ne nota l'evidente somiglianza col braccialetto di sua moglie. Quando, tornato a casa, si accorge che Nina non ce l'ha più al braccio, crede che sia stata lei a regalarlo al principe, e che sia dunque la sua amante. Ferito e umiliato, medita di uccidere Zvezdič, ma poi ci ripensa e progetta una vendetta ancor più terribile contro sua moglie. A casa della baronessa sua amica, Nina Arbenina incontra il principe, il quale, credendo a sua volta che sia proprio lei la dama sconosciuta che gli ha donato il braccialetto, le dichiara il suo amore. Nina, invece, fedele a suo marito, lo respinge. In

seguito, la baronessa Štral, sentendosi in colpa per aver contribuito a diffondere la voce di una presunta relazione fra Zvezdič e Nina, e avendo intuito le tremende intenzioni di Arbenin, tenta di fargli capire il grave equivoco in cui è caduto, ma l'uomo, ormai preda di una folle gelosia, pensa che lei voglia soltanto scagionare l'amica e non sente ragioni. Il principe, che nel frattempo ha conosciuto la verità, decide di restituire a Nina il braccialetto. Durante una riunione in casa di amici, Arbenin osserva la scena a distanza e ancor più si convince di un duplice tradimento, di sua moglie e di Zvezdič. Versa allora in un gelato una polvere micidiale e lo offre a Nina. Quando lei, una volta tornati a casa, comincia a star male, Arbenin le rivela che cosa ha fatto e per qual motivo. Nina muore avvelenata, protestando disperatamente la sua innocenza ma suscitando soltanto disprezzo in suo marito, il quale fino all'ultimo, e con mordace irrisione, l'accusa di mentire.

Qui terminava la prima versione in tre atti. Nell'atto IV, il principe Zvezdič va a trovare Arbenin. Insieme a lui c'è anche Afanasij Pavlovič Kazarin. Questi è un vecchio compagno di scommesse del padrone di casa, e per anni ha aspettato di potersi vendicare per essere stato a suo tempo rovinato da lui al gioco. Kazarin rivela ad Arbenin di aver sempre seguito nell'ombra il procedere degli eventi, ogni volta con un diverso travestimento, di essere stato lui a predirgli una sventura la sera del ballo mascherato, e poi anche di averlo visto versare il veleno nel gelato destinato a Nina, ma di non aver fatto nulla per impedirlo. Intanto Zvezdič, che intende riscattare il suo onore poiché Arbenin non molto tempo prima l'ha accusato di barare e per di più di essere un vigliacco, gli fa leggere una lettera della baronessa Štral che chiarisce tutto il malinteso e dimostra la piena innocenza sua e di Nina. Di fronte a tale rivelazione, sopraffatto dal tremendo rimorso, Arbenin impazzisce.

Nella versione "edulcorata", in cinque atti, il protagonista finge soltanto di aver propinato il veleno a sua moglie; così la induce a confessare, prostrata dal terribile spavento, una colpa che in realtà non ha mai commesso, e infine l'abbandona sdegnato.

L'ombra dell'*Otello* shakespeariano è assai evidente in molti elementi del dramma di Lermontov: la morbosa gelosia di Arbenin (che fu infatti soprannominato l' "Otello russo"); il braccialetto di Nina, che rammenta il fazzoletto perduto da Desdemona; la diabolica perfidia di Kazarin, che rimanda palesamente al personaggio di Jago; e infine la postuma rivelazione dell'innocenza della vittima e la tragica impossibilità di tornare indietro. Tuttavia, a differenza di Shakespeare, Lermontov fa sì che in certo qual modo sia proprio il ballo mascherato l'autentica causa scatenante, per quanto fortuita, di tutta l'azione: è infatti durante la festa in maschera del primo atto che Nina perde malauguratamente il suo braccialetto, e anche il travestimento, sia di lei sia della baronessa Štral, contribuisce a impedire fin dall'inizio la conoscenza della verità, a creare i falsi sospetti e a condurre la vicenda fino alla sua funesta conclusione. Attorno a un nucleo siffatto – lo smarrimento di un gioiello durante una festa in maschera – Goldoni avrebbe a suo tempo costruito un'amabile commedia a lieto fine; Lermontov, invece, profondamente imbevuto di una rovente ispirazione romantica, crea un dramma di fatali equivoci, di smisurata gelosia e di atroce vendetta.

Anche se il titolo appare identico, il soggetto e il genere non potrebbero essere più diversi nell'opera comica in tre atti *Maskarade*, composta agli inizi del Novecento dal musicista danese Carl August Nielsen. Ambientata nella prima metà del XVIII secolo, si basa su un'omonima pièce teatrale che lo storico, filosofo e drammaturgo Ludvig Holberg – nato a Bergen, in Norvegia, ma considerato il padre della letteratura danese – aveva pubblicato a Copenaghen nel 1724 con lo pseudonimo di Hans Mikkelsen. La commedia era destinata alle feste e alle rappresentazioni che si svolgevano al Lille Grønnegade, il primo teatro pubblico in senso moderno nei Paesi scandinavi, che era stato inaugurato due anni prima con *L'Avaro* di Molière tradotto in lingua danese. La platea, sempre assai numerosa, era costituita soprattutto da borghesi. Nel 1728 però l'edificio fu distrutto da un devastante incendio che rase al suolo buona parte della capitale. Quando risorse, esattamente vent'anni dopo, per volontà del re Federico V, prese il nome di Teatro Reale (*Det Kongelige Teater*), denominazione che conserva tuttora.

Nielsen aveva in mente di scrivere un'opera su questa commedia di Holberg già dagli anni novanta dell'Ottocento: di essa lo attraeva in particolare il personaggio di Henrik, che per certi aspetti gli ricordava il *Figaro* di Beaumarchais; ma soprattutto lo affascinava l'Intermezzo non parlato, che gli consentiva di esprimere al meglio, con le armonie e gli impasti timbrici strumentali più adeguati, i multiformi e scintillanti colori di una festa in maschera. Agli inizi del nuovo secolo, si rivolse allo storico e scrittore Vilhelm Andersen, noto esperto holberghiano, perché ricavasse un libretto da *Maskarade*. Lì per lì Andersen fu alquanto perplesso all'idea, ma poi finì per accettare. Il testo fu pronto in tempi relativamente brevi, mentre la composizione dell'opera si protrasse più a lungo, fra il 1904 e il 1906, sia per i problemi personali che in quel periodo indebolivano la vena creativa del musicista, sia perché il suo posto di secondo violino nell'orchestra del Teatro comportava un impegno assiduo e oneroso.

L'11 novembre 1906 *Maskarade* andò in scena al Teatro Reale di Copenaghen sotto la direzione dell'Autore e la regia di Julius Lehmann. L'attesa della stampa e del pubblico era notevole, tanto che il titolo era stato messo in cartellone prima ancora che il musicista avesse completato la partitura, e alcuni estratti già erano stati eseguiti in concerto in anteprima. Il successo fu decisamente positivo. Il giorno dopo, il critico Angul Hammerich, sulle pagine del *Nationaltidende* paragonò l'opera al *Falstaff* di Verdi e sostenne che solo un compositore maturo poteva averla scritta, per come essa era «leggera, di sorprendente abilità nello svolgimento [...] con splendidi colpi di scena, belle frasi e idee carine, e per di più con un'eccellente strumentazione».<sup>8</sup>

Fu il libretto ad essere invece giudicato negativamente dalla critica: di taglio piuttosto grezzo e con un linguaggio che pretendendo di modernizzare la commedia di Holberg ne tradiva in realtà sia lo spirito sia lo stile. I personaggi, inoltre, apparivano un po' troppo schematici e il tipo di versificazione scelto indulgeva alla rima con eccessiva insistenza. La musica di Nielsen era riuscita tuttavia a oscurare e a superare brillantemente i difetti del testo: ispirata da un lato al *vaudeville* danese e dall'altro all'*opéra-comique* francese, *Maskarade* possiede infatti una limpida grazia popolaesca e una freschezza genuina che l'attraversa tutta. Pervasa di melodie dalla cantabile impronta liederistica, presenta pure una

straordinaria profusione di differenti forme di danza che prestano all'insieme una fisionomia inconfondibile: dal civettuolo *cotillon* che si ascolta già nell'Ouverture, alla gagliarda, alla polka, alla gavotta, fino al fandango e alla *Folie d'Espagne*.

Edvard Grieg, che nel marzo del 1907 assistette ad una delle tante repliche, scrisse pochi giorni dopo una lettera al collega Nielsen, esprimendogli tutto il suo entusiasmo e la sua ammirazione per la nuova opera, in particolare per il primo atto.

Come nella commedia originale di Ludvig Holberg, la vicenda si svolge a Copenaghen, nella primavera del 1723.

Dopo una notte di baldorie, il giovane Leander viene svegliato dal suo maggiordomo Henrik, e i due rammentano con piacere le allegre follie compiute insieme. Soprattutto Leander, il quale, pur essendo già promesso ad una ragazza che però non ha mai incontrato, in preda all'ubriachezza ha regalato un anello di fidanzamento a un'ignota, affascinante fanciulla che l'ha subito conquistato. Ora è deciso a ritrovarla a tutti i costi alla festa in maschera che viene data in città quella sera stessa. Anche Magdelone, la madre di Leander, pur essendo in là negli anni smania dal desiderio di andarci, ma in tal modo non fa che suscitare la gelosia del marito Jeronimus. Nel frattempo la promessa sposa di Leander, figlia di Leonard, si ribella alla volontà del padre perchè non ha la minima intenzione di sposare un uomo che non conosce neppure. Jeronimus incontra l'amico Leonard e si lamenta con lui perchè anche suo figlio non intende affatto obbedire ai progetti matrimoniali paterni. Leander e Magdelone vengono allora chiusi in casa e sorvegliati dal servitore Arv, perchè né l'uno né l'altra possano recarsi al ballo mascherato.

Il furbo Henrik, però, travestito da fantasma, spaventa a morte il povero Arv, che per la paura confessa tutte le sue malefatte, compresa la tresca clandestina con la cuoca. Henrik gli promette di mantenere il segreto e così ottiene di uscire e di recarsi al ballo con Leander. Questi ritrova nell'allegria compagnia la bella sconosciuta (Leonora) e le dichiara il suo amore sotto lo sguardo compiaciuto di Henrik e della cameriera di lei, Pernille. Magdelone, rimasta sola a casa, è ben contenta di poter infine raggiungere gli altri, e così si reca alla festa in compagnia di Leonard. Là, tuttavia, seguito dal fido Arv, arriva sotto mentite spoglie anche Jeronimus, che si è accorto per tempo della sparizione del figlio. Tutti sono mascherati e non è facile riconoscere qualcuno!...

In un clima di lieto divertimento, Henrik si dà da fare con le ragazze che aveva incontrato la sera precedente, e fra tutte preferisce Pernille. Leonard, intanto, corteggia Magdelone, ma lei si mostra molto cauta temendo le ire del marito. Scoperta infatti la sua presenza alla festa, Henrik fa in modo di farlo ubriacare durante una pantomima a sfondo mitologico, con Venere e Marte come protagonisti. Il piano riesce a meraviglia e Jeronimus, sempre più brillo e allegro, si trasforma ben presto nel più vivace animatore di tutta la brigata. Ma, giunto il momento dello smascheramento generale, le cose si metterebbero davvero al peggio se Leonora non si facesse riconoscere come la figlia di Leonard e, per di più, come innamorata proprio di Leander, il giovane a cui, senza saperlo, suo padre l'ha promessa. Tutto si conclude in una danza festosa, al termine della quale Henrik chiede al pubblico il meritato applauso per la bellissima recita.

Vent'anni dopo la “prima”, *Maskarade* era già arrivata alla cinquantesima messa in scena, era quasi assurda ad opera nazionale danese ed era ormai considerata, per l'eccellente fusione tra leggiadria espressiva e magistero compositivo, una delle opere più interessanti del teatro musicale del Novecento. Fu rappresentata in Svezia, in Finlandia, in Norvegia, in Belgio, e fu trasmessa per radio; poi la traduzione inglese del libretto (di Reginald Spink) permise di farla conoscere anche negli Stati Uniti (New York e Chicago) e in Inghilterra.

Per il resto della sua vita, Nielsen non smise mai di apportare modifiche, tagli, rifiniture ed altri diversi aggiustamenti a questa partitura a cui evidentemente teneva moltissimo. Un incessante lavoro di lima per quello che, in campo teatrale, riteneva (ed è) senza dubbio il suo capolavoro.

## NOTE

<sup>1</sup> Al tempo in cui era in voga la cosiddetta “Commedia dell’Arte”, che sorse in Italia nel secolo XVI, risale un contratto stipulato da un notaio di Roma, il 10 ottobre 1564, in cui una certa *domina Lucretia Senensis* risulta ingaggiata da una compagnia di teatranti che intendeva inscenare commedie per il carnevale. Tale documento attesta il primo caso di una donna scritturata in qualità di attrice di professione. (Cfr. *Storia essenziale del Teatro*, a cura di Claudio Bernardi e Carlo Susa. Ed. Vita e Pensiero, Milano 2005, pag. 151).

<sup>2</sup> Per fare anche un solo esempio di opera teatrale che, pur non contemplando in questo caso un ballo mascherato, è però incentrata sui continui travestimenti dei personaggi, si può citare la commedia per musica *Li travestimenti amorosi*, libretto di Antonio Palomba e musica di David Perez (1<sup>a</sup> rappr.: Napoli, giardini del Palazzo Reale, 10 luglio 1740).

<sup>3</sup> A questa forma più raffinata e sfarzosa appartiene ad esempio il *Masque* inglese dei secoli XVI-XVII, che però ebbe origine in Francia, alla corte di Borgogna, e in Italia. Si trattava di un intermezzo-pantomima a cui i nobili e non di rado il re stesso partecipavano mascherati, recitando e danzando. Anche Shakespeare adombra questa forma di spettacolo in alcuni suoi drammi: nella pantomima recitata nell'*Amleto* (III, 2), nella festa in casa Capuleti nel *Romeo e Giulietta* (I, 5), nell'intermezzo tipo masque ne *La Tempesta* (III, 3) e nell'*Enrico VIII*, quando nella conclusione dell'atto I il re, mascherato, danza con Anna Bolena.

<sup>4</sup> Il re rimase soltanto ferito e all'inizio sembrò riprendersi, ma la sopraggiunta infezione lo portò alla morte due settimane più tardi, il 29 marzo 1792.

<sup>5</sup> L'opera fu “tollerata” dal pubblico per la presenza imponente di Rossini – che già l'aveva lodata e notoriamente proteggeva il Gabussi – ed ebbe qualche applauso più che altro per l'ottima compagnia di canto (nella quale spiccava il celebre tenore ucraino Mykola Ivanov) ma l'anno dopo, alla Scala, subì un fiasco clamoroso (29 maggio 1842).

<sup>6</sup> A parte il nome, nell'opera verdiana *Ulrica* è una donna indigena di colore.

<sup>7</sup> Cfr. *Teatro russo*, traduzione (in prosa) di Ettore Lo Gatto. Bompiani, Milano 1955; pag. 477.

<sup>8</sup> Passim, in *Nationaltidende*, 12 novembre 1906.

Alberto Martini,  
*La coppia misteriosa*  
(1919)



# Marcello Carlino

## Poesia di Rodolfo Di Biasio

### La schiuma, il vento e la perplessa parola del padre



Chiunque sia a comporli e a firmarli, quasi non fa eccezione che negli *juvenilia* affiorino ingenuità e ruvidezze, ovvero passioni che non sono temperate come pure sarebbe consigliabile e sentimenti che fanno vortice e montano, così da varcare gli argini e le aree di rispetto. Epperò le storie – specialmente la storia pluridecennale di questa scrittura in versi, pubblicata e consegnataci nel tempo con misurata distillazione e deliberata discrezione – cominciano per solito da quel punto, in quella piena trovando energia d’abbrivo, e perciò esigono che vengano accostate le pagine d’esordio, che si escutano quelli che un grande scrittore del Novecento definiva libri delle primizie. Richiedono, ancor prima, che di essi si renda conto senza omissis, allorché si proceda ad una restituzione documentaria, nonché testimoniale, che voglia essere consuntiva: che valga cioè quale mappa di un percorso compiuto e si offra frattanto quale autoritratto di una poesia in cammino, poiché non c’è opera completa, ripresentata in una edizione d’insieme per intenzione e progetto d’autore, e dunque non per cura assunta da altri o delegata altrui, che non contenga anche le linee possibili di un bilancio di previsione, che non costituisca un impegno con il lettore per il futuro.

Degli *juvenilia* di Rodolfo Di Biasio, raccolti in *Niente è mutato* dopo una semina durata tutta la seconda metà degli anni Cinquanta, non si possono non notare le incertezze, talvolta le rigidità di alcune giunzioni sintattiche su cui il ritmo s’arresta esitante, talaltra l’eccesso di una pronuncia *toto corde*; e tuttavia si mostra palpabile la verità del vissuto che su queste pagine si cerca e si sconta e si esprime, poco importa se, di tanto in tanto, senza il filtro dei giusti assestamenti e delle opportune modulazioni di stile. Insomma la storia della poesia di Di Biasio ha inizio proprio qui, nel segno, appunto, di un radicamento forte nella concretezza umana dell’esperienza, che risulterà poi una costante nei suoi testi poetici – e non solo poetici – che su di essa caricheranno il loro slancio, con essa dichiarando la loro irrinunciabile necessità.

Il valore inaugurale di *Niente è mutato* non si intenda ristretto, comunque, a questa convinta manifestazione di contiguità della poesia con la vita, “cotangenza” in guisa di corresponsabilità che può essere eletta a principio istitutivo di poetica e che decide, e si schiera, a favore delle ragioni ideali della tradizione occidentale più consolidata. Nel libro uscito nel 1962, che ha quasi le dimensioni brevilinee di una *plaque*, ulteriori premesse vengono infatti stabilite; e, sebbene gli sviluppi della scrittura porteranno altrove, gli incunaboli che vi sono rinvenibili in filigrana resteranno un termine di confronto e un ormone di crescita obbligatori, ineludibili. Di cui è opportuno dare notizia.

*Tocchi di pianoforte*, con il dittico di *Meditazione* e di *Su una riproduzione della "Stufa" di Braque*, rientra di diritto, per esempio, tra quelle prove testuali che saggiano i rapporti interlinguistici e intersemiotici postulati dalla versificazione come segnali-impulso di corrispondenze e come annunci di una pienezza espressiva a cui mirare; a tal fine è certo che Di Biasio proseguirà nella pratica di queste variazioni, nel tentativo di questi accordi. Qualora si osservino i dettagli, nondimeno, si ricava che gli oggetti descritti nel quadro prescelto a base ipotestuale, e trasposti come in *ekphrasis* sulla pagina, per intenzione d'autore sono avulsi da ogni collegamento che li renda agibili in una sequenza, in una vicenda. È come se l'occhio li estrapolasse per alzarvi intorno barriere di confine non superabili. Per marcarne la solitudine e, attraverso di essa, il dramma e il dolore compagni della vita dell'uomo.

Così la sedia di Van Gogh impazzisce "*nel giallo delle fibre, / nel marrone del legno scorticato*", tanto che fa da viatico alla "*ossessione, che si tinge di delirio / nel vuoto assurdo della stanza*"; e così la stufa di Braque si profila sopra il nero fondo dell'impiantito, nel vuoto "*mortuario dell'insieme*".

La parola "vuoto" è l'indice perspicuo, determinante: intorno alle cose è fatto vuoto e nel vuoto le relazioni si dicono assenti, le interferenze recise e abolite. Se in questa maniera risulta accresciuta la forza evocativa che ne emana e s'avvia, in virtù di rilevazione simbolica, una poetica degli oggetti che persisterà persuasa, pure altri effetti si ravvisano e si calcolano dischiusi con nettezza. Personaggi (anonimi in larghissima misura, un avventore all'osteria per tutti; ma il protagonista è l'io, pressoché dovunque), architetture e spazi abitati (una casa con finestra, un castello su di una rocca con mozziconi di merli; e si riconosce pure una corsia d'ospedale), paesaggi di natura (con alberi segnacoli di convegni e rondini di serie ornitologiche; le ore per lo più sono notturne e spesso la nebbia rende pressappoco illuni le atmosfere lunari), ricordi che bussano imprecisi alle porte di chi dice "io" e non impaginano sequenze, pensieri d'amore pensati con una vaghezza che non si rapprende hanno un'area di incidenza deliberatamente circoscritta; lo sguardo, in questo loro campo di destinazione, è puntualmente efficace, e inquadra e distingue, mentre al di fuori, allungatosi il raggio zoomando, la focalizzazione è fatta difettare e si stira e disattende per intera la definizione delle immagini. Non per nulla la figura genericamente antropomorfa di quanti compaiono – ti si mostrano inaspettati, venuti da chissà dove – per poi perdersi ineluttabilmente nel buio, o nell'indeterminato lattescente della nebbia, torna battente come un piccolo leitmotiv e lascia supporre un cono di luce che si spegne d'un subito lasciando trionfare un nero impenetrabile immediatamente nei suoi dintorni, appena oltre la linea della sua circonferenza di base; ed è una figura che fa da ponte con quella del protagonista che è solo, a cui è interdetto lo stesso contatto procurato dallo sguardo e che quindi lontano, in prospettiva – in retrospettiva – in verità non vede, non può vedere, che guarda e non vede da dietro i vetri di una finestra, nel chiuso di una stanza.

Il nero poi è richiamo di morte, un nero fondo per una morte che si ripete, insistente fantasma, atteso e temuto, irrevocabile destino in *Niente è mutato*; ed è la morte che accorcia con il suo nero coprente la gittata dello sguardo. Intanto il comparire irrelato delle cose, dei ricordi, dei luoghi, di una sedia di Van Gogh, di una stufa di Braque, dei personaggi persi nel vuoto scioglie i lacci e disancora il tempo e lo spazio; al cospetto della morte, risucchiato dalla sua forza

gravitazionale, esso nega la storia e con la storia la possibilità che qualcosa muti sulla scena irrigidita, ferma, abitata da oggetti, reali o astratti, che ripiegano su se stessi e riassumono la loro esistenza in una condizione imbozzolata e refrattaria, in una discontinuità che ne taglia intorno i rapporti. Non sono declinabili in una storia neppure i cenni sparuti alla tragedia della guerra; e non ha storia l'io, come gettato nel suo esserci fatto di solitudine. Gettato e come confitto.

La misura è del frammento; dal contesto traspaiono suggestioni riverberate da Leopardi, che è il poeta della formazione di Di Biasio e che in parecchi episodi di *Niente è mutato* è prenotato per modello esemplare della figurazione lirica dell'io; le immagini si pongono all'ascolto di pronunce di Ungaretti; la natura è posta in ispicco mediterraneo, come è consueto che avvenga in *De Libero*; le scene sono per lo più quelle di una provincia solitaria e dolente; in un linguaggio che già si segnala per il nitore della sua scansione, il rilievo simbolico di quadri di rappresentazione, profilati nel vuoto, in assenza di storia, è la dominante. E ciò sebbene il pezzo di congedo accenni un movimento e lo indichi necessario: "*Andare? Sì*"; e sebbene negli ultimissimi versi del libro d'esordio la coscienza di una ricerca da compiere pronostichi un primo passo verso la storia, dentro la storia: "*un mondo da scoprire / forse già nostro, forse da creare*": a stabilirne le premesse e a proferirne l'annuncio è ancora quel vissuto che tempesta generosamente nella scrittura, costituendone la nervatura e la linfa, e che chiede in un sussulto, sul finire, che si raccolgano le forze e quindi ci si concentri per andare, così da scrollarsi di dosso il fardello del dolore, "*vecchio come la vita*". Chiede che si cammini – "*Ho ucciso il mio dolore camminando nella strada*" – perché tutto muti, perché si tenti un esorcismo della morte. Proprio ora, in *Niente è mutato*, fa il suo ingresso il tema del cammino, che sarà più volte declinato nella poesia Di Biasio e che vi diventerà tutt'affatto nodale.

Passano dieci anni dalla raccolta delle primizie – un tempo che racchiude sabbatici di meditazione sul significato della poesia e assorti decantazioni di deliranti fermenti, per nominarli con le parole del *Porto sepolto* – e vengono alla luce le *Poesie dalla terra*.

Si ritrovano frequenti tratti di continuità con l'opera che precede; eppure le avvisaglie di una stagione nuova in procinto di sbocciare e di dare frutti, dopo la seminazione avvenuta e la cospicua latenza, si evidenziano nette. Il profilo della morte non è cancellato del tutto se il recente paesaggio urbano sembra ricalcarlo, avendo smontato e disperso i tetti – un altro oggetto-simbolo – delle "case" di una civiltà partecipe e di una cultura condivisa, mentre è finita ridotta al silenzio, con questa eradicazione, un'armonia, una musica di vita; alcune figure umane, tuttavia, s'appostano sulla soglia e si mostrano nei sembianti di severi custodi; e la veglia loro, da sentinelle nella fissità di erme, sembra l'attestazione di una memoria che residua, che s'opponesse, che può resistere: "*A vegliare un mondo che scompare / sono pochi, i vecchi / che hanno accanto la morte*". Lo sguardo che essi gettano sulle cose adesso vede; la veglia di chi vede, e vigila a suo modo, rinquadra la storia che abbiamo cominciato a vivere in quegli anni, ne riavvia le lancette, ne riprende gli episodi e ne soffia e sparge il clima: l'alienazione che monta, un modello culturale che si inceppa e si sbrecca, una solitudine che fa avere le anime, un progresso che attrae mirabolante e mai converte Caino, un Caino che anzi figlia tantissimi cloni di uomini lupi agli uomini. La vicenda

dell'agnello e del lupo, che la leggenda fa proverbiale, viene assunta per recitarsi in proskenio, per rendersi ponte di comunicazione.

La storia riprende a scorrere, si diceva; nel suo alveo si riconosce il primo allunaggio che la corsa nello spazio abbia in concreto raggiunto e che è fatto corrispondere con una riflessione sopra i mondi siderali, sopra le realtà parallele, sopra le utopie che alla letteratura è possibile disegnare, e annunciare, e abitare. Il lessico di Di Biasio, in un siffatto confronto, s'apre al vocabolario della scienza, della quale offrono ulteriori referenze, in questi anni, il lavoro critico che intanto va impegnandolo e l'universo ricco e innovatore della lingua di Sinisgalli.

Se poi alcuni attacchi vocativi confortano sentori sbarbariani (ora cominciano i conversari con l'anima) e se intonazioni e timbri talvolta non appaiono discosti da quelli da oratorio civile di Lorca, anche alla lirica nuova d'Italia, che nel dopoguerra ha svolto e filato un bisogno forte di coinvolgersi nella realtà, va attribuito lo spunto, rielaborato e risistemato in *Poesie dalla terra*, per un appello al tu, per una intenzione di dire col ritmo della prosodia, per una disposizione idealmente dialogante la quale implichi un narratario, per una struttura del linguaggio poetico espansa in funzione del racconto.

Del resto, l'affacciarsi della storia suppone il movimento e conduce al narrare in versi, ad una forma specifica, speciale di racconto. L'io per sé si impegna, in questo secondo libro, ad uscire dal bozzolo suo, dalla stretta in cui era confitto, per "andare" così a costruire, e a partecipare, la sua storia: "*io qui ritesso la mia storia*". E prima si è scoperto e dichiarato camminante: "*consumo la mia vita per le vie*". E prima ancora ha riferito, in una offerta dedicatoria, e riparato autoanaliticamente il suo comporre sotto la luce lunare – è la luna una mitica camminante – di una condizione mai illune: "*I versi l'intreccerò con fila leggere / quietamente intonati ai soliloqui / lunari*". In concertato, uccelli migratori "*in cerca di una terra*" traducono in canto uno "*stupore che dice sì alla vita*", mentre un altro custode, come vegliando anch'egli sulla soglia, s'annuncia timidamente da presagio e da ipotiposi in promessa di un modo di poetare: "*in quale solitudine vive / l'antico marinaio a narrare c'era una volta?*". La simbologia del mare ha prodotto e riprodotto insistentemente, intanto, l'epifania della schiuma, metonimia di un movimento ondoso, reminiscenza del navigare.

La ricerca di una terra, tanto da parte degli uccelli migratori quanto, per transfert metaforico, da parte del vecchio del mare, ha un suo prodromo archetipico: è il viaggio, quello inaugurale per antonomasia, l'origine di ogni *quête* che conferisce profondità di senso alla vita e ne rilegge la parabola nella chiave di una viandanza che mai non cessa, che deve comunque riprendere, di ristoro ed energizzanti, felici o tragicamente delusivi che siano, lungo le rotte migranti, i suoi porti.

Postolo leggendariamente prima d'ogni storia, così da fondare idealmente, però, la storia, Ungaretti ne aveva pensato un'accezione nel quadro di un progetto largamente inevaso; Di Biasio riconduce quel viaggio – e il movimento che ora rianima la poesia, e il racconto, e la storia – al mito di Mosè. E lo ricomponne in tre canti, il cui anno di stesura, il 1960, due lustri abbondanti prima della pubblicazione in volume, attesta una gestazione lontana nel tempo e un lungo vaglio e un più lungo ripasso. Con l'accompagnamento della musica – evocata dalle serie anaforiche e dalle clausole acconciate in epifore – e disteso in

una impaginazione drammatica e come teatrale, che è accaduto di rinvenire nei frammenti ungarettiani della *Terra promessa* e che si concentra in recitativi monologanti come nei *lamentos* lorchiani, il testo batte motivi che presto ritornano e fanno intreccio: la speranza che sale (in una con la luce che diviene incandescente: “*Il cielo ha decretato / il suo dominio di luce*”), il cammino (è la luce a tracciarne le linee; la consegna di tenere la rotta, prima, è stata assicurata da Mosè, poi nella luce come avvolto e rapito), la guida che si sobbarca l’affido e il carico di una responsabilità verso gli altri e che non può che essere slargo prospettico e nostalgia del futuro, il carro del sole (e la favola biblica del viaggio verso la terra promessa si sposa così alla mitologia classica), il timore e la rassegnazione che arretrano dinanzi ad una ritrovata fortezza, ad una nuova e attiva e propositiva coscienza del dolore e del dramma della vita.

Tanto tesse e ritesse, monodico, il canto terzo, la corale dell’*Esodo*. La struttura è quella poemica, nella quale la scrittura in versi intreccia nodi di racconto. E il racconto nella sezione terminale di *Poesie dalla terra* seleziona alcune cadenze sacrali, dalla tonalità e dal timbro della pronuncia profetica, per dire della diaspora, dell’uscita della poesia nel tempo e nella storia, nel darsi della vita.

Ne lascia preavviso, intanto, una nota d’autore: per quel che concerne la forma del testo, *Le sorti tentate* tendono al poema. Sulla scorta di quanto siamo venuti considerando, si può aggiungere del tutto plausibilmente che, a questo scopo, esse raccolgono e investono, cinque anni dopo, un cespite del libro del 1972.

Un varco per entrare nelle *Sorti tentate*, ed esplorarne la varietà dei significati, sta nelle pagine che introducono al congedo: “*Sono anni che dentro traccio / schemi, farraginosi puzzles / per trovare, a ritroso, / il punto di me che mi diparte / in prima e dopo: / il solo segno che mi dica netto / l’essere mio oggi*”. La segnatura di un prima e di un dopo nel cui spazio, come in quello racchiuso tra un’ascissa e un’ordinata, si possano localizzare l’esserci qui ed ora dell’io e il senso del quale egli è attore nel presente, riconduce agostinianamente al tempo, quindi si dirige al racconto e ne richiama la consustanzialità alla vita. Che questo sia un obbligo del cuore e della mente, un obbligo dalla portanza esistenziale indiscussa, e che configuri nondimeno un’impresa assai ardua, irrinunciabile e problematica – quanto più è problematica, tanto più è irrinunciabile, infatti; e così reciprocamente –, è chiarito nei versi incipitari della lassa, ammettendovisi la tenuta inadeguata e l’insufficienza ordinatrice di schemi e di griglie analitiche di cui il soggetto del discorso, nei ruoli della prima persona, possa servirsi. Debolezze e disorientamenti particolarmente accresciuti in una congiuntura in cui la storia sembra accelerare di brusco la sua corsa e gli smottamenti e le fratture e le derive mutanti si susseguono senza posa, ieri e oggi, ieri per oggi.

Nel commiato delle *Sorti tentate* si inizia a recitare pertanto: “*Viviamo un tempo lacerato / costruirci una vita / implica scelte silenzi macerazioni / uno specchio ci rimanda noi stessi / segnati da una ruga / o dal cerchio degli occhi*”. E poi, qualche verso più giù: “*A dismisura è cresciuto / il divario fra il noi di oggi e di ieri*”.

Riconoscere la propria identità – ecco la figura dello specchio e l’atto del guardarvisi; ecco il segno che discopre, o dovrebbe, “*l’essere mio oggi*”; la storia è quella di una identità da trovare, sulle cui piste viaggiare il viaggio della vita; ed è una storia che bussa eternamente alla poesia per interrogarla, per esservi ospitata – e quindi, riconosciuta la propria identità, rendersene testimone per gli altri, è compito da imperativo categorico, ricerca da alta moralità della poesia (vi

sono in questione, infatti, una funzione e una intenzione della poesia non collaterali né gregarie, di grande consistenza valoriale, invece): compito e ricerca oggi più disagiati e gravosi che mai. Per mostrare la resistenza che questi cimenti oppongono, quasi pietra durissima allo scalpello, Di Biasio di quando in quando prende a convocare Montale, il poeta del male di vivere, che sa di non possedere parole che aprano mondi, che squadriano “da ogni lato / l’animo nostro informe”. *Le sorti tentate* è l’opera più montaliana di Di Biasio. Echi da Montale risuonano nel verso di sopra, “*il punto di me che mi diparte*”; e non sembra irriveribile ad un pezzo celeberrimo degli *Ossi di seppia*, altrove, un’immagine in cui ‘transitare’ si candida a metafora della vita: “*In quest’ora / il transito degli uomini / assomiglia al gioco delle ombre sul muro*”. Ma, per complemento all’animo che spesso procura di disilludere chi intenda dirlo con nettezza, e che dunque è a rischio di rimanere informe, schegge e frecce e gazzarre e varchi – d’un subito richiusi – sono fra le occorrenze del linguaggio del poeta ligure restituite lungo tutto il corso dei fogli legati in volume nel 1977. Di Biasio ne fa il sostegno, spesso lavorandole in modellati a sbalzo metapoetico, di questo suo poema di movimento. Che non desiste. Che pur si muove, torniamo a ribadire deliberatamente con una metafora che gli usi linguistici comuni, e consueti, hanno reso prossima alla cataresi. Che si impegna a tentare la sorte, riannodando e ripresentando una sua catena di sorti tentate. E sapendo che il tentativo non è detto che vada a buon fine, che non è sicuro l’approdo ad un porto riparato dai venti, che di certo c’è solo il viaggio.

Mosè orientava verso il futuro la bussola del suo popolo, profilando la speranza di una patria raggiunta dopo l’esodo; la spinta verso l’alto, nei tre canti conferitigli dal libro di Di Biasio, veniva suggerita dagli effetti luministici sovrabbondanti, curati nei particolari; d’altronde *Poesie dalla terra*, già con il suo nome di battesimo, indicava un moto ascensionale, in “levare” dalla crosta terrestre in su, che assecondava idealmente – in vista di una declinazione simbolica – le avventure aerospaziali, allora care all’immaginario collettivo, e che almeno in parte sistemava il testo sulle linee convergenti di una prospettiva, proiettandone in avanti, sul piano della prefigurazione di un mondo possibile finalmente migliore, ovvero sul piano dell’astrazione dell’utopia, il percorso assegnato, la dichiarazione di senso. Al contrario, come abbiamo avuto modo di vedere, e come l’io ce l’ha ricapitolato denunciandone asperità e intoppi, blocchi e deviazioni e dissuasioni, il tragitto nelle *Sorti tentate* è “*a ritroso*”. Indietro, rivolte ad un tempo passato, le sue inquadrature sono quelle di una retrospettiva. Qui si fruga il tempo di prima; vale e orienta la filosofia della scrittura la consapevolezza che il presente coincida con il punto – l’io vi si diparte – in cui il prima precipita per condensazione, così che, ripercorso e risignificato, può preparare il dopo. Costruire una prospettiva vincola ad un esame retrospettivo che ha comunque il valore di un’anamnesi volta alla prognosi, che ha implicazioni precorritrici da recare allo scoperto e apprestare per gli atti. Dunque *Le sorti tentate* riportano alla terra (ora il viaggio è soprattutto dalla luna alla terra); vi agisce la memoria che allarga in orizzontale la ripresa, che guardando vede, che ricuce retrospettivamente i ricordi in una storia. L’auto-inveramento dell’io, che muove i suoi passi per ritrovare il suo essere stato e configurare in potenza il suo stare per essere, costituisce la chiave progettuale del poema. Il

“raccontarmi” ne regge le fila; la sua coniugazione è tale da incontrare insistentemente il raccontare, tanto da intrecciarsi.

La storia dell’io è la storia degli altri: su questo nodo indissolubile si sostiene lo slancio poemático del libro di Di Biasio, pubblicato nell’ultimo scorcio degli anni Settanta. La sua scelta appare di grande momento, se si considerano il ripiegamento nel privato di molta poesia dell’epoca e l’attorcigliarsi manieristico di tanta altra nella autoreferenzialità del linguaggio.

A riguardo di ciò che sopra si veniva inferendo, si registri, in un breve giro di versi, il disporsi espansivo del narrare, dal raccontarmi al raccontare. “*E me che tento / di colmare distanze / di tracciare sentieri nell’intrico / Raccontarmi*”: è questa la pronuncia di una volontà di auto-chiarificazione e di auto-riconoscimento, che serve a tracciare per l’io la sua strada, ma che attraversa così facendo la strada degli altri, si dirama nelle esperienze di vita di una comunità sociale, si verifica nella storia collettiva: “*Poi raccontare che cosa / l’avventura dei vent’anni / mi sembra storia di tutti / se miracolo è invece giovinezza / ne ebbi impresso il segno / nel grido dell’oceano / nel disegno opacoazzurro / di terre d’oltremare / pellegrino con valigia / un cuore intatto allo stupore*”. E si registri, in reversale – in un andirivieni che non ha arresto e che ha considerevole portata semantica –, il mutarsi del raccontare nel raccontarmi: “*Se questo vale raccontare / dirvi dovrei / di anni rotondi / forti come battito di cuore // Nei sogni forse / ebbi intera la mia vita / dove accadimenti consuetudini / vollero una loro certezza di roccia*”.

Si tengano in conto ancora: la evidenziazione – che ha lo spicco di un verso intero, un quinario riservatogli in solitaria – del ‘dire’, qualificato nei modi di un impegno cui ottemperare; e la messa in esponente dell’oralità in funzione del viraggio epico delle forme dell’enunciazione; e la selezione delle similitudini o dei costrutti metaforici per un compito di consolidamento e, su questa premessa, di ancoraggio dell’io al mondo e agli altri (“*miracolo è invece giovinezza*”, “*cuore intatto allo stupore*”, “*forti come battito di cuore*”, “*certezza di roccia*”); e il respiro ritmico che ha i tempi e le pause dell’epos del quotidiano, il quale ha caratterizzato una certa poesia d’America; e il composto aggettivale bicellulare, “*opacoazzurro*”, il quale non individua tanto inclinazioni analogiche avute in eredità letteraria e riconvertite, quanto contiene una esigenza di innesto di un campo di esperienza sull’altro e di un orizzonte su un orizzonte ulteriore, riferito ad un punto d’osservazione diverso, detenuto da un soggetto secondo, magari collettivo: non per nulla l’esemplare più significativo di questa specie risulta da due pronomi possessivi, “*Fu il gioco adolescenziale questo / la mianostra cruda favola / di fanciulli a sei anni*”.

“Mianostra” è la guerra a cui rivà la memoria della poesia: “*La mia scoperta del mondo / è legata a una ragnatela di morte / che la Guerra, ai bimbi si addice la maiuscola, / mi tesseva nei giorni*” (poco più avanti quella storica, immane tragedia collettiva si contagia organo dopo organo nel corpo dell’io, che così la interiorizza e la sopporta nella sua inalienabile concretezza; si fa con quel corpo una sola cosa: “*una stagione che mi cucì addosso / una seconda pelle di malinconia / mi velò il sorriso degli occhi / mi curvò le spalle / perché non ebbi intera / la mia porzione di carne e di latte*”). E la memoria s’aggrappa ad una scena apicale, il culmine di uno strazio corale, che ha l’energia perspicua del biancoenero della fotografia di un film: “*Ricordo di quelle ore / i morti / che soldati portavano a dorso di mulo / a macerare nella scarpata / in poca terra / per salvarli dal graffio dei corvi / dai cani che*

*non avevano più casa*” (e non è superfluo dare avvertenza della variabilità della misura versale, ora più lunga ora più corta; per i suoi effetti fuoriescono a sbalzo, ancora caricati di plusvalenze simboliche, il sostantivo dell’espansione diretta – “*i morti*” – e il sintagma di quella indiretta locativa – “*in poca terra*” –, tanto che l’espressione, che infine designa e performa il concetto di una condizione randagia, disorientata, estende l’azione del suo significato e si riversa a connotare una molteplicità di vite senza differenze di genere e di specie, un universo intero di esistenze sradicate, in pericolo, senza luoghi di riparo dove consistere: “*dai cani che non avevano più casa*”).

*Mianostra* è la vicenda di una migrazione, che è del dopoguerra e che in tante terre del mondo torna e ritorna senza mai finire, inarrestabile esodo endemico ancor più che periodico, epidemicamente recrudescente. La si narra dalla parte dell’io, che sembra adoperare la voce che il cugino dei *Mari del sud* di Pavese teneva in silenzio: “*Giovane ho camminato i mari del mondo // L’oceano favoloso / i lunghi ondeggiamenti / della notte marina / il salmastro azzurrino profumo // New-York / e dentro la Bovary / a fitte linee di case Harlem / China Town / e l’alveare di Brooklyn terra simile // Sempre sperimentai / il pane ha un aspro sapore*” (notevole è la metafora del camminare i mari, che punta sullo scambio della terra e dell’acqua e lo adopera per costruirvi sopra la scena successiva; notevole è il contrasto aperto-chiuso, da cui traspaiono i segni di un orizzonte che si restringe fino a diventare soffocante, di una speranza che si rimpicciolisce fino a svanire, così che in dissolvenza traluce, e si inspessisce in sentenza, una variazione su di un motivo noto della *Commedia* dantesca – “*il pane ha un aspro sapore*” –, un motivo la cui titolarità e la cui diffusione nazional-popolare garantiscono che qui lo spazio di emittenza si pensi comune e condiviso, la voce corale). La si narra dalla parte di un soggetto collettivo, simbolizzato da una casa ormai disabitata: “*ma la casa è morta // Ha conosciuto partenze / i ritorni / solo fiorirono nel cuore / nelle strade ai tralicci / nel sudore del tram*” (il paesaggio è quello urbano – altrove il panorama della città è addirittura scheletrico, scuorante: “*Nel giorno / questo stiparsi di gente // Poi l’ora buia / la città fa remote le stelle / ... / Perentorie coordinate / la plastica lo smog / intristiti pini marini // Sola gente stipata*” – e la scena occasiona il moto da luogo della nostalgia, il bisogno comunque di prefigurare con la mente e col cuore il ritorno e di aggrapparsi alla sua possibilità pure remota, al suo sogno; intanto i “ritorni” riempiono un verso, preannunciando il prossimo titolo dell’opera di Di Biasio).

*Mianostra* è una sfilza di giorni di miseria, che la guerra riceve in consegna da anni di duro, infruttuoso lavoro dei campi e che trasferisce, aggravati senza limite sotto gli sversamenti delle bombe e delle razzie degli eserciti, agli anni in cui la ricostruzione è una lotta pressoché impari contro una terra fatta bruciata, contro una distruzione che non ha avuto argine: “*I giorni crudi di fame e di sete / solo il frastuono di cicale*”. *Mianostra* è una vicenda di passaggio dall’infanzia a una precoce condizione adulta, che si riassume in una sorta di percorso rituale, come in una esperienza di iniziazione: con un fascio di sensazioni vissute comunitariamente, partecipate (“*i fiati caldi, il fetore del chiuso // ... // Il volo di una mosca / una formica che indovina la lama di sole*”), con un rosario di azioni nelle quali ci si prova e con le quali si cresce (“*Fanciulli vi scoprimmo / la rabbia e l’amore degli uomini / crescemmo nelle risse*”), con un planetario ad attrarre gli sguardi e a formulare domande, a costruire le bussole di un viaggio possibile (“*stupefazione /*

*furono i giri del cielo / le costellazioni / il vento e i cani randagi*”), con – richiesta anche dal bisogno di ancorarsi, di trovare un approdo nella tempesta e nel naufragio della guerra – la ‘distinta’ delle cose, della natura intorno (e qui la nominazione, sostenuta da deittici, ha una scaturigine ungarettiana).

Il ‘gesto’ delle *Sorti tentate* è quello che cerca, filando i ricordi in memoria, e il prima in racconto, di *“tracciare per dopo direzioni”*, magari quelle che sognano il luogo che non è luogo di *“un’isola remota / dove un tempo intatto / vuole passi felpati / il silenzio / a seguire il volo alto del nibbio // In un cielo che si fa infinito”*. Il progetto concerne l’io che dice, che così diviene soggetto di un’auto-agnizione possibile, e riguarda biounivocamente un tu, verso cui il narrare si slancia come segnale attivo di trasmissione, come mano tesa. La scrittura, per quest’ultimo aspetto, diviene l’analogo di un lascito ereditario. Questa è stata la tradizione orale di una civiltà contadina, che faceva comuni le radici: *“Vengo da un paese fatto di sassi e di sole / dove conoscersi alle radici / è la sola certezza: / la vecchie sapevano le favole / le contavano di sera intorno al fuoco”*. Questo è il valore di un atto paterno di notificazione, che un tempo è stato compiuto con fermezza, che attiene alla realtà della vita: *“Mio padre mi guardava con occhi fermi / mi narrava di cose di una volta / e fu un modo di vivere”*. Per questo la pronunzia è caricata di responsabilità, di quella forza testamentaria che la vuole definitiva: *“Le parole hanno età, connotazioni, / pronunziarle ed essere ascoltati / è una ventura che tocca l’uomo / solo una volta / e nella stagione giusta”*.

Ma la stagione del poeta che dice ‘io’ nelle *Sorti tentate*, e dice quando *“la sortita ci coglie / nella terra di nessuno”*, non è di una buona ventura per chi assume l’impegno del racconto, non è propizia alle parole: *“poi hanno un suono rasposo / come le mie”*. Se *“il cammino del poeta / è il gioco del labirinto”*, per condurre il quale egli *“vuole la carta segnata / per volgere a favore la partita”*, non v’è su nessun foglio un segno certo, non un tarocco è truccato per la buona sorte di un baro. Con Montale Di Biasio ha visto improponibili schemi, dritte, geometrie, mappe (il repertorio di oggetti di questa specie è nutrito nel libro del 1977) che vengano a capo del caso, che trionfino sul caos, che suppongano dicibile di netto l’animo, aperto il mondo. Il cammino del poeta resta il *“gioco del labirinto”*, senza fili di Arianna, senz’altro che il labirinto dove le presenze, cercando la loro via, sono necessariamente in transito (nome, con i suoi derivati, spesso adoperato: *“Transitorie si fanno le presenze / un alito che un vetro di pioggia / per un attimo trattiene”*).

*Le sorti tentate* è il poema di un viaggio in cui l’unica certezza è il viaggio ed è insieme la necessità del viaggio; e il racconto come in un labirinto si dirama, si volge indietro e si estende in avanti, si sporge sulla memoria e si proietta verso il sogno, si fa auto-analisi dell’io nel tempo in cui racconta, si ripiega in domanda sull’esistenza e sul suo significato e sulle parti che vi sono giocate, si appunta sui particolari del qui ed ora quando le parole sono divenute raspose, si concentra su di una riflessione sul racconto e sulla poesia che fa sua l’eredità del narrare, sulle sue ragioni e sui suoi aiutanti e sui suoi destinatari (così, nel presente, affiora a tratti un piccolo universo familiare, con i suoi gesti, con i suoi riti).

*Le sorti tentate* è un libro-perno, il libro della svolta che tiene in serbo il codice genetico delle opere di Di Biasio che verranno. Poema che non è chiuso, che non può chiudere, poema speso in un cammino labirintico, al suo interno, prima che essi vengano riannodati in sequenza, la solitudine degli oggetti talora

delimita soste, circoscrive pause di risonanza simbolica, dove finisce ricapitalizzato, e offerto a futura memoria, un lascito delle primissime prove d'autore. Un suo segno particolare si riconosce nel vento, che quasi sempre muove i versi e fa mutevoli le presenze, che infinitamente cambia gli scenari. È il *genius loci* di questo libro, è il fattore della sua impollinazione.

Del vento *I ritorni*, nel 1986, riprendono a riferire la voce; un'intera sinfonietta è scritta sulle sue forme, sui suoi palpiti. E il refrain – “*nel vento*” – vi accompagna e vi trasporta il senso del tempo, che ha tante direzioni, come e più della rosa dei venti, e come il vento congiunge e separa, annoda suoni e colori e tesse enigmatiche trame.

Il tempo calca la scena dei *Ritorni* in un ruolo tutt'affatto primario; e un'intera sezione gli è intitolata. I versi, nei modi che del linguaggio poetico sono propri, qui espongono la loro filosofia del tempo: rettilineo, esso certifica che “*vivere è nel divenire delle cose*”; piegandosi in cerchio, si rende tale che “*cattura l'alfa e l'omega delle cose*”, quasi che nel suo fluire sia dato rinvenire una coincidenza del principio con la fine, della fine col principio. Il ‘tempo-non tempo’ dell'eterno ritorno può essere dunque pensato per essere espresso, col pensiero simmetrico della poesia, così che sovrintenda al tempo rettilineo del divenire della vita e così che la meta da conseguire, finalisticamente posta al culmine della vicenda in cui siamo presi, sia una sola cosa con l'origine, con ciò che, prima, non è ancora storia e non è ancora tempo, con ciò che immaginiamo sia non ancora storia e non ancora tempo. E questo ‘tempo-non tempo’ che modella sulla linea di una circonferenza la mappa del viaggio che compiamo, ri-orienta sotto la sua luce e quindi rivede in avanti, verso il futuro, i ritorni per i quali pure il cammino e lo sguardo sono all'indietro, alle nostre spalle, per i quali il pensare intellettuale ritiene che il cammino e lo sguardo siano all'indietro, alle nostre spalle. In tal modo il pensiero poetante dei *Ritorni* riconverte il “*pensiero*” del bambino per contraddire al pasticcio – già Gozzano lo definiva un pessimo cuoco – del tempo: “*Il pastiche del tempo: / alle solite si ripresenta / come il rompicapo / su cui il bambino affigge il suo pensiero / una tessera un'altra / e poi ti frana tra le mani / e raccogli le prime accartocciate foglie / carte ronzii di plastiche / insomma i resti delle cose*” (e si ponga mente al motivo delle rovine, delle deiezioni, degli scarti con cui si conglomera il *pastiche* del tempo; e si rammenti la somiglianza grafica da gemelli monozigotici, che è ammissibile sia di provenienza metonimica e ha una sicura esposizione semantica, tra *pastiche* e plastiche; e si registri frattanto il montalismo delle foglie accartocciate).

Un tempo recuperato alla purezza salvifica della circolarità e del ritorno, cioè liberato dal “*suo peso, dai triboli*”, nella sua “*curvatura*” riassimilato ad un cielo fermo, di fianco e contro al tempo travagliato e caotico e insensato di un'esistenza in cui si procede a tentoni: in questa chiave *I ritorni* recano a sviluppo le premesse contenute nelle *Sorti tentate*.

Le parole non hanno cessato di soffrire d'una cronica debolezza che le fa insufficienti, che le costringe a incespicare (“*la parola la mia la vostra / – è ancora l'inerte parola –*”); e ancora s'aggrovigliano esitanti e si raggrumano raspose (“*il più fondo / inestricabile grumo di eventi-parole*”), o si perdono confuse, ecolaliche in una nebulosa gelatinosa (“*l'inamovibile nebbia / questa volta della notte / dove le parole risultano echi / ramificazioni*”). Ma la stipula testamentaria, la cui procedura era avviata nelle scritture del 1977, ora si perfeziona e si riconosce per una

chiarissima configurazione patrilineare. In un allestimento ideale procurato dal pensiero emotivo, fra corrispondenze di sentori e di voci e di sommesse narrazioni in scambio (e la preposizione ‘per’ vi ha una parte tutt’affatto speciale), il padre, a sancirne un compito essenziale, è nominato “*parabolano*”. Per tale, l’io ne ascolta in dono le parole: “*Anche per questo ho appreso l’abitudine / ad ascoltare le tue parole, padre, / tu parabolano per umori per pollini ventosi /... / parabolano dunque costretto poi a vivere il mondo / e a raccontarmelo, così si cresce – dicevi – così si cresce*”. E per tale è fatto parlare in discorso diretto – dato senza soluzioni di continuità, e senza segni grafici d’avviso così che la consegna appaia naturale e necessaria – quando conferisce all’io del testo, con un rito di investitura imbottito di formule sacrali, la missione del parabolano: “*E perciò vai ora, ora e sempre, / come gli antichi pastori cacciati dalla terra / un occhio alla capra e un occhio a cogliere essenze / a distillare il senso delle cose / e raccontale ai figli – mi dici – ... / questi tuoi figli suoi contumaci, ora e sempre, / e allora occorre riannodarli alle radici / ecco perché riscopriti parabolano anche tu*”. Il racconto è compito del padre. *I ritorni* sono capitoli di un poema di linea paterna, nel segno del padre, del padre che è stato e del padre che è, riscopertosi parabolano in una staffetta che non è fatta per terminare la sua corsa. Le radici sono quelle a cui si ritorna; il tempo, nella sua ferma curvatura, vi annoda il progettarsi del futuro, la sua epifania. E ‘riannodare’, nel mentre, si lascia cogliere come verbo gravido di senso e di promesse.

Così il libro del 1986, di piccolo ‘formato’ epperò di grande concentrazione e densità, frutto maturo di succhi e di sapori preparatosi lungo tutto un decennio, appare il diario di bordo di una traversata nelle acque mosse dell’esistenza, su cui soffia forte il vento di ciò che si vive e di ciò che si è vissuto, richiamato in memoria da vicino e da lontano: un cammino per mare senza rotte e senza carte nautiche, con il solo ausilio della riflessione, di un dubitoso rimuginio sull’esperienza in atto nel tempo storico, sui suoi significati, sulle sue ragioni e sui suoi indotti.

E appare in contemporanea il libro statutario, il codice di un parabolano, con un florilegio di *exempla* annessi. Quello, il diario, è tenuto dall’io. Nel libro-codice l’io è a un passo dall’uscire di scena, è pressappoco una voce fuori campo; e il parabolano, che ha bisogno di immagini e di finzioni icastiche per adempiere il suo mandato, riprende a questo scopo la linea del tempo, curvandolo e chiudendolo in cerchio, fissando figure-faro per partenze e ritorni. Ecco dunque stagliarsi, la più vivida e luminosa del libro-poema, la città nuova, il punto di raccordo di un passato remotissimo e di un futuro distante, utopico. È detta anche, non a caso, città del sole.

Ritrovata la luce del faro che può guidare alla meta, per la cui ricerca è d’obbligo abbattere le barriere e costruire condivisione (“*Così è tempo di fissarci la meta / di innalzare case con l’orto / per parlare con gli altri / attraverso la siepe*”; e suggestioni da cineteca si impiantano qui sull’architettura di un’economia agricola di scambio e sulla simbologia dell’offerta), le clausole delle lasse di *Viaggio alla nuova città* spiegano altrettante vele al vento: “*Per tracciare netto / il solco della città del sole*”, “*Può rivenire così il quotidiano coraggio / e si riprende il viaggio / per la nuova città*”. E la terra promessa come in un periplo torna sulle coordinate e nel punto ideale dell’eden perduto, lo spazio-tempo che precede ogni tempo, il posto per antonomasia delle radici dell’essere, che solo un poeta-parabolano può

raccomandare che si abbia nel cuore e coniugare al futuro per un promessa di felicità: “L’acropoli dobbiamo avere nel cuore / bianca // Vi parta l’uccellodemone / al volo nel cielo / e racconti le ragioni esatte / degli uomini...// Per loro bianca / salga la processione / delle fanciulle d’oro / con in mano l’ulivo e il canto”.

Il lessico e sul lessico le iconografie di contorno sono qui segnali palesi: Di Biasio presta al parabolano un linguaggio e uno stile screziati di classicità, affinché il suo discorso ottativo e la sua scrittura sapienziale sembrino esserci da sempre e, come da un cantore che non ha nome, come da uno pseudo-Omero, sembrino pervenire oggettivi, quanto appare oggettivo un libro ritrovato, che filtra e decanta e compone e partecipa a tutti un consolidato sentire comune aperto al futuro. Perciò dal poema del *vόστος* di Ulisse a Cicerone, i titoli (*Ad familiares*, *De amicitia*), le citazioni esplicite o coperte, le riprese dalla novellistica greca e dalla letteratura latina si fanno incontro tutt’altro che episodiche; perciò il dettato ha una sua sostenutezza sintattica in bello stile, talvolta evidenziata da tratti soprasedimentali di messinscena teatrale; perciò la tradizione letteraria delle scritture di utopia si sorprende a lasciare quando la sua impronta, quando la sua scia sottile; perciò il sentore di talune composizioni poetiche e pittoriche dell’età del simbolismo europeo (con le figure di una sacralità e i templi neoellenici delle acropoli a convocare e benedire miti ed archetipi, idee; con personaggi angelici – così è pure l’uccellodemone – a legare l’alto e il basso, la vita umana e il cosmo, là dove si può pensare la fondazione della città del sole e dove la evocano *I ritorni* di Di Biasio; con le processioni rituali propiziatriche, virginali cortei beneauguranti sotto una luce candente: è questo un repertorio, o catalogo illustrato, che nel libro del 1986 va considerato davvero alla stregua di un testo a fronte) aleggia tenace trasportato dal vento, ora più denso ora più rarefatto.

Il parabolano ha una sua voce che non è sempre quella dell’io; e l’io, per quanto lo riguarda, ha una voce che non è sempre ‘coperta’ da quella del parabolano di poesia, sommessa tanto da scendere fino al mormorio l’una e un’ottava più su, corale e come oggettiva l’altra. Non ci si discosta dal vero asserendo che *I ritorni* è un testo a due voci intorno al viaggio verso la terra promessa. Il viaggio, di suo, ha il ‘per’ a scandire il transito, il passaggio per i luoghi dell’esperienza e del ricordo; e le sue occorrenze sono numerosissime, anche perché la preposizione vicaria spesso un ‘in nome di’ ed assume la funzione di un messaggio ad un aiutante, dell’invocazione ad un donatore lungo il cammino dell’iniziazione e della vita. E messaggeri e viatici e talismani vi sono ugualmente in chiara evidenza; a queste specie appartengono i personaggi alati della *serie ornitologica* (con essi l’io dialoga come per sentirne la lezione; i testi, che s’accomiatano con una clausola sentenziosa, sono una sorta di rifacimento dei modi della poesia didascalica, anche di taglio epistolare) e in essa sono classificabili gli oggetti (gli oggetti ‘presi’ in una poetica degli oggetti, gli oggetti chiamati a ‘riannodare’) dedicati di piccoli pezzi poemati ad alta concentrazione.

Come accordandosi sulla nota così battuta, le opere di Di Biasio più recenti contengono una teoria di poemetti e lasciano ai poemetti intera la ribalta; le loro date di pubblicazione (il 1995 e il 2008, dopo un gestazione decennale per l’una e più che decennale per l’altra) e il loro corpo asciutto, si direbbe ascetico, indicano la consapevolezza e la forte responsabilità che connotano l’atto della scrittura; sono *Patmos* e *Poemetti elementari*.

Il testo d'apertura della serie accoglie frammenti di dialogo con il mare, per il tramite, e come per la mediazione linguistica, dell'isola greca detta nel titolo. Rimbalzano lontani echi da *Mediterraneo*, che sta nel cuore degli *Ossi di seppia*. In nove micropartiture, su di un ritmo che appare quello delle onde, secondo una sintassi meditativa che argomenta, con salda autocoscienza, i modi e gli esiti di una deprivazione la quale ha svuotato e derealizzato l'insieme delle esperienze in carico all'io e agli uomini tutti, constatandosi l'insufficienza del toccare, lo stallo del tatto che accosta le cose, e denunciandosi l'incapacità di unire i fenomeni in nessi consonanti, che pure sarebbe spettanza specifica della parola poetica, essa efficace in apparenza, ma refrattaria, mancante allo scopo in sostanza: in nove micropartiture il discorso in versi si vede insistere su di una quartina, che è il punto focale: “*Così tutto si slabbra / e ad un tempo si fa immobile / una fissità delle cose e nelle cose / icone che non trasmigrano*”.

La mineralizzazione degli oggetti che non rispondono alla chiamata e ad essa resistono con un mutismo che li fa simili a cadaveri e, sul fronte specularmente opposto, la volatilizzazione di quanto viene avvicinato per essere esperito; l'impossibilità di un allaccio relazionale, e di una corrispondenza di sensi, tra le immagini che costruiamo e il loro perdersi nell'indistinto, che aliena il significare e non fa persuasi: ciò viene trattato lungo tutta l'isola di Patmos parlando con il mare. E qui e altrove, nei poemetti di *Patmos*, il dolente, malinconico *experimentum crucis*, come di un vecchio di fronte al rombo giovane e canoro del mare, sarà ripetuto a partire dal preludio in nove piccole parti.

Elementari, come quel che è semplice e come quel che risale in potenza agli elementi essenziali della vita, i poemetti sono l'espressione, volta a volta, della inarrivabilità delle cose, cose della mente e figure delle astrazioni determinate che regolano il nostro approccio al mondo, cose della natura e cose dell'universo che ci circonda, ciascuna un *noumeno*: della inarrivabilità della regione in cui ritroviamo noi stessi, della nostra terra promessa. E sono al tempo stesso ricerche di icone che trasmigrino, solleciti di corrispondenze che si slarghino, tentativi di scendere fino alle profondità di senso che sono nascoste: sono frammenti di azioni che muovano il risveglio, che rianimino un paesaggio naturale e antropico addormentato e rianimino, ciò facendo, l'io del poeta e la sua parola in rapporto agli altri e al mondo: sono invocazioni e sono evocazioni di talismani, di oggetti fatati che guidino il cammino.

La voce del parabolano traluce per rifrazioni, ora più indiretta, ora come in controcanto per sonorità più spente; la voce dell'io è quella solista. Una voce malinconica – alcune cadenze non si discostano da quelle di Caproni – ma mai arresa, una voce che si fa tenue ma resta limpida e scavata come in un abisso, una voce che conosce l'esperienza del silenzio, ma che non ha smarrito le tracce possibili, antichissime e future, di un'isola felice, di un luogo d'utopia dove tutto si dice ed è – tanto da potersi toccare – insieme. Una voce che su quelle tracce fa che non smetta il cammino della poesia. Un cammino per brevissime tappe, un cammino sempre in tre stazioni come un piccolo tour; dove il tre, in diretta, comunque conferma la sua residenza in una numerologia sacrale e trattiene il simbolo della perfezione.

Nella loro melanconica postura, nel loro perplesso disporsi in un linguaggio che pensa e che conosce e che perciò appare ponderatissimo e infintamente lavorato con l'arte del levare, nel loro specchiarsi nel silenzio, epperò nella loro

resistenza a testimoniare e a tentare la strada di una difficile persuasione, i versi mostrano di volersi definitivi, perfezionati fino all'estremo come si conviene anche ad una parola poetica che assevera e che dubita, che assevera il dubbio. Di volersi dunque responsabili di una provvisoria perfezione, come si conviene ad una poesia in cammino, persuasa della certezza del viaggio, della necessità del viaggio, benché la regione si mostri inarrivabile, e si mostri inattingibile la sinestetica sinfonia cosmica dell'essere, *“Dove l'informe respiro / nostro di uomini / sia esso stesso / il bagliore dell'erba / il suo sussulto”*.

La scrittura poetica di Di Biasio si pone nel solco della grande tradizione novecentesca della *quête*, che ha profonde radici nel tempo. E Patmos, è noto, è l'isola giovannea dell'Apocalisse ed è pure il nome del poema di Hölderlin. Vi è scritto: *“Dove è il pericolo, cresce / anche ciò che salva”*. Che può stare da epigrafe ad una poesia di crisi e di principio di speranza, ad una poesia di viaggio che nonostante sale.

### **LEONARDO DA VINCI A PALAZZO BONOCORE**

**PALERMO, 19 APRILE 2019.** Inaugurata a Palazzo Bonocore la mostra *Leonardo da Vinci, la Ragione dei Sentimenti. Macchine, Disegni e Anatomia*, organizzata da Navigare Srl e curata dal prof. Alberto D'Atanasio, rimasta aperta fino al 29 settembre. Un omaggio al genio italiano nel cinquecentenario della sua scomparsa. In esposizione una ventina di macchine di Leonardo, riprodotte fedelmente in legno ed altri materiali, tratte dai disegni originali; modelli realizzati nel Laboratorio di Scenografia della Pusa University di Assisi. L'esposizione delle macchine di Leonardo fa parte del progetto *“Grandi mostre itineranti”*, promosso da OMPSi (Osservatorio per il monitoraggio della



pace e della sicurezza territoriale) e dalla Uniglobus University. In esposizione anche una sezione dedicata agli strumenti musicali, in uso nel periodo di Leonardo, curata e realizzata con la consulenza artistica di Sergio Basile, in collaborazione con la Rete Museale Regionale; una decina di strumenti creati da maestri liutai, con la presentazione in esclusiva nazionale del primo organo di Leonardo, il primo in assoluto creato in

Italia, realizzato dal maestro Mario Buonoconto, grande liutaio ed ebanista a livello internazionale, noto come il *“Liutaio di Leonardo”*, il primo ad aver riprodotto gli strumenti di Leonardo sulla base dei progetti dei Codici Vinciani conservati alla Biblioteca Nazionale di Madrid. Tra le macchine leonardesche (suddivise in diverse categorie ispirate alla lettura degli elementi essenziali della vita: acqua, aria, terra e fuoco, opere tratte dai disegni originali dell'artista): la bicicletta (che trae spunto da un disegno del 1493); il martello a movimento continuo; il misuratore di vento; i pesi con carrucola e la carrucola a due pesi; il paracadute; il cambio di velocità, il pistone, il cric.

Di particolare rilievo espositivo l'opera originale che ritrae una Madonna con il Bambino Gesù, dipinta su tavola da Marco da Oggiono, che collaborò con Leonardo alla realizzazione della celebre *“Ultima Cena”* a Milano.

La sezione dedicata agli strumenti musicali ha come oggetto una rassegna unica concernente la presentazione in esclusiva nazionale del primo Organo di Leonardo, il primo in assoluto, realizzato dal Maestro Mario Buonoconto, in base ai progetti originali del Codice Secondo Madrid, nonché una collezione unica di antichi strumenti artigianali, medievali, afferenti all'arco temporale in cui visse Leonardo. Fra gli strumenti musicali: la viola da gamba soprano, detta anche *“cordofono ad arco”*; l'arpa meccanica o claviarpa di Giorgione; la Citola, strumento musicale molto antico (usato da giullari e cantastorie); il salterio del 1400; la *‘symphonia’* in uso già nel 1200, utilizzata dai menestrelli; la ghironda rinascimentale e la ghironda (casa Giorgione), di origine medievale; la Nyckelharpa, uno strumento musicale ad arco della tradizione svedese.



## ***Nadia Cavalera***

### **Michela Apollonia, mia madre**

È nata a Galatone (Lecce), in un vicolo di Armando Diaz (cuore del centro storico), il 28 agosto del 1921, da Filomena Cascarano e Giovanni Riccardi, che sulla stessa strada, ad angolo col vicolo, gestivano un negozio di alimentari con trattoria, e alcune camere d'albergo, dislocate sopra. Si chiamava Michela Apollonia Riccardi, terzultima di 10 figli (Pantaleo, Rocco, Antonio, Michele Biagio, Vincenzo, Egilda, Egilda Grazia, Michela Apollonia, Lucia, Annita).

È mia madre.

Porta il nome del fratellino Michele Biagio, morto, probabilmente di spagnola, a 5 anni nel 1918, due giorni dopo di Egilda, di un anno appena.

Una definizione breve? Bella, buona e santa. Un' intera vita dedicata alla famiglia. Prima quella d'origine, dove aiutava per quanto poteva i genitori nella loro attività di commercianti ristoratori, con un annesso piccolo albergo. Proprio così, un albergo. Forse era più una locanda, ma il termine che correva in famiglia era quello. Ricordo bene che lei lo ripeteva spesso, che andava a riordinare le camere dell'albergo (quattro), e ricordo ancora meglio il suo sconcerto quando una volta vide, sul letto già rassettato, tutti gli indumenti piegati con ordine del loro avventore forestiero più strano. In una vecchia agenda ho recuperato il suo nome: Leopoldo, ma forse scavando nella storia del paese, si potrà arrivare anche al cognome e saperne di più. Sempre triste, allampanato, di poche parole, quella mattina, prima di andarsi ad uccidere, aveva voluto lasciare tutto in ordine. E in quest'ottica probabilmente rientrava la sua morte, una messa a punto di un errore d'origine per lui. Lo ripescarono a mare, con una corda e una *pisara* al collo. La cosa fu per lei così sconvolgente che non volle andarci più nell'albergo, gli sembrava di vederlo dappertutto. Fu accontentata, anche perché in una casa con tanti figli e attività molteplici, di cose da fare non mancavano, e c'era per lei una continua lotta per guadagnarsi e conservarsi uno spazio tutto per sé, tra le prepotenze talora dei fratelli (non aveva mai dimenticato quel calcio sferratole da dietro, nelle parti basse, senza motivo, da Antonino) e le concorrenze delle sorelle (per vincere la golosità di Gilda si nascondeva il cioccolato, dove poteva e una volta sotto il materasso lo trovò squagliato).

Ma i fratelli, tutti provetti lavoratori in vari settori, se ne andarono ben presto, e in casa rimasero solo le quattro femmine.

Finalmente si poteva stare meglio. Anche se la casa rimaneva piccola. Consisteva in una saletta d'ingresso (con un tavolo, una credenza un'angoliera e uno scrittoietto), due camere da letto a destra (la prima dei

genitori con porta finestra sul vicolo, l'altra interna delle ragazze, con finestrella alta su un cortile comune), e, in fondo a sinistra, l'accesso ad un cavedio (dove s'impondeva, accanto ad una pila, un porta bacile con brocca), da cui si raggiungeva il cesso prima, poi la cucina economica con camino, e anche, attraverso una breve rampa di scale a destra, la stanza dei fratelli, ricavata da una colombaia.

Partito l'ultimo di essi, Gilda e Michela si trasferirono subito nella stanza in alto. Cetta e Annita rimasero giù. E la vita continuò per lei nella norma, con la costante attenzione e curiosità verso tutto ciò che di bello la circondava, soprattutto riviste di moda (circolanti per Gilda, bravissima sarta), storie ammodo del paese, raccontate nelle prediche, e persino i panni stesi dalle cameriere di vicini blasonati. Ne ammirava la cura e l'ordine nella disposizione, che fece suoi per tutta la vita, sino a trasmetterceli. Guai a stendere i panni alla rinfusa, ma tutto con una logica che avrebbe favorito l'operazione di ritirarli e stirarli.

Anche negli amori fu molto attenta e cauta (voleva evitare le tante storie deludenti di ragazze, sedotte e abbandonate dai loro innamorati irresponsabili, come sarebbe capitato poi ad una sua sorella). Accettò la corte solo di un giovane bello, intelligente, e di carriera promettente, che sarebbe stato mio padre: Sebastiano Cavalera.

Si fidanzarono che lei aveva 16 anni, ne condivise sogni e aspirazioni, poi lui partì in guerra, e si sposarono nel 1945, al suo ritorno. Abitarono in una traversa della principale Via XX settembre, su cui, ad angolo con la loro stradina, mio padre aprì il suo primo negozio di elettrotecnica. La casa piccolissima, a piano terra, aveva un ingresso-soggiorno, una camera da letto, la cucina, e un cesso, nel cortile dietro, pieno di ogni fiore (li amavano entrambi). Lì sono nata io, e prima ancora Adriana e Giovanni.

La casetta, dati i tempi, non era poi male, ma ben lontana da quella che aveva sognato mio padre (che nel frattempo molto aveva studiato da autodidatta, seguendo le sue tendenze artistiche e letterarie), e che avrebbe potuto tranquillamente acquistare se solo avesse trovato, al suo rientro, i soldi che, grazie alle paghe e qualche piccolo commercio, era riuscito a mandare a casa: 30 mila lire (15 mila alla fidanzata e 15 mila alla madre). La cifra esatta richiesta per l'acquisto di una villa, in contrada Cappuccini, sul lato destro, andando verso Gallipoli (dove forse è sorto poi un B&B o un ristorante). Ma dei soldi mandati non gli fu possibile rientrare in possesso della somma inviata alla madre (li aveva spesi per le sorelle) e il sogno saltò.

Furono felici lo stesso, e tanto più quando si trasferirono, nel 1952, in via Cappuccini, al primo piano del numero 47, una casa ariosa, di quattro stanze, più cucina, lavanderia con pila (accanto alla quale ben presto comparve una piccola lavatrice che si caricava dall'alto), un ripostiglio, un bagnetto e un balcone lungo quanto l'intera facciata (il primo del genere in paese). Per di più un terrazzo a completa disposizione, dove mia madre poteva estrinsecare tutto il suo estro per sventolare la biancheria al sole.

Qui, a sottolineare la svolta, sarebbero nati poi altri due figli: Lorella e Giorgio.

E prima ancora l'abitudine di andare ogni domenica al cinema. Essendo io molto piccola, fino a 4 anni, mi portarono con loro, mentre i miei fratelli, dormivano, affidati alle cure di Graziella, la figlia della padrona di casa che

abitava al piano terra. Questa frequentazione regolare fece scattare in me l'amore per la lingua italiana e l'associazione lingua/qualità di vita, che avrei focalizzato e sviluppato molto dopo.

Furono anni bellissimi e di pieno benessere, tant'è che io personalmente avevo maturato l'idea di essere la più ricca del paese. Da qui il litigio con una mia compagna di scuola, che in una discussione sul tema (eravamo in quarta elementare, credo), mi aveva contestato il primato. L'ho odiata e subito a casa ho riferito l'episodio a mia madre, sperando in una smentita. Invece lei tranquillamente lo confermò: "Certo, Nadia, ha ragione Loreta, i C. sono molto ricchi, e hanno tante proprietà. E ci sono tanti altri ricchi in paese. Noi qui siamo in affitto".

Scoprii allora, tra l'epifania di una ridda di paperoni locali, che per essere felici non ci vogliono beni catastali, ma affettivi e morali. Quelli che a tutti dovrebbero essere garantiti per una vita decorosa che valga la pena vivere. Continuai ad amare la mia vita e a rappresentarla ai miei amici nella maniera più fantasiosa e teatrale possibile, secondo i tanti film di cui mi ero nutrita da piccola, al cinema (sulle ginocchia di mia madre), e poi a casa, alla televisione (di cui abbiamo usufruito per primi poiché mio padre, nel frattempo, insieme ad un'industria di trasformatori di tensione, aveva messo su un negozio di elettrodomestici sempre su via XX Settembre – con l'esclusiva ambita della Philips).

Quante menzogne in quell'ultimo anno di scuole elementari, come se volessi rivalermi del mio doppio smacco, non solo in famiglia (non ero più la piccolina viziata), ma anche nel sociale, per il mio ridimensionamento economico! Se gli altri avevamo un albero di limone, io un'estensione intera, se gli altri vantavano un cavallo, io un'intera scuderia. E come se non bastasse, li sfidavo a venire a controllare. E sudavo freddo, ricordo ancora, nel dirlo, temendo che accettassero. Ma ciò che non riesco a dimenticare sono soprattutto i dialoghi ampollanti, ingessati, da piccola lady, che riportavo alla mia compagna di classe Lucia, e da cui pretendevo fiducia cieca. I saluti in famiglia, secondo i miei racconti, si svolgevano così: "Buon giorno figlia" "Buon giorno padre" o "Buon giorno madre". E così di seguito in un crescendo di invenzioni che diventò insostenibile emotivamente. Non sapevo come uscirne, mi sentivo soffocare sicché mi promisi solennemente che, cambiando scuola, dalla prima media, non avrei mai più detto una menzogna. Per nessuna ragione al mondo. Libera e leggera. Finalmente. E così è poi stato. Tutto all'insegna dell'assoluta trasparenza.

Quegli anni comunque d'oro passarono, quando nel maggio del 1963 (io ero in terza media) mio padre ebbe un incidente stradale al ritorno da Bari, nei pressi di Mesagne, e dopo un intervento alla milza, per bloccare l'emorragia, morì. A ottobre avrebbe compiuto 46 anni. Mia madre in quei giorni gli è stata sempre vicina. Ci sono andata anch'io, insieme ai fratelli grandi, in ospedale subito, con le zie paterne, e non dimenticherò mai le contorsioni e le urla di dolore di mia zia Anita, nel vedere il luogo dell'incidente (ci dovevamo passare per forza), la macchina bianca (una mille e cento familiare), accartocciata intorno ad un ulivo.

Un incidente che credo mio padre abbia subito, sembrava che fosse stato mandato fuori strada, da un sorpasso azzardato di altri. Infatti nei rari

momenti di lucidità chiedeva: “E l’altro, l’altro che si è fatto? L’avete visto? Che dice?”.

E in effetti esisteva un altro, un certo barbiere di Lecce che fu rintracciato, ma che nessuno allora è riuscito ad inchiodare alle sue responsabilità. Mia madre era sempre vissuta in casa, aiutata, per i lavori più faticosi, da una signora deliziosa, Giorgina, vestita di un camicione lungo, nero, stretto in vita da un grembiule pure nero, le chiome grigiastre crespe intorno al volto e le gote sempre rubizze (prima di andare via da noi pranzava regolarmente, col suo bicchiere di vino garantito). La mamma, con cinque figli da accudire, non usciva mai, né faceva la spesa (ci pensava mio padre) e non aveva alcuna dimestichezza con certe cose del mondo. Fu infatti un amico di mio padre a consigliarle e gestire il fallimento, la sottrazione della merce da vendere alla spicciolata per un qualche sostentamento ai figli, le pratiche per la pensione di reversibilità, quale vedova di un maresciallo di marina in pensione anticipata, per motivi di salute (papà in guerra si era preso la tubercolosi, curata perfettamente in Germania, durante la prigionia), la richiesta di sussidi ai vari enti preposti.

Dopo la morte di papà, per noi tutti una vita molto misurata, ma vissuta con allegria. Che risate, una volta, davanti ad una scatoletta di tonno (più piccola della polenta di manzoniana memoria), da dividere in cinque. O quando tutti insieme stabilivamo il compenso che mio fratello Giovanni doveva chiedere ad un cliente per le riparazioni di radio o televisioni, in cui, per inclinazione paterna, lui eccellea. Andavamo al rialzo della cifra, che alla fine risultava comunque inferiore a quella dei radiotecnici ufficiali. Il tutto senza amarezza, sempre ridendo e scherzando, quasi un gioco transitorio. Come in effetti è stato.

Grazie a mia madre, che ha sempre saputo tenerci uniti, sostenerci al meglio. Almeno per gli altri. Io in effetti avevo più fame di lei (soffrì di anoressia), ne ero gelosa. Dacché mi aveva dato un’altra sorellina, nel 1958, che mi aveva spodestato dal mio ruolo di principessina, senza prepararmi adeguatamente (quando nacque Giorgio, ero già avvezza). Ne ebbi piena coscienza, quando, a 8 anni, mi ritrovai sola davanti ad un tazzone di latte, abbandonata a me stessa, senza alcun cerimoniale di contorno, come i biscotti pronti, le coccole, le chiacchiere, l’invito a mangiare (mia madre in camera aveva appena partorito Lorella ed era assistita da parenti).

Dopo fui gelosa persino del rapporto privilegiato che aveva instaurato coi nipotini, i figli di Giorgio (l’unico rimasto in paese), e cresciuti praticamente da lei. Non capivo come mai, quand’io andavo a trovarla, potesse trascurarci a loro favore. E solo oggi, che sono anch’io nonna, di nipoti vicini, l’ho assolta.

Michela Apollonia, per tutti Mimina, riuscì a reggere come una roccia, anche quando il destino, dopo appena 9 anni dalla perdita del marito, la privò della figlia a lei più cara, la primogenita Adriana. Strinse i denti, e andò avanti, ma spesso, alla macchina da cucire, mentre realizzava i suoi piccoli capolavori, di cui era orgogliosissima, non ce la faceva a trattenere il groppo dei ricordi e piangeva, silenziosamente, senza però arrestarsi un attimo.

Dunque bella (le foto sono eloquenti), buona (non ci ha mai picchiato, solo tanto rimproverato, né ha mai fatto un torto, ma molti ne ha subiti) e santa. Come chiamarla altrimenti? Vedova a 42 anni, è rimasta sempre tale e

monogama totale, rifiutando i vari matrimoni proposti dalle comari che si facevano da intermediarie e qualsiasi altro intralazzo. Mai lei si sarebbe messo un altro uomo in casa, con i figli che aveva da crescere. Nessun grillo per la testa, mai chiacchierata, tutta casa e famiglia, nessuno spazio neppure per la chiesa (“che Dio avrebbe potuto essere più clemente con lei”).

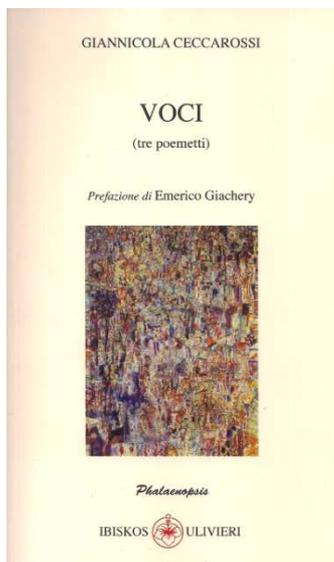
Unico passatempo, negli anni, la passione dell’antiquariato, ereditata da Adriana, e forse soprattutto un modo per riviverla. Così che, quando le capitava, acquistava oggettistica, o mobili autentici salentini, scoperti in abbandono presso parenti, conoscenti, o i contadini che, a caccia di genuinità, frequentava, per procurarsi direttamente farina, olio, frutta, ortaggi. E ne faceva poi dono a noi, ormai sposati e lontani. A lei devo molti miei mobili, l’enorme armadio quasi da sagrestia, il bellissimo letto in ferro con i medaglioni mai più dipinti, il comò in camera, la vetrinetta in salotto, lo scolapiatti in legno... e anche il sontuoso tavolo ottocentesco su cui ora sto scrivendo al computer. Per rinnovare il ricordo del mio riconoscente amore, ed anche dei miei fratelli, per una donna esemplare, di vecchi sani principi. Una donna rara. Morì, con tutti i suoi figli intorno (io le stringevo la mano) il 20 ottobre del 2001; da pochi mesi, aveva compiuto 80 anni.

A presto, mamma.

## **Marina Caracciolo**

### ***Fra disillusione e attesa***

## **VOCI (tre poemetti) di Giannicola Ceccarossi**



***Il testo riproduce il discorso tenutosi a Roma, il 14 marzo 2019, nella sala conferenze della Biblioteca Nelson Mandela, in occasione della presentazione di “Voci (tre poemetti)” di Giannicola Ceccarossi, all’interno di Bibliopoesie, rassegna di poeti contemporanei curata da Roberto Piperno. L’evento ha registrato, oltre all’intervento critico di Marina Caracciolo qui riprodotto, un intervento critico di Emérico Giachery e letture dell’Autore.***

Pur continuando a prediligere l’armonia di una struttura simmetrica tripartita, che è tipica ad esempio di *Un’ombra negli occhi* (2016) – libro sottotitolato appunto *Sinfonia in tre movimenti* – ma anche del successivo *Canti e silenzio* (2017), in questa triade di poemetti uscita l’anno scorso l’Autore adotta uno stile se non del tutto inconsueto per lo meno decisamente non frequente nella sua poesia. Egli abbandona in parte il fantasioso lirismo che contraddistingueva alcune sillogi passate – si pensi alla liricità talora surreale della già nominata *Un’ombra negli occhi*, oppure a quella

specificamente amorosa di *Fu il vento a portarti* (2015), volendoci riferire solo alle più recenti. Ebbene, nell'opera che qui commentiamo non si ravvisa quell'atmosfera sospesa, in bilico fra ricordo e immaginazione, che lasciava pensare a un animo che parla come sotto l'effetto di un incantesimo, per cui la poesia si tramutava spesso in ciò che si può definire una "scrittura di sogni".

Se è vero che il poeta conserva anche qui la sua inconfondibile, metaforica sostanza poetica, vale a dire le medesime "impronte digitali" che sempre lo identificano, egli tuttavia lascia da parte gli immaginosi monologhi di altri suoi componimenti. Qui egli vuole sopra ogni cosa parlare al mondo, alla gente,<sup>1</sup> a quelli che in certi passi, e in un senso lato, chiama *Figli miei*:<sup>2</sup> c'è invero in questi versi un impeto appassionato, profondamente umano, e in più la volontà di far pervenire il pensiero a chi ascolterà o leggerà, a destinatari silenziosi ma pur sempre partecipi. Vengono in mente per associazione di idee alcuni versi del poeta irlandese William Butler Yeats, dove dice:

Tutte le parole che raccolgo,  
tutte le parole che scrivo,  
devono aprire instancabili le ali,  
e non stancarsi mai nel loro volo,  
fino a giungere là dove è il tuo triste, triste cuore,  
e cantare per te nella notte,  
oltre il luogo ove muovono le acque,  
oscuere di tempesta o lucenti di stelle.<sup>3</sup>

Ecco, la splendida immaginazione di Yeats pare rispecchiarsi, quasi ad apertura di libro, in queste *Voci*: richiami che vogliono farsi sentire e quasi implorano di essere ascoltati e compresi. Le parole qui raccolte e scritte aprono anch'esse instancabili le ali per giungere là dove sperano di trovare intelligenza, risposta, consenso (... *e noi parleremo una sola lingua*, recita l'esergo del primo poemetto, intitolato *Barche nel cielo*). Sia che esse siano «oscuere di tempesta» (cioè dolorose e amare) oppure «lucenti di stelle» (ovvero rese lievi da soffi di speranza), devono arrivare al cuore di qualcuno che le riceverà per assimilarle e poi donarle ad altri, affinché non rimangano sterilmente chiuse nel cuore e nella mente del poeta che le ha concepite.

Proprio l'amarezza e la speranza, la disillusione e l'attesa di tempi nuovi si alternano di continuo in questi tre poemetti: un costante oscillare fra due poli, che ne costituisce per contro anche il perfetto bilanciamento.

La mesta visione di un'epoca disorientata e svilita, spenta e grigia come cenere, affiora fin dalle prime pagine del poemetto iniziale: «*Questo tempo non ci ha lasciato altro tempo! / Il corpo si è inaridito e lo spirito volato via / Allora cosa è rimasto nel cuore? / Forse il desiderio di raggiungere le cime / assaporare l'aroma degli abeti / guardare oltre i nostri sentimenti / Ma ci siamo abbruttiti!*». Ed ecco che, in versi successivi, lo sconforto per un'umanità che non ha voluto o saputo superare prove che pure insormontabili non sarebbero state, si manifesta con l'allusione alla vicenda del mitico Orfeo: «*Orfeo perché hai disubbidito? Perché non hai potuto dominare / l'angoscia che ora porterai per sempre?*».<sup>4</sup> Ma ecco sopravvenire nuovamente uno slancio appassionato: «*Porgete le mani al fratello più debole / non aspettate che il tempo sani le ferite / ma risvegliate i sensi / e*

*facendo sentire acuta la voce / sarete dannati per le idee / per l'amore che porterete agli invisibili / Non rinunciate alla libertà!». E ancora, più oltre: «Non attendete che Admeto<sup>5</sup> si sacrifichi! / Prendete colorate bandiere e correte / Correte incontro al vento / Disegnate nei cieli i vicoli da percorrere / e porgete gli sguardi a bambini indifesi / senza più lacrime e senza più parole». L'entusiasmo, unendosi alla speranza, riesce di nuovo ad emergere, tanto che i versi del poeta assumono più volte un tono di quasi biblica esaltazione, come per evocare voci di Profeti<sup>6</sup> («Allora canteremo le nostre canzoni / le voci risuoneranno nel buio delle case / si spanderanno nell'aria profumi d'incenso / e questa vita ci sembrerà più lunga»); e pur tuttavia questa gioia intravista non è in grado di far scomparire l'amarezza di dover contemplare ancora «gli alberi che non danno più frutti», di udire «il pianto che si espande tra campi bruciati» e di sentire «- continuo e pungente - un dolore che non ci lascia».*

Il discorso poetico dell'Autore prosegue quasi senza soluzione di continuità nel secondo poemetto, dal titolo *Noi siamo i giovani di questo tempo distorto*. Riprende fin dall'inizio il costante ondeggiare fra amaro rimpianto e impetuosa speranza, un aspetto che è sicuramente la cifra fondamentale e identificativa dell'intera composizione. Ma se la mente del poeta ancora si sofferma dolorosamente a considerare che «*Noi siamo i giovani di questo triste mondo / travagliato disumano bugiardo intollerante cieco*», il suo animo ribelle resiste e subitamente si riprende per affermare: «*ma presto si leverà al di sopra delle betulle / un'aria di libertà che soffiando leggera e profumata / ci riempirà gli occhi e il cuore*». Ecco, in questo poemetto centrale, il poeta percorre con tenacia un sentiero in cui – pur senza mai ignorarle – cerca di staccarsi dalle sciagure umane a cui allude, per approdare a regioni e a tempi futuri per così dire più “lucenti di stelle”. Ed ecco sbocciare il suo canto:

Ma voleranno e voleranno gli uccelli  
Anche noi voleremo e voleremo tra cirri  
a cercare carezze dimenticate e sogni incantati  
Sì anche noi voleremo e voleremo  
nell'ultimo giorno dei ricordi  
e nessuno ci dirà il bieco passato  
né i risvegli mattutini piangendo  
Ma saremo il vento che insegue le nuvole  
il fuoco che sprigiona colori e lapilli  
l'aria che ci farà respirare un mondo nuovo  
e il cuore si aprirà al sussurro della luna

Ho voluto rilevare e isolare questo frammento di undici versi situato quasi alla conclusione del secondo poemetto, perché mi pare rappresentare forse l'acme dell'intera composizione, il punto di maggiore incandescenza espressiva, dove si manifesta uno slancio di lirica immedesimazione nella Natura che ci ricorda la poesia dei Romantici, soprattutto tedeschi e inglesi;<sup>7</sup> e dove per di più l'insistito motivo del volo non è – come spiega acutamente Emerico Giachery nella prefazione – semplicemente un motivo quanto piuttosto «un'anima e un'ala della parola poetica».<sup>8</sup> Qui l'Autore ritorna alle sue predilette immagini sinestetiche, alle sue tipiche accensioni liriche e,

inoltre, a quei versi ampi che per il metro continuamente mutevole e per la fluttuante scansione ritmica sembrano sfociare in una prosa poetica, mentre nel contempo paiono voler rincorrere il pensiero che vi si esprime o da esso, al contrario, essere rincorsi.

La terza e ultima parte – dal titolo *Pace* – si basa su un tema fondamentale che riprende, come in una sorta di ricapitolazione, quel bilanciato oscillare fra amarezza e speranza che informa di sé l'intero trittico, qui andando però ancora oltre il superamento che si è visto nella conclusione del poemetto centrale. A questo punto tutti gli elementi apportatori di armonia e di luce riescono a trionfare infine sull'oscurità. L'espressione «*non avremo paura del buio*» ritorna ben quattro volte in questa breve sezione conclusiva. Perché il buio sarà destinato inesorabilmente alla sconfitta, vuole dirci il poeta: è un'affermazione, questa, di ferma e incrollabile fede, non necessariamente intesa come credo religioso (per quanto esso appaia in modo esplicito nei versi finali) ma anche soltanto come fiducia in tutte le virtù e volontà positive che l'essere umano possiede da sempre. Sopra tutto volontà di vincere «*questa inquietudine – dice l'Autore – che ci divora / e lascia deserti i cammini del cielo*» (e qui è quanto mai suggestivo il richiamo tematico alle barche e ai vicoli da percorrere da disegnare nei cieli, che troviamo nel primo poemetto).

Il pensiero che dovrà pur esistere in futuro un mondo migliore porta il poeta ad auspicare appassionatamente il ritorno di una nuova "età dell'oro", dove – egli dice – «*Noi continueremo [...] a immaginare sogni infantili / a cantare canzoni d'amore [...] Nessuno ci impedirà di essere liberi / di amare con gli stessi slanci [...] la luce del fulmine ci illuminerà / e i fiumi scorreranno placidi...*».

Il grido di dolore soffocato di fronte agli orrori e ai disastri che affliggono l'umanità, e il conseguente inevitabile sdegno sepolto dentro gli animi, pian piano si stemperano mitigandosi per dar luogo alla serena aspettativa di una prossima civiltà rinnovata, quando «*Domani la rugiada ci lascerà nelle dita / il coraggio di sorridere e di amare*».

Infine, in un contesto diverso, in un'allusione vaghissima eppure trasparente, nascosta in una ronda di spiriti divenuti buoni, ritorna quel girotondo di mani,<sup>9</sup> quel rondeau fanciullesco ma anche adulto, amorevole e lieto, che nel primo poemetto compariva come simbolo di un'esortazione a tracciare ovunque sentieri di pace, se è vero – come afferma il poeta – che «*non sarà la poesia a salvare il mondo<sup>10</sup> / ma la volontà e la tenacia di costruire / l'amore per il compagno indifeso*».

## NOTE

<sup>1</sup> Non è casuale, dunque, l'immagine riprodotta in copertina: un dipinto di Pavel Filonov, dal titolo *People* (1910).

<sup>2</sup> Il vocativo *Figli miei* chiude, proprio come un sigillo finale, il primo dei tre poemetti (*Barche nel cielo*, pag. 26).

<sup>3</sup> William Butler Yeats, *Dove vanno i miei libri* (Londra, 1892); in: *Fiabe irlandesi* (Einaudi, Torino, 1989).

<sup>4</sup> Come Orfeo, avendo scordato l'avvertimento ricevuto dagli dèi degli Inferi, perde per sempre Euridice, che pure era andato a cercare con infinita passione nel reame delle ombre, così – vuole dire l'Autore – l'Umanità ha perso più volte grandi tesori e

molte imperdibili occasioni, dimenticandosi colpevolmente di obbedire ai moniti della sua coscienza.

<sup>5</sup> Secondo la leggenda, ripresa da Euripide nella sua tragedia *Alceste*, Admeto, re di Fere in Tessaglia, è giunto ormai al termine della sua esistenza, ma le Parche possono risparmiarlo se egli riesce a trovare qualcuno disposto a rinunciare alla propria vita per lui. Fra tutti i suoi amici e parenti, l'unica ad accettare di sacrificarsi è sua moglie, la regina Alceste, che per amor suo scende nell'Ade e scompare. La donna, però, viene infine salvata da Eracle, il quale va a prenderla e la riporta nel mondo dei vivi. (In questo passo del poemetto, l'Autore cita Admeto come figura di quei codardi che, qualunque sia la causa per cui combattere, non intendono esporsi a rischi e preferiscono che sia qualcun altro a farlo al loro posto).

<sup>6</sup> È significativo che gli esergli del secondo e del terzo poemetto siano entrambi tratti dalla Bibbia, rispettivamente dall'Ecclesiaste e da alcuni versetti del Salmo 72.

<sup>7</sup> Vi si potrebbe riconoscere ad es. una vaga eco della celebre *Ode al vento dell'Ovest* (*Ode to the West Wind*, 1820) di Percy Bysshe Shelley, con particolare riferimento alle strofe IV-V.

<sup>8</sup> Emerico Giachery, Prefazione a *Voci*, cit. pag. 8.

<sup>9</sup> Una delle illustrazioni a colori all'interno del libro (pag. 33) riproduce un dipinto di Natal'ja Sergeevna Gončarova, dal titolo *Round dance* (1910).

<sup>10</sup> *La poesia salverà il mondo* è il titolo italiano di una lirica di Walt Whitman (dalla raccolta *Leaves of Grass*, 1855). L'originale si intitolava in realtà *The World below the Brine* ("Il mondo sotto la salamoia")

**Giannicola Ceccarossi, *Voci (Tre poemetti)*, Prefazione di Emerico Giachery, Ibiskos Ulivieri, Empoli 2018, pp. 55, € 12,00. Ill. di Pavel Filonov (copertina), Vasilij Vasil'evič Kandinskij, Natal'ja Sergeevna Gončarova ed Edvard Munch.**

## Lucio Zinna

### Dàita Martinez e "il rumore del latte"



**Esce una nuova raccolta della poetessa palermitana Dàita Martinez, nella collana Spazio Poesia diretta da Nicola Romano (Editrice Spazio Cultura, Palermo 2019, pp. 48, € 10,00). Riproduciamo qui appresso la prefazione di Lucio Zinna**

Quale può essere il "rumore" di qualche goccia di latte (quante? una, due, tre...) se o quando si trovi a cadere su un foglio di carta? Una delicata sensazione, avvertita da Dàita Martinez, poetessa panormitana di nuova generazione, che ha cantato in un suo precedente libro di versi le suggestioni, tangibili o impalpabili, che possono sprigionarsi e cogliersi nella settecentesca Via

Alloro del capoluogo isolano.

Se il foglio di carta su cui le gocce cadono è anch'esso bianco (com'è lecito supporre), allora siamo nella perfetta trasposizione audio/visiva del bianco su bianco. Il "rumore" sarebbe quello, forse appena percettibile, del silenzio nel

momento sorgivo in cui si accinga a negarsi, ad essere altro-da-sé, a muovere verso la dimensione, appunto, del rumore.

Siamo di fronte all'espressione metaforica della colorazione stessa del silenzio (in quanto biancore) e ossimorica di un rumore ancora silente o quasi. Metafora, altresì, di ogni sofficietà, tepidezza etc., di quanto si muova per fili invisibili. Qualcosa di comparabile, dice Daïta, al «fragile tepore degli angeli».

Le varie sequenze (o strofe) della silloge – o poemetto, per sotterranea vocazione – si succedono secondo un loro ritmo interno. Una levità sincopata s'inerpica *per li rami*, come si suol dire, s'intride nei versi, avvolge di sé uomini e cose di cui si trovi a trattare e ne fa immagini: le rarifica, le rende inconsuete. Nel prevalente segno, come accennavamo, della levità. Quasi soffio o sussurro. Finché tutto trovi una propria distensione. E dimensione.

Una dimensione, intanto, aurorale. L'aurora contiene, nel suo prevalente colore roseo (le “dita rosate” di classica memoria), una sorta di biancore primario. Anche il latte richiama qualcosa di aurorale. Perciò la poetessa:

allattare l'alba un momento prima che  
sia alba e leggerti affacciata dal viso

Da qui ad atmosfere anche di tempi andati, echi della civiltà contadina e sentori casalingo-campestri:

quegli anni che il braciere  
profumava di carezze e l'olio buono nei  
boccali con una fiaba parlata di biscotti

È il corrispettivo, sul piano linguistico, del ricorso alla *dialettalità*, alla quale l'autrice fa pregnante riferimento nell'*iter* della sua produzione poetica, allorché ne ravvisi l'opportunità (preferendone – e gliene rendiamo merito – termini e locuzioni insostituibili a inutili anglicismi).

E come c'è “il rumore del latte” c'è «l'odore del sonno», il «sangue dei limoni» e il «silenzio delle vene» («indaffarato»):

è bellissimo il silenzio indaffarato delle vene  
il peso del nulla chiaramente s'annulla

Un po' ovunque aleggia come un'aura baroccheggiante, quel *surplus* immaginativo che fu, appunto, del barocco, come peraltro può cogliersi in alcune antiche chiese di Palermo nella sua densamente storicizzata, massiccia, a-storicità; chiese che ostentano tutto il loro tempo ma fingono reali senescenze, calate come sono, invece, in una loro soffusa quotidianità. Un barocco uguale e diverso da quello, ad esempio, delle bancarelle dei mercati popolari. A proposito di questa città Rodò Santoro, qualche decennio fa, parlò pertinentemente di «barocco quotidiano».

Su questa linea, rinveniamo nella Martinez una segreta – ma non tanto – voglia di sperimentare, come già nei marinisti, che si adoprarono in mille modi a voler acclarare se e fino a che punto potesse dilatarsi la metafora. In

prefazione a “La bottega di via Alloro” della nostra poetessa, Nicola Romano aveva, a sua volta, avvertito echi marinettisti: futuristeggianti.

Il fascino (discreto) della sperimentality fa essere questa poesia riguardosa di una tradizione innovativa, per così dire, consolidata, giammai scontata, e nel contempo sganciata da essa, libera di procedere su un terreno proprio. Una poesia edificata su proprie fondamenta, illuminata da fantasmagorici richiami di luci e specchi, non di rado da giochi assonantici: «nel giorno dintorno s'è svegliata»; «l'affondo così a fondo»; «sfasata ovunque vada»; «l'errore / costante astante s'è duole chiarore»; «la palpebra riflessa conflessa»; «l'immobile avvitato ai passi / dai sassi imperfetti»; «a notte fonda se affonda / in forma muta la stanza dopo stanza / una carezza il confuso timore svezza». E così via.

Il tutto senza pause, in assenza di interpunzioni. In un flusso coscienziale che si fa fluenza verbale, che pare non doversi interrompere e invece si ferma dove non ti aspetti, non sempre visibilmente, magari davanti a una riva bianca. Ti lasci trascinare dal flusso e a un tratto ti accorgi che la scena è mutata o ricomincia dove pareva conclusa, terminando su altre tonalità.

Il “ritmo indaffarato delle vene” è quello della poesia della Martinez. Il ritmo del cuore, quel muscolo cui accennava la grande e obliata Maria Occhipinti, secondo la quale «il cuore ha bisogno del cuore». Pare tautologico e non è così. La nostra poetessa ce lo rammenta, riportando questa espressione in prolepsis, e soprattutto coi suoi versi fuori *cliché*, coi suoi ritmi intermittenti, alla maniera di Proust: «le intermittenze del cuore». E le mille risonanze emotive.





## *CRESTOMAZIA*

***Francesco Paolo Catanzaro***

### **Sui cerchi**

Mi inarco  
come giunco sui cerchi d'acqua  
per respirare la brezza  
ed ascoltare  
lo sciabordio dei ritorni sulla riva  
nella conchiglia del giorno.

E nella luce che acceca  
il silenzio che disegna graffiti  
sul muro delle nostre coscienze  
quando il muschio occulta le pareti.

### **Il viaggio**

Ancora per tempo  
sarà il viaggio a trasformarci,  
un itinerario  
che porta dal presente al galoppo dei giorni.  
E saranno lampi, colpi di sole  
e piogge d'argento selenico  
a farci riscutare il cielo  
come durante la diretta del sessantanove  
in cerca del senno e dei nostri sogni.

***Nicola Romano***

### **Sonorità**

Mi tiene vivo  
la magnificenza unica del mare  
il tramestio pacato nella rada  
quando quell'onda docile e cremosa  
s'allunga alla bonaccia  
come un gesto s'incurva  
sulle clementi spalle dell'amico

o il fracasso del flutto  
allorquando s'avvita e si congiunge  
alle sonorità dolci o malverse  
che s'alzano dai vicoli  
dai sedili del centro  
e dalle sdrucchiole balate dei mercati

Mi tiene vivo  
il rude sciacquettò sotto il pontile  
cupo rimbombo somigliante all'eco  
dei rifugi scolpiti nei fondali  
ed il garbuglio di alghe all'arenile  
cocci di vita abbandonati e spenti  
residui di comune penitenza

## ***Emilio Paolo Taormina***

### **Poesie**

il verso  
non scritto  
t'incide  
come un bisturi  
sanguini  
da più parti  
senza dolore

\*\*\*

il trapanio  
delle cicale  
fora i vetri  
tu hai voglia di uscire  
di abbracciarti  
a qualcosa  
di allargarti  
come una macchia  
d'olio  
sai che è  
il tuo sangue  
ti senti carezzato  
dalla luce di dio  
in cima alla piramide  
del tempo  
sei l'occhio  
che osserva l'universo

\*\*\*

ero un giardino  
abbandonato  
uno spaventapasseri  
prigioniero dei rovi  
attendevo la mano  
che togliesse  
i fiori secchi  
desse acqua  
alle rose  
sono caduto  
nell'autunno ramato  
dei tuoi occhi  
mi hai preso  
con l'andatura agile  
dei tuoi fianchi  
con i passi di canapa  
della tua terra  
con la frustata rossa  
dei campi di papavero  
come un fazzoletto  
di partigiano al collo  
io sono la foglia  
impigliata ai tuoi  
capelli  
che tu non vedi  
la rosa che ti carezza  
le labbra quando  
l'annusi  
l'ombra che ti segue  
alle spalle quando  
cammini verso il sole  
sono il crepitio  
dell'acqua quando  
t'immergi nel torrente  
la fiamma che ti stringe  
sono l'usignolo  
che è venuto a cantare  
nel tuo giardino  
sono la pioggia il sole  
l'arcobaleno  
io sono quello  
che ti ama

\*\*\*

da questo  
muro alto  
pende  
un'arancia

grande  
come un piccolo  
sole  
io penso  
ch'è il sorriso  
dei tuoi occhi  
tutti gli uccelli  
di terre lontane  
vengono  
nel tuo giardino  
a sciogliere  
resine d'incenso  
nel canto  
ma non li vedo  
io so che tu  
sei la mia sirena  
vorrei venire  
a cantare  
sul tuo davanzale  
come un usignolo  
ma io non ho  
le ali per volare

(Dalla raccolta inedita *Il profumo rosso degli aranci*)

## **Lucio Zinna**

### **Le briglie**

Conduciamo i giorni come fossimo noi  
signori del tempo e il tempo – cavaliere  
benevolo – ci lascia credere che sia così.  
Si piega a nostre suddivisioni  
si lascia organare secondo nostre  
programmazioni asseconda  
progetti silente puntuale  
altrimenti scombina i piani  
a mezzo di un fedele scudiero da noi  
appellato «imprevisto» (*l'imprevedibilità*  
suo terreno recondito in cui si muove  
furtivo). E gli orologi lì a ticchettare  
l'illusione di nostra fattibile gestione.  
Il tempo ci lascia correre sostare anche  
(intanto logora lento)  
fino a che non inverte la corsa riprende  
le briglie e grazie se concede un preavviso.

(Dalla raccolta inedita *Le ore salvate*)



## ARENE E GALLERIE

### Ricordo di Elena Clementelli

A fine gennaio 2019, poche settimane prima di compiere novantasei anni, è scomparsa a Roma Elena Clementelli, lasciando un grande vuoto e un vivo rimpianto nel mondo della cultura e della poesia.

Elena era nata nella capitale l'8 marzo del 1923 da padre fiorentino e madre veronese, e si era laureata in Lettere moderne all'Università "La Sapienza".

Fine poetessa, ha pubblicato nell'arco di tutta la sua vita solo dieci raccolte di liriche, ma tutte di alto livello sia per il contenuto sia per lo stile. Iniziò nel lontano 1957 con *Il mare dentro*, per concludere più di cinquant'anni dopo, nel 2011, con *Quasi una certezza*. Fra le altre, *Questa voce su noi*, silloge edita da Guanda nel 1962, ebbe la prefazione di Aldo Palazzeschi. Per la poesia ottenne nel corso del tempo numerosi e prestigiosi premi letterari, tra cui il Lerici-Pea (1964), il Frascati (1965), il Tagliacozzo e il Calliope (1985) e molti altri.

Forse più ancora che nell'ambito della poesia lirica, la Clementelli era nota come critico letterario e soprattutto come traduttrice: a lei dobbiamo la traduzione in italiano di *Tutto il teatro di Federico García Lorca*, imponente lavoro pubblicato nel 1993, per cui le fu assegnato nello stesso anno il Premio Piombino Betocchi. Fra gli autori spagnoli e sudamericani da lei tradotti si contano Alejo Carpentier, Adolfo Bioi Casares, Silvina Ocampo (con cui vinse nel 1990 il Premio IILA, Istituto Italo-Latino Americano), Juan Goytisolo, Benito Pérez Galdós, Vicente Blasco Ibáñez.

Interessante, inoltre, l'ampia selezione da lei curata di scritti di Ernesto Che Guevara, alcuni riguardanti la letteratura e l'arte.

Eminente studiosa delle letterature anglosassone e americana, pubblicò pure – in collaborazione con il critico e saggista Walter Mauro, suo compagno di vita – un'antologia del *Blues*, un'altra degli *Spirituals* e una di *American Folk Songs*.

Fra il 1963 e il 1976 ebbe un lungo sodalizio culturale con il poeta spagnolo Rafael Alberti, il quale, in esilio dalla Spagna franchista, si era legato al gruppo di critici italiani di cui facevano parte, fra gli altri, Walter Mauro, Ignazio Delogu e Luigi Silori.

Elena Clementelli collaborò assiduamente alla pagine culturali di prestigiose testate nazionali e partecipò alla redazione di diversi programmi di cultura della Rai. Componente di giuria di noti premi letterari, era anche uno degli "Amici della Domenica" del Premio Strega.

Come saggista ci ha lasciato una monografia su Natalia Ginzburg (1971) e una su García Márquez (1974). Per la narrativa ha pubblicato *Una finestra sull'albero e altri racconti* (Anemone Purpurea, 2008).

A proposito della sua poesia ha scritto: «*Qualche volta il lettore si troverà davanti ad un gioco di specchi, dove vedrà riflessa una sequenza di percezioni che dal profondo dell'io cercheranno di raggiungere lo spazio di una conoscenza impossibile*» (dalla Nota introduttiva a *Quasi una certezza*, Tracce, Pescara, 2011).

La prima pagina di Elena Clementelli che tempo addietro ebbi occasione di leggere è la prefazione ad uno dei più bei libri di poesia di Gianni Rescigno: *Angeli di luna* (Genesi Editrice, 1994). Nel suo perspicace ed elegante commento al poemetto d'amore del poeta campano scriveva tra l'altro: «*Alla poesia è bene non chiedere comportamenti che appartengono agli squadri terreni della cronaca o alle puntuali annotazioni della diaristica, e che, se indebitamente assunti, ne traviserebbero la stessa nitida sostanza, ne snaturerebbero il purissimo e irrinunciabile valore di allusiva – e pertanto arditamente autentica nel suo illimitato prismatico – verità*». Un'affermazione, questa, che nel sostenere come la poesia appartenga di per sé a un universo *altro*, essendo essa una visione prismaticamente riflessa del reale, ma da esso pur sempre distinta e distaccata, ci fa capire non solo come ella avesse colto al volo l'essenza del lirismo rescigniano, ma anche di quale profonda intelligenza e sensibilità ed autenticità fosse la sua stessa inventiva poetica.

### **Marina Caracciolo**



1963.  
Elena Clementelli  
con Luigi Silori e  
Valentino Bompiani

## **Infanzia e Lutto**

### **Intervista di Valeria Lo Cicero a Margherita Rimi**

*D. Elaborare un lutto è qualcosa di estremamente complesso. Quando si è adulti e si è coscienti dell'accaduto ci si può facilmente riconoscere nell'altro che vive la stessa condizione, quando noi per primi l'abbiamo o la stiamo attraversando. Quando si è bambini e si perde la mamma o si perde il papà entriamo in un ambito, in una realtà, ben più delicata. Il bambino ha un mondo interiore fatto di una sensibilità amplificata, di capacità emotive che spesso da adulti perdiamo o che siamo in grado di ricordare a tratti: cosa accade dunque nella mente del bambino se gli viene comunicato qualcosa come: "Mamma non c'è più"?*

R. La perdita di un genitore per chiunque è sempre un evento traumatico. Mentre un adulto ha, in genere, gli strumenti per poter far fronte a un lutto, la reazione di un bambino dipende non solo dalla sua età e dal carattere, ma anche dagli adulti che compongono la sua famiglia; e se soprattutto il genitore rimasto e i parenti adulti sono in grado di vivere essi stessi la perdita. Esiste la convinzione che i bambini vadano protetti dalla sofferenza in caso di lutti o malattie dei genitori, e che debba essere evitato loro tutto ciò che ha a che fare con la morte. È proprio il contrario: quello che bisogna fare non è occultare la morte ai bambini, non vanno nascosti i sentimenti di tristezza, di rabbia, di sofferenza che un adulto prova per la perdita di una persona cara. È l'adulto che deve accompagnare il bambino in questa esperienza di perdita e di dolore, non negando la realtà, ma condividendola e mostrando particolare attenzione alle reazioni e ai sentimenti del bambino. I piccoli hanno bisogno di esperienza fisica e sensoriale per vivere il lutto, per poi potere portare questo su un piano mentale e di rappresentazione, attraverso sia le parole sia il disegno, o il gioco. È così che in parte avviene la elaborazione del lutto, quando i sentimenti legati ad esso trovano la possibilità di essere espressi e non rimossi o nascosti. Scrive Maria Luisa Aligni, in *Le ferite invisibili* (2016): «Nei piccoli il riconoscere la desolazione per la perdita e nominare i sentimenti di tristezza e nostalgia è un punto di arrivo».

*Come vive il bambino l'assenza del genitore? Cosa avviene dentro di sé? Dentro il suo cuore, dentro la sua psiche così delicata. Un bambino – dai ricordi che io ho – interiorizza qualunque cosa e la trascina dentro di sé. Come diceva lei, spesso si tende a pensare che il bambino non sia cosciente, non comprenda, invece vede e percepisce molto più di un adulto.*

I bambini hanno capacità intellettive ed emotive: pensano, sentono, provano sentimenti ed emozioni, imparano dalla vita, dalle esperienze, dagli esempi concreti. Quindi, di fronte alla perdita del padre o della madre, comprendono perfettamente quello che è successo. A volte, paradossalmente, i bambini si credono responsabili dell'accaduto: si sentono "cattivi", in preda a sentimenti confusi di rabbia, di colpa, di disperazione e di vuoto. Ecco perché la presenza vigile degli adulti è indispensabile nel percorso di elaborazione del lutto e dei

sentimenti ad esso connessi . Ecco perché, come dicevo prima, non si può omettere una realtà - la morte in questo caso -, che deve essere vissuta anche dal bambino con la partecipazione-reazione al dolore, alla perdita, e la condivisione con gli adulti dei relativi sentimenti : dolore, rabbia, colpa, solitudine, amore, e anche ricordo e nostalgia. Insomma il bambino deve avere la possibilità di esprimere i propri sentimenti. L'adulto ha una funzione di contenimento e di appoggio, di dialogo. Così scrive Freud, in proposito, in *Lutto e Melancolia* (1917): «la normalità è che il rispetto della realtà prenda il sopravvento». La dolorosa realtà, dunque, non si può risparmiare ai piccoli pensando così di proteggerli: quel dolore è tutto da attraversare anche per loro. Ma essi possono essere sostenuti e accompagnati con delicatezza verso la comprensione dell'evento, con l'affetto e la verità necessari da parte dell'adulto. Non bisogna ricorrere a false storie, a bugie, per spiegare l'assenza di una persona, pensando di fare il bene del bambino.

### *Cosa avviene se il bambino non elabora il lutto?*

Mostrerà dei sintomi, spesso legati al dolore, alla rabbia, alla colpa, alla confusione emotiva ed intellettuale, alla paura; ma possono essere presenti anche sintomi che non sono strettamente legati al lutto, come per esempio disturbi del sonno, dell'alimentazione, del comportamento e difficoltà scolastiche. Nei casi più gravi si potrà avere una disfunzione dello sviluppo affettivo con una perdita d'interesse per il gioco e per le attività consuete dell'infanzia. Ma accade raramente e solo quando fragilità individuali si assommano a carenze gravi ambientali e degli adulti. Mi è capitato di seguire bambini trovati, in seguito a un lutto, in uno stato di prostrazione e confusione: il loro mondo popolato da disegni e parole di morte, paure e pianto. Intervenire, in questi casi, con la psicoterapia prevede l'indispensabile coinvolgimento del genitore rimasto, e il sostegno della relazione genitore-bambino, in un processo di evoluzione e crescita che passa dall'accettazione e superamento della morte.

Nella pratica clinica mi è capitato anche di seguire dei genitori che non avevano del tutto superato un lutto subito nell'infanzia. La situazione del genitore, in questo caso, si proiettava anche sui propri bambini che presentavano delle tematiche di morte, di solito assenti nei piccoli, se non hanno subito perdite recenti. Questo per dimostrare come un processo di lutto non bene elaborato possa avere delle conseguenze anche sulle generazioni successive. Diverso, più complesso e più grave, è il lutto dei bambini stranieri che arrivano sui barconi e che perdono i genitori nelle traversate del Mediterraneo. Questi minori sono più vulnerabili, perché hanno perso le figure di riferimento. Il lutto ha nodi più complessi da sciogliere, perché in questo caso i piccoli hanno perso tutto: dai genitori ai parenti, dalla terra dove sono nati alla lingua; ma al lutto si aggiungono altri traumi: vissuti di morte e di violenza, di terrore. Si tratta di uno stato psicologico molto complesso, dove il lutto è parte di tale complessità. Il trattamento di questi bambini non è facile, i danni subiti sono gravi. Nel processo di cura, penso a loro come a bambini che devono nascere per una seconda volta (per usare le parole dello scrittore Giuseppe Pontiggia).

*Lei è poetessa e scrive i versi delle sue poesie volgendo lo sguardo proprio ai bambini. Come racchiuderebbe con una metafora la condizione del bambino che ha subito la maggiore perdita della sua vita?*

Per quanto riguarda la mia attività poetica, svolgo da anni un lavoro letterario che si ispira anche all'infanzia. Ho cercato di dare voce ai bambini che hanno subito abusi e maltrattamenti, a quelli affetti da malattie, ho cercato di dare parola alla loro sofferenza ma anche alla loro voglia di vivere, di giocare, di crescere. Ho dato voce ai bambini quando ad essi non viene dato il giusto valore, quando la loro identità viene spesso mistificata dagli adulti, o subiscono atti di squalifica, quando non ne viene riconosciuta la dignità e la qualità di persone che sentono, pensano e provano sentimenti. Credo che una migliore conoscenza dell'infanzia, non solo nell'ambito del sapere scientifico ma anche nell'ambito dell'arte e della poesia, possa contribuire a un miglioramento del mondo. Penso che una civiltà dei bambini possa migliorare la società. «Il mondo dei bambini va capito non solo nella nostra dimensione di adulti e di responsabilità, ma ripercorrendo dentro di noi anche ciò che ci ha attraversati nell'infanzia, imparando da essa, avendo cura della nostra storia di bambini», così ho scritto in *Una lingua non basta. Contributi su poesia e infanzia* (Edizioni People& Humanities, 2018).

Per la seconda parte della sua domanda, una metafora che sintetizzi la condizione di lutto del bambino è la seguente: una gabbia di angoscia e disperazione dalla quale ad un certo punto si uscirà: dopo la dura prova di crescita che la vita ha imposto con l'esperienza della morte. Una esperienza di tal genere per il bambino rappresenta, paradossalmente, anche una possibilità di apprendimento per la vita futura. Ma ripeto che dipende molto dagli adulti che affiancano il piccolo. Succede a volte che il genitore rimasto identificato nel bambino, anche inconsapevolmente, un sostituto del coniuge morto. È così che il bambino rischia di divenire un oggetto consolatorio: gli si attribuisce un carico, un ruolo e una responsabilità che solo un adulto può assumersi. Queste relazioni, se perdurano nel tempo, mettono a rischio un normale processo di sviluppo del bambino, perché sovraccaricato di ruoli e funzioni che non gli competono.

*Fraasi come “la mamma è in Cielo”, “il papà è in Cielo” possono rappresentare la giusta strada da seguire per chi rimane accanto al bambino nell'aiutarlo nel processo di elaborazione? Pensando al potere di immaginare che solo i bambini hanno, provando a entrare nella loro mente, la contemplazione di un “Cielo” dove un genitore li attende per riabbracciarlo come viene vissuta? È un'attesa ingannevole per il bambino o la sua “favola di salvezza”?*

Può essere utile, a seconda dell'età del bambino, dire che la persona amata “è andata in cielo”, per esempio, ai bambini più piccoli. Ma il lutto è un processo psichico lungo e faticoso: alle tante domande che i piccoli fanno è giusto, comunque, rispondere con elementi di concretezza, facendoli partecipare anche ai rituali che appartengono alle esequie. Successivamente è consequenziale riempire l'assenza con il ricordo e la ricostruzione della vita in comune, come dicevo prima, attraverso anche le rappresentazioni.

*Anche quando il bambino viene abbandonato da un genitore per scelta di quest'ultimo si può parlare di lutto da elaborare? Quali le differenze e quali le ferite che coincidono?*

L'abbandono di un bambino da parte del padre e della madre, non è la stessa cosa della morte del genitore. Nel caso dell'abbandono il genitore è vivo, dunque il bambino può anche pensare alla possibilità di incontrarlo. Può confrontarsi con il pensiero e con il suo desiderio di ricongiungersi a lui, di conoscerlo fisicamente, magari anche con la rabbia per essere stato abbandonato. I bambini, tranne quelli molto piccoli, sono in grado di distinguere un'assenza fisica da allontanamento da un'assenza senza ritorno. Nel caso della morte sanno bene che non rivedranno più il genitore, che non potranno più vederlo né toccarlo, né più parlare o giocare con lui: eccetto che in situazioni di rappresentazione simbolica come nel disegno, nella scrittura, nel gioco.

Ecco una mia poesia che tratta il tema:

### **Ma questa è**

Ma questa è  
la misura  
Questo dolore tutto  
da attraversare

con occhi  
che sgranano il distacco  
che spaiano il mistero  
alle carezze

Partenze consapevoli  
dal corpo  
in cambio di niente  
compongono distanze

Ricompense e furti

Misera di me

minacciata  
pelle.

### **NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE**

**Margherita Rimi** è nata a Prizzi (PA) nel 1957 e vive ad Agrigento. Poetessa, medico e Neuropsichiatria infantile, svolge da anni un'intensa attività di prima linea per la cura e la tutela dell'infanzia e dell'adolescenza, lavorando in particolare contro le violenze e gli abusi sui minori e a favore dei bambini portatori di handicap. A questi temi ha dedicato diverse pubblicazioni tra articoli su riviste specializzate e raccolte di versi. Ha pubblicato di recente: *Era farsi. Autoantologia 1974-2011*, pref. di D. Marcheschi (Marsilio, 2012); *Nomi di cosa – Nomi di persona*,

risolto di copertina di A. Anelli (Marsilio, 2015); *La civiltà dei bambini. Undici poesie inedite, e una intervista* (Libreria Ticinum Editore – CISESG, 2015); *Una lingua non basta. Contributi su poesia e infanzia*, a cura di M.G. Terrasi (Edizioni People&Humanities, 2018). Figura in antologie italiane e straniere: *Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia*, a cura di D. Marcheschi (Mursia, 2016); *În corp de val*, a cura di E. Macadan (Eikon, 2017); *Mille anni di poesia religiosa italiana*, a cura di D. Marcheschi (EDB, 2017). Tra i premi ricevuti il Piersanti Mattarella (2017) e il DilloInsintesi (2017) insieme con Letizia Battaglia. Per il lavoro poetico sull'infanzia ha avuto un riconoscimento dall'Unicef Italia (2016).

**Valeria Lo Cicero** è nata il 26/09/1990 a Mussomeli (Caltanissetta). Laureatasi in Lingue e Letterature nel 2014. Collabora con una testata online femminile che si occupa di donne e maternità. Attualmente è apprendista presso la casa editrice Marcos y Marcos e sta conseguendo un master in Arti del Racconto - letteratura, cinema e televisione presso lo IULM di Milano. Tra le sue letture preferite Shakespeare le fiabe e la poesia.

Agrigento 02/07/2018

## I GIORNALI PALERMITANI DELL'OTTOCENTO

**PALERMO, 15 aprile.** Inaugurata nei locali della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana la mostra "I GIORNALI PALERMITANI DELL'OTTOCENTO", con una conferenza alla quale hanno partecipato Carlo Pastena, direttore della Biblioteca, Marco Romano, vicedirettore responsabile del Giornale di Sicilia, Teresa Di Fresco, giornalista, e Gesualdo Adelfio e Carlo Guidotti, coautori del libro intitolato "I giornali di Palermo nell'Ottocento. L'informazione giornalistica e la pubblicità nella stampa dell'epoca", edito dalla casa editrice Edizioni Ex Libris, organizzatrice, assieme alla Biblioteca Centrale, dell'evento, il cui scopo è stato quello di far conoscere il ricco patrimonio giornalistico costituito dalle testate che ebbero vita a Palermo, nella prima metà dell'Ottocento, durante il regno borbonico e fino all'unità d'Italia. Protagonista della mostra è la grande collezione di Gesualdo Adelfio, che da molto tempo studia e raccoglie le testate ottocentesche, dettagliatamente descritte nel volume presentato. Il libro, primo volume di un cofanetto, contiene un'analisi storica a firma del giornalista e scrittore Carlo Guidotti.

La mostra è rimasta aperta fino al 9 maggio.



## 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.*

### **IL MURO**

Nessuna strada per l'oscuro tuo cuore,  
per il mio cuore oscuro.  
Se mi provo, se ti provi,  
ognuno s'arresta a un muro  
di rovi.

Per abbracciarsi, vedi?  
trafiggerci dobbiamo  
al muro,  
stracciarci le mani, i piedi.  
Se mi provo, se ti provi,  
ognuno s'arresta  
all'oscuro cuore dell'altro.  
Al suo muro di rovi.

**Guglielmo Lo Curzio**

(Messina 1894 – Palermo 1993)

Da *Uomini*, Mazzone editore, Palermo 1978

### **A BETTINA**

Quale nobel Bettina ingenua sorella  
non siamo a quelle altezze noi  
di media statura nemmeno scalatori  
di picchi o di strapiombi. E poi  
non ci discostammo dal triangolo  
non abbiamo trovato i giusti nodi  
la pigrizia ha fiaccato gambe e mani...

Ci dispiace deluderti Bettina  
non ci attendono al varco coronate  
regine né per noi esploderanno  
i metalli sonori delle trombe.  
Purtuttavia se è per accontentarti  
daremo mano qualche volta ai botti  
dei nostri casalinghi mortaretti.

**Giorgia Stecker**

(Messina 1929 – Trento 1996)

Da *Quale nobel Bettina*, premessa Dario Bellezza, il Vertice, Palermo 1986

## LA NOTTE DELLE STREGHE

Precipitano nel nero  
costoni di roccia  
sgretolati  
da dodici rintocchi  
ed urla lancinanti  
Ed in pietra si muta  
anche il mare  
Busti bloccati  
dal fango rappreso  
non nuotano più  
Solo una miscola  
di ghigni e pianti  
aleggia nel vento  
È la notte delle streghe  
Corriamo verso il giorno  
senza inciampare  
su radici di stramonio

**Rosanna Frattaruolo**

*Da Fragile, Edizioni Luna nera, 2018)*

## RICORDI DI TUFO AD ASPRA

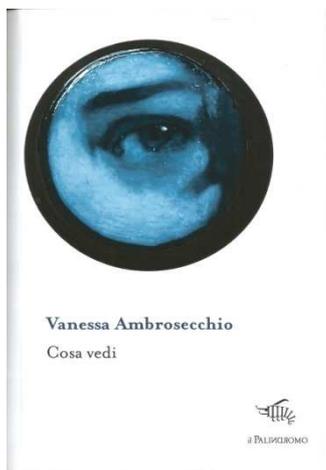
Cave di silenzio  
abbandonate alla veglia del cielo  
i tufi di Aspra.  
Appaiono come disarmonie  
architettoniche  
– offese alla geografia –  
Non mordono più seghe  
né colpi di mannaia  
i tufi  
e non s’odono più canti d’operaio  
a fendere l’aria  
tra i vocalizzi delle attrezzature  
nell’orchestra quotidiana di lavoro,  
quel monosillabare di scalpelli  
non vibra più nell’aria  
a scalfire le curve del sole.  
Mutano veloci geometrie  
fra pareti giovani che s’inabissano.  
I carretti  
trasportano ancora conci  
ma solo nelle foto bianco e nero  
– ora si reggono le case  
sul cemento armato –  
Il vento resta fantasma  
fra queste vie basse  
e continua a portare sbadigli  
di foglie secche

**Giovanni Dino**

*Da cartolina postale, 2006*



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



**VANESSA AMBROSECCHIO, *Cosa vedi*, Il Palindromo, Palermo 2018, pp. 206, € 12,00.**

Secondo romanzo di Vanessa Ambrosecchio – narratrice palermitana di razza, delle nuove generazioni – dopo il suo *Cico c'è* (Einaudi, 2004) e dopo un folto manipolo di racconti, apparsi in antologie editate da Einaudi, minimum fax, Mondadori e dalla palermitana Il Palindromo, che edita questa nuova opera.

Racconto di stretta ambientazione palermitana, condotto con una scrittura fluida e incisiva, mai convenzionale, con un sotterraneo ma percettibile andamento musicale. Dei personaggi sbalzati a tutto tondo, a principiare dall'eccentrico protagonista e il suo mondo. Palermo (in fondo la vera protagonista) è rappresentata in una dimensione sospesa, tra realismo e informale, con un fievole (forse inesistente) discrimine tra l'uno e l'altro e in essa si snodano le vicende, in specie nel grande centro storico, derelitto come una periferia, e con il cuore di esso, quale di fatto può considerarsi la lunga arteria di Via Maqueda, con la sua piccola e suggestiva, anch'essa obsoleta, Galleria delle Vittorie, nel libro rinata in forza dell'arte.

Informa la narrazione una sottesa ma costante poetica degli oggetti, un colloquio con le cose, marginali e presenti, mute e loquaci, alla luce e al buio (quante, disseminata qua e là: una padella, una bottiglia, un bicchiere, un apparecchio radio, uno specchio etc., per non dire degli intravisti cessi dell'ormai fatiscente Palazzo Napoli ai Quattro Canti e così via). E soprattutto, file rouge' del libro, come il titolo suggerisce, la logica della visione: il vedere, il saper vedere, l'antivedere etc.: è l'esaltante avventura di chi si concede il gusto di leggere queste pagine autentiche, che hanno non poco da spartire con la poesia. (**red.**)



**GIORGIO MOIO, *Da «Documento Sud» a «Oltranza»*. Tendenze di alcune riviste e poeti a Napoli 1958-1995, Oèdipus Edizioni, Salerno/Milano, 2018, pp. 198, € 18,50.**

Il poeta Giorgio Moio effettua un'approfondita indagine sulle riviste letterarie, tendenti più o meno alla ricerca sperimentale, succedutesi sulla scena culturale partenopea e campana dal 1958 agli anni '90 del secolo scorso, in cui Napoli è stata, come scrive

l'A., «centro di un lungo dibattito di cultura sperimentale, [...] certamente non secondario a quello del resto del mondo occidentale», coinvolgendo il Centro Meridione, non solo nelle lettere ma anche, e in certi casi peculiarmente, nelle arti figurative.

Primo riferimento è dovuto alla rivista “Documento Sud” (“rassegna di arti e di cultura d'avanguardia”, come in sottotitolo), diretta da Luigi Castellano, artista e critico d'arte. Il periodico, correlato a gruppi analoghi europei, ebbe vita dall'ottobre 1959 al gennaio 1961; si proponeva, fra l'altro, di soppiantare «le forme provinciali di un neorealismo descrittivo e folclorico», promuovendo nel contempo il “Movimento Arte Nucleare” (con l'apporto del “Gruppo 58” per iniziativa di Mario Colucci) e proponendo la neo-figurazione (che si imporrà fino a parte degli anni '80), ponendosi nel contempo in polemica con l'astrattismo: «L'astrazione non è arte ma solo concetto filosofico e convenzionale. L'arte non è astratta benché vi possa essere una concezione astratta di arte. Questo neo-platonismo è da tempo superato dagli avvenimenti della scienza moderna, quindi non ha più ragione d'essere come fenomeno vitale e attuale.» “Documento Sud” non si limitò alle arti figurative, pubblicò anche testi poetici di vari autori, fra i quali Edoardo Sanguineti, Emilio Villa e Stelio Maria Martini (entrerà a far parte della redazione) e una poesia visiva del dadaista Francis Picabia. Rapporti sono instaurati con il “Manifeste de Naples”, di cui è referente a livello letterario Luigi Incoronato, con l'apporto di giovani poeti quali Luciano Caruso, Emilio Piccolo, Felice Piemontese e altri. Nel 1963 esce “Linea Sud”, proseguendo il ‘ruolo’ di “Documento Sud” con nuova visione. Punta sulla poesia visiva e in generale su una «re-invenzione del quotidiano» e su una letteratura «autogestita, spontanea e anarchica, nel senso di «senza padroni».

Conclusa l'avventura di questi due periodici, «corre ai ripari» la rivista letteraria “Uomini e Idee”, antesignana, essendo sorta nel 1958 (interromperà le pubblicazioni nel 1968), fondata da Enzo Portolano, editore, con la direzione responsabile di Corrado Piancastelli; più in là diverrà espressione del gruppo di “Continuum” che, in collegamento con i *Novissimi* e il “Gruppo 63”, fu punta avanzata dell'avanguardia a Napoli, grazie all'impegno di Luciano Caruso. «Tutta l'azione del gruppo “Continuum” – osserva Moio – si iscrive nel netto rifiuto dell'ufficialità per aprirsi a un realismo non volgare», con una «posizione *periferica*, di clandestinità e di fallimentarietà», come dirà Caruso, la cui azione si caratterizzerà, fra l'altro, nel *non porre nessun limite al linguaggio*.

Dopo il '68, le riviste letterarie, rileva Moio, «subiscono una riduzione di attività accentuata dalla cessazione di “Quindici”, mensile romano che era stato fondato e diretto da Alfredo Giuliani e successivamente da Nanni Balestrini, uno dei più importanti periodici nell'ambito della ricerca e dell'impegno culturale, nemico del provincialismo, dell'*establishment* culturale, delle arretratezze del mondo accademico e del riaffermarsi dell'*engagement*, ossia del fare politico fuso con quello poetico, che resta il motivo principale della sua scomparsa.»

In una «incertezza di poetiche e di elaborazione» si pone in area partenopea «l'invenzione di un altro spazio poetico» con il quadrimestrale letterario “Altri Termini”, fondato e diretto, a partire dal 1972, da Franco Cavallo, con il contributo di Felice Piemontese, mantenendo un dibattito

vivace sugli orientamenti estetici, con interventi, fra gli altri, di Giuseppe Conte e di Giorgio Barberi Squarotti. Nota Moio che, al pari di altre riviste del nord fra le quali “Tam Tam” (nata nel ’72, fondata e diretta da Adriano Spatola e Giulia Niccolai), la rivista napoletana «si riappropria – è il caso di dire – esclusivamente del “fare poetico”, attaccando la restaurazione e la “morte dell’arte”, ridando ‘più spazio’ (o, se vogliamo, più “verità”) a una storia della poesia fatta dalla poesia stessa, in una sua autonoma elaborazione di dati e di notizie.» La rivista alternerà periodi di attività a periodi di chiusura, fino a una terza serie (varata a metà anni ’80, per impegni di Piemontese e Spagnuolo) e a una quarta e ultima (anni ’90, curata da Franco Cavallo, composta di soli quattro numeri). Dopo la prima di queste sospensioni spuntano le riviste “Colibrì” (1979-80), con interventi di poesia verbovisiva (Franco Cavallo, Piera Oppezzo, Raffaele Perrotta, Lamberto Pignotti) ed “ES”, fondata da Sergio Lambiase e G. B. Nazzaro, con la direzione di Glauco Viazzi, connotata da una riscoperta del futurismo e il ripescaggio di poeti e scrittori del primo Novecento italiano per lo più trascurati dalla critica ufficiale, ma anche con la riproposta di conclamati poeti europei. Anche qui apertura alla poesia visiva.

Il periodo tra la seconda metà degli anni ’80 e gli anni ’90 si caratterizza per una sorta di rallentamento, a livello nazionale, sul piano sperimentale. Ma quegli stessi anni registrano una fioritura di poeti in area flegrea, con riferimento (benché necessariamente rapsodico) ai nomi di Franco Cavallo, Pasquale Della Ragione, Carmine Lubrano, Michele Sovente e, più in là nel tempo, di una folta e qualificata presenza femminile, con i nomi di Luigia Sorrentino, Marisa Papa Ruggiero, Pina Lamberti Sorrentino, Rosa Pierno, Giulia Lezoche, Orietta De Marianis e altre, con le esordienti Maria Arfè e Lucia Dell’Anno, quest’ultima autentica poetessa *underground*.

Vede la luce a partire dal 1985 la splendida rivista “Terra del Fuoco”, diretta da Carmine Lubrano, con apporti di Mimmo Grasso e Umberto Attardi, che si avvarrà, fra gli altri, della collaborazione di un critico letterario di notevole spessore quale Renzo Chiapperini. Avranno spazio poeti di talento quali Milli Graffi, Adriano Spatola, Giulia Niccolai, Antonio De Marchi Gherini, Gianni Sandri, Carla Bertola, Gio Ferri, Cesare Ruffato.

Prosegue, nello stesso periodo, la sua fervente attività “Prospettive culturali”, diretta da Antonio Spagnuolo, che si oppone al dilagare di una letteratura consumistica, formula una sua «ipotesi di scrittura materialistica» e ribadisce il ruolo dell’inconscio come «luogo della poesia». Anche gli anni ’90, che Moio chiama “dell’appiattimento” (sperimentale), vedono in area partenopeo-campana il sorgere di riviste di spiccato interesse (e di varia durata nel tempo), quali: “La parola abitata”, diretta da Franco Ceravolo, Enrico Fagnano, Marco Longo; “Nuove Lettere”, diretta da Roberto Pasanisi, “Pragma”, diretta da Nando Vitali, “Oltranza”, diretta da Ciro Vitiello.

Un lavoro esemplare ed accurato, quello di Moio, una necessaria storicizzazione, che si pone di per sé controcorrente nei riguardi della tendenza all’oblio così facile nella nostra repubblica delle lettere.

**(Antonio Lantieri)**



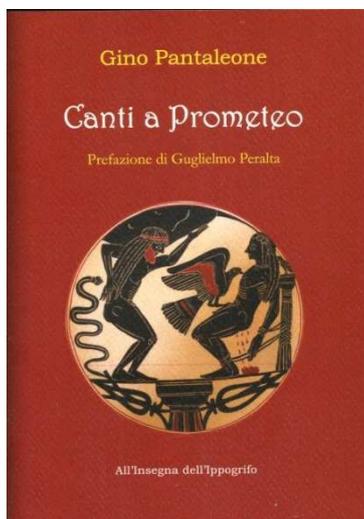
**AA.VV. (a cura di Gino Pantaleone), *Entronautica. Conversazioni sulla Poesia*, Ex Libris, Palermo 2019, pp. 364, € 14,00.**

Lo scrittore palermitano Gino Pantaleone intrattiene “conversazioni sulla poesia” con quattordici poeti siciliani,<sup>1</sup> dei quali pubblica, a corredo delle interviste, un’essenziale antologia e un profilo bio-bibliografico. Si tratta, scrive il curatore nell’Introduzione, di «un viaggio in una terra infinita di vaste lande, folte foreste, sconfinite praterie, insidiose giungle, profondi crateri, dove ho rischiato più volte di perdermi.» Ma non si è perso, anzi da questi incontri ha derivato (come dalla menzionata nota introduttiva si evince) una più ampia

visione del complesso fenomeno “poesia” e una più profonda conoscenza di coloro che la esercitano, con autentica dedizione. Emerge ancora, da queste pagine, la complessiva e variamente articolata immagine della poesia come compagna o “strumento” di vita, che la vita aiuta a intendere e interpretare.

Diverse, più o meno, le ottiche dei poeti intervistati, accomunati dalla ricerca del bello attraverso la parola e dal desiderio di scavare nella realtà circostante, oltre che in se stessi (perciò “entronauti” ossia navigatori del proprio mondo interiore). (*el. giam.*)

1. Franca Alaimo, Maria Attanasio, Anna Maria Bonfiglio, Rossella Cerniglia, Carmelo Fucarino, Aldo Gerbino, Elio Giunta, Ester Monachino, Guglielmo Peralta, Nicola Romano, Tommaso Romano, Emilio Paolo Taormina, Stefano Vilardo, Lucio Zinna.



**GINO PANTALEONE, *Canti a Prometeo*, All'insegna dell'Ippogrifo, Palermo 2018, pp. 32, € 8,00.**

Dalla mitologia classica trae ispirazione il poeta palermitano Gino Pantaleone, riproponendo il mito di Prometeo con un desueto schema metrico: ventidue finissimi sonetti di moderna concezione, correlati, in visione unitaria, come a formare un poemetto, connotato da una coralità di fondo.

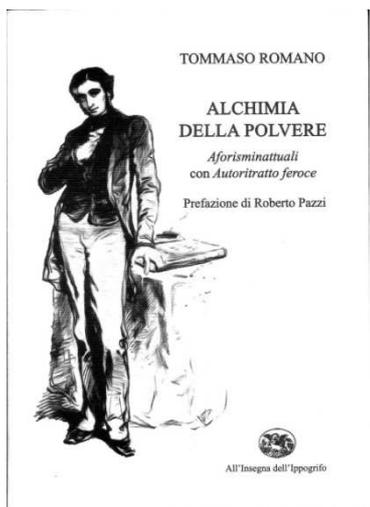
Un’operazione di attualizzazione del mito, con la figura di un Prometeo tra ieri e oggi, tra il mondo, come si suol dire, di una volta e quello della civiltà contemporanea, sempre più povera di pulsioni ideali, in cui gli uomini si sentono smarriti:

«Siamo precipitati a fondo insieme / ci siamo persi, calato è l’inverno, / hanno oscurato la Terra di un telo, // opache immortali forze supreme»(II), mentre si teme o appare evidente il silenzio degli Dei: «Siete nascosti, siete vivi ancora / immortali Dei di cielo e di terra / o siete solo sogni degli uomini?» (ib).

Prometeo e il fuoco: di una nuova passione, per l’autenticità del vivere contro il negativo esistenziale e contro la morte dell’anima. Prometeo, la luce e la forza che promanano dal suo gesto eroico e trasgressivo. Metaforica fiamma della poesia che rinasce a prezzo di sofferenze, che non cede fino a

quando non emergerà un *quid novi*. Allora la speranza non sarà più “perversa” e l’aquila potrà volteggiare «sul tempio / segnando vie chiare d’umano amore.» (XXII).

Prometeo infine, poeta/profeta, dal silenzio degli Dei, dalla profondità del sacrificio, potrà proiettare lo sguardo al di là del tempo e delle sue centurie e intravedere la venuta di una figura salvifica, quale è il Cristo: «Lascio in eterno al mondo ogni mio esempio / la roccia, le catene con dolore / nascerà tra voi un figlio il Salvatore / per gli uomini preparati allo scempio.» (ib. ) (red.)



**TOMMASO ROMANO, *Alchimia della polvere*, All'insegna dell'Ippogrifo, Palermo 2019, pp.108, s.i.p.**

Raccolta di aforismi di Tommaso Romano, poeta e scrittore di solida militanza, attento studioso, neoumanista, operatore culturale tra i più attivi in terra di Sicilia. E all’aforisma è dedicato il primo pensiero dell’A., tra quelli graficamente posti in evidenza, implicitamente chiarendo senso e fine della pubblicazione: «L’aforisma è una scheggia esistenziale per meditare, interrogandosi. È una delle forme essenziali della sintesi che, se percepita in breve tempo, può radicarsi come sostanza superiore di critica e accolto come

visione.» (p. 17) Tuttavia sarebbe riduttivo limitare ai soli aforismi, nella loro classica configurazione, la silloge, avvalendosi essa, quale variegato mosaico, anche di meditazioni non necessariamente rapide, mai prolisse e sempre incisive, nonché di squarci lirici, di osservazioni di carattere etico ed estetico e perfino di qualche bordata polemica. Con mirabile sintesi, i vari frammenti (se così vogliamo chiamarli, a dispetto della loro compiutezza) si svolgono in una sorta di *tapis roulant*, con occhio rivolto alla contemporaneità e alla perennità in loro costante correlazione. La realtà circostante, osservata con uno sguardo rapido ma mai superficiale, è infine riversata come in efficienti frantoi dai quali si cerca di ricavare quanto più possibile non effimeri succhi vitali.

L’A. chiama i suoi, in sottotitolo, «aforisminaturali», laddove la “inattualità” è determinata da una “attualità” scevra dai condizionamenti epocali, considerata al netto, per così dire. Un’attualità «inattuale» in quanto osservata *sub specie aeternitatis* e in quest’ottica il passato riversa i suoi effluvi sul presente, con esso proiettandosi verso un futuro sperabilmente migliore. Dunque non sterile culto della tradizione né acritica esaltazione del nuovo (‘neofilia’, come ebbe modo di appellarla Konrad Lorenz). Solo un presente depurato dalle sue frivolezze e un passato realmente degno di memoria riescono a coniugarsi in un *eterno presente*, materiando il nostro esistere, al di là del transeunte.

Ogni *particula* di quest’opera va considerata nella propria dimensione, affinché ne scaturiscano istanze di rinnovamento, al di là della “polvere” menzionata *in titulo*, metafora di molteplici sfaldamenti, sopravvissuti in un inestinguibile pulviscolo. Con la polvere conviviamo, di essa siamo fatti e ad

essa converremo quando sarà, come ammonisce la *Genesi* e come l'A. rammenta in un illuminante scritto, in appendice, sul titolo scelto. È la *lectio* che emerge da queste pagine, che paiono nate per caso, complice la fluidità di scrittura, e invece sono quintessenza di riflessione e sensibilità, con peculiare attenzione al tempo nel suo eraclitiano fluire. Osserva non a caso il Nostro: «La nostalgia, il ricordo, la memoria possono essere catene dolci e pure necessarie per non annullarsi nel presente. Restano però catene, se si paralizzano le idee, le aspirazioni, se si mortificano i sentimenti nello schiavistico feticismo, nel culto ossessivo del passato, che sarà anche stato *dorato* e felicemente sentito e ricordato come tale, ma resterà comunque irripetibile. La morte dell'anima è stanca, come la mancata trasmutazione che dal passato ci pone già nel presente per qualche spiraglio nuovo da aggiungere.» (p. 50)

In una virtuale seconda parte troviamo un "Autoritratto feroce" (anch'esso annunciato in sottotitolo), in cui l'A. traccia un ampio profilo di se stesso. È sempre difficile parlare di sé, possibile solo nel segno, come dire, del pane al pane e vino al vino. È quel che fa Romano e il suo autoritratto è "feroce" proprio per lo spassionato scavo interiore, la schiettezza e la lealtà verso il proprio mondo e quello altrui, anche a rischio di rendersi o apparire urticanti. Un testo esemplare, da gustare nella sua interezza; qui, possiamo concederci solo qualche fugace lacerto: «Parlo in discreto italiano e detesto gli "attimini" e soprattutto la prostituzione della nostra lingua a favore di anglicismi non sempre opportuni e simili. Virus che ha infettato anche l'Accademia della Crusca, un tempo rispettabile. Apprezzo soavemente i dialetti che intercalo anch'io, ma non li farei studiare nelle scuole» (p. 87); «[...] ho una visione che può far confondere gli immacolati puristi falsi umanitari, i salvatori della terra tecnolatri dipendenti, in contraddizione il più delle volte, a cominciare dal proprio vissuto privato, i moralisti da strapazzo che predicano uguaglianza e non aiutano neppure i vecchi genitori, magari salassandogli senza pietà averi ed eredità o confinandoli in perpetuo in ospizi d'esilio, fino alla fine, in realtà troppe volte silenziosamente sperata come una liberazione dall'obbligo.» (p.89) **(red.)**



**MARCO SCALABRINO, Ignazio Buttitta. Dalla piazza all'universo, Edizione dell'Aurice, Venezia 2019, pp. 240, s.i.p.**

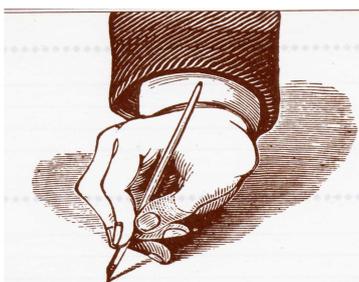
Marco Scalabrino, significativo poeta dialettale siciliano e appassionato studioso della letteratura isolana, ripercorre con attenzione la vita e le opere (singolarmente analizzate) del grande poeta conterraneo Ignazio Buttitta (Bagheria 1899 – Palermo 1997), tra i maggiori del Novecento siciliano che si siano altamente espressi nella ricca e articolata lingua dell'isola mediterranea.

Buttitta fu autodidatta ma uomo di molte letture e di buona cultura, da sempre socialmente impegnato, amante del popolo e del popolo, in vari modi, cantore nel corso della sua ricca produzione poetica, la quale ebbe vasta risonanza, con traduzioni in molte lingue, tanto che di lui si parla, e giustamente, di "poeta universale". Universalità che, in particolare,

risiede nella popolaresca autenticità della sua poesia, la quale raggiunge toni alti anche nell'andamento colloquiale del linguaggio, toccando mente e cuore dell'uomo contemporaneo e di ogni stagione e plaga.

“Universale” riusciva ad essere, il poeta, anche quando recitava i suoi testi (tenne acclamate recite nelle piazze di mille paesi), con immediato coinvolgimento emotivo dell'uditorio, compresi coloro che non avevano dimestichezza con la lingua siciliana. A tal riguardo ebbe a scrivere il famoso etno-antropologo Luigi M. Lombardi Satriani – di cui Scalabrino riporta un'illuminante pagina, in cui si legge, fra l'altro: «Quando Buttitta recitava le sue poesie conferiva alle parole una radicale decisività, una verità che attingeva a livelli profondi e coinvolgeva, perché parlava al di là di ogni tecnica retorica.» Perciò lo studioso aggiunge e puntualizza: «Buttitta, pur scrivendo in lingua siciliana e riferendosi a specifici tratti della sua realtà, non è localistico, né è ridicibile a espressioni pittoresche. Il piano di comunicazione instaurato dalla sua poesia e il quadro di valori da essa veicolati sono universali.»

Nel libro – che si avvale, in appendice, di un repertorio fotografico – Scalabrino stigmatizza l'oblio (comunque, occorre dire, relativo) in cui pare caduta (o fatta cadere?), da qualche tempo a questa parte, l'opera di un così grande aèdo della poesia siciliana ed europea, con inesistente (o quasi) ristampa delle sue opere, sorte, in verità, riservata, stranamente, anche ad altri grandi della lettura siciliana non solo del Novecento. Anche per tale motivo la pubblicazione di questo volume è benvenuta e appare particolarmente opportuna. (*a. lant.*)





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

## VETRINA

Tradotto e pubblicato in Italia il libro di Douglas Murray

### **“LA STRANA MORTE DELL’EUROPA”**

***In un ponderoso e accurato saggio il noto giornalista inglese sostiene che – alla riprova dei fatti – il multiculturalismo si sia rivelato illusorio e rischioso per il vecchio continente***



Douglas Murray, noto autore britannico, giornalista e commentatore politico, ateo e di formazione liberale (in quanto tale fautore dei diritti umani, compreso quello di espressione religiosa), collaboratore di prestigiose testate fra le quali il *Sunday Times* e il *Wall Street Journal*, ha pubblicato in Gran Bretagna un ponderoso saggio dall'inquietante titolo *La strana morte dell'Europa*, ottenendo grande successo di pubblico e di critica. Il volume, tradotto in italiano da Annamaria Biavasco e Valentina Guani è stato pubblicato nel nostro Paese. Il sottotitolo "Immigrazione, identità, Islam" svela con immediatezza i temi-cardine, mentre una considerazione dell'autore in IV di copertina esplicita e sintetizza l'allarmante situazione in cui in atto versa il vecchio continente:

L'Europa si sta suicidando, almeno nelle intenzioni dei suoi leader. Che gli europei siano d'accordo, tuttavia è ancora da vedere. Quando dico che l'Europa è avviata verso l'autodistruzione non mi riferisco a norme e regolamenti della Commissione Europea diventati un peso insostenibile o alle lacune della Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo, che non basta a soddisfare le esigenze di determinati gruppi di cittadini, ma al fatto che si sta suicidando la civiltà che va sotto il nome di Europa e né la Gran Bretagna né nessun altro paese europeo riuscirà a evitare tale destino perché tutti soffriamo degli stessi sintomi e delle stesse malattie.

Diciannove capitoli e una Introduzione, dotati di ricca documentazione e corredati di dati, nel corso dei quali l'autore sostiene senza ipocrisie come il fenomeno dell'immigrazione stia comportando un radicale mutamento nella composizione etnica, culturale e religiosa del continente europeo, mentre,

alla riprova dei fatti, sia da considerare fallito il multiculturalismo e con esso il tentativo di costruire una società in cui si possa vivere «in diversità e armonia»; illusorio il voler affidare l'integrazione alla «società dei consumi», ovvero alla fede cieca nel libero mercato. E perciò, sostiene Murray, bisogna chiedersi:

[...] è giusto che l'Europa sia un luogo dove chiunque può trasferirsi da qualsiasi parte del mondo e considerarsi a casa? Il nostro continente deve essere un rifugio per tutti quelli che fuggono da una guerra? È compito degli europei assicurare un tenore di vita migliore a chiunque si presenti? A queste due domande i cittadini europei avrebbero sicuramente risposto di no e sulla prima sarebbero stati incerti. È per questo che i fautori dell'immigrazione di massa [...] hanno pensato bene di cancellare la distinzione fra chi è in fuga da una guerra e chi è in fuga da altro. In fondo, hanno ragionato, non c'è una grande differenza fra rischiare di morire bombardati e rischiare di morire di fame. (p. 317)

Sennonché:

Secondo Aristotele, quando due virtù sembrano in contraddizione tra loro è perché una delle due viene male interpretata. In quest'epoca di immigrazione incontrollata ha prevalso la compassione, che è la virtù più facile da apprezzare, quella che dà i vantaggi più immediati ed è più ammirata da chi ne beneficia. Naturalmente, quasi nessuno si è chiesto se fosse davvero compassionevole incoraggiare gente a trasferirsi dai quattro angoli della Terra in un continente dove scarseggiavano alloggi e posti di lavoro e dove nessuno la voleva. (pp. 317-318)

Con il multiculturalismo, sostiene Murray, «il cervello europeo si è scisso», focalizzandosi su aspetti contraddittori:

Da una parte c'è la narrazione consolidata e dominante, secondo cui chiunque può venire in Europa da qualsiasi angolo del mondo e diventare europeo, poiché per essere europei basta risiedere in Europa. L'altra metà del cervello europeo è rimasta a osservare e ha notato che il flusso dei migranti era senza precedenti e che coloro che arrivavano portavano con sé usi e costumi che, se un tempo erano stati in parte diffusi, di certo non esistevano più in Europa da secoli. La prima metà del cervello però insiste a dire che i nuovi arrivati si assimileranno e che, con il tempo, anche gli aspetti più ostici della loro cultura finiranno per essere considerati europei. La realtà dei fatti, però, propende per la seconda, quelle che si chiede sempre più spesso se ci possiamo permettere che l'assimilazione avvenga. (p. 123)

Problematico altresì anche il fenomeno della islamizzazione, per profonde motivazioni di base quali, ad es., la non separazione tra Stato e Chiesa, con una serie di importanti conseguenze in merito a: libertà di stampa e altri diritti umani; la mancata o difficoltosa emancipazione femminile; alcuni atteggiamenti ostili verso minoranze sessuali. Murray si sofferma sulle vicende occorse a intellettuali che avanzarono critiche in tal

senso e furono fieramente osteggiati. Tali in Olanda i casi di Pyn Fortuyn – docente universitario e omosessuale dichiarato – e del regista cinematografico Theo Van Gogh, ambedue assassinati. Non manca il riferimento ai casi della giornalista e scrittrice Oriani Fallaci, le cui opere critiche nei riguardi dell’islamizzazione europea indussero, in Italia, alcuni gruppi musulmani a trascinarla in tribunale con l’accusa di vilipendio di religione. Parimenti trascinati in tribunale, in Francia, nello stesso periodo (2002), furono l’attrice Brigitte Bardot per alcune sue affermazioni critiche sulla macelleria *halal* e lo scrittore Michel Houellebecq per alcune affermazioni verso l’Islam ritenute offensive. Menzionato anche l’episodio occorso a Benedetto XVI per aver citato in una sua relazione a Ratisbona una frase dell’imperatore bizantino Manuele II Paleologo. Benché il Pontefice avesse precisato che si trattava di una citazione, della quale aveva posto in rilievo il modo “ Brusco ” e “ inaccettabile ”, fu accusato di aver mancato di rispetto all’Islam, scatenando manifestazioni di protesta nel mondo islamico, fino all’uccisione di una suora sessantacinquenne, in Somalia. Non sono i soli episodi di intolleranza verso critiche rivolte all’Islam di cui il libro fa menzione, compresi riferimenti a vari gravi attentati, anche quali manifestazioni di ostilità nei riguardi dell’Occidente.

L’autore rileva inoltre la non poca difficoltà trovata, nel continente europeo, nella gestione dei flussi migratori e nel garantire quell’interazione da tempo e da molti auspicata, ma apparsa sempre più problematica, nonostante diversi atteggiamenti, disposizioni, normative e provvedimenti messi in opera da tutti i paesi europei. Difficoltà rese tali proprio per le diversità di cultura, non facilmente superabili anche a dispetto delle buone intenzioni.

Per converso, non mancano casi in cui ci si è riferiti, da parte islamica, a un progetto di progressiva dominazione del vecchio continente, pacificamente fondato su due punti: il “ ventre delle donne ” islamiche, ovvero la loro capacità di proliferare; le leggi democratiche dei paesi europei e, come cavallo di Troia, il principio di tolleranza. Tale atteggiamento si accompagna, per lo più, ad aperte critiche mosse da antagonisti nei confronti della cultura e della civiltà europea:

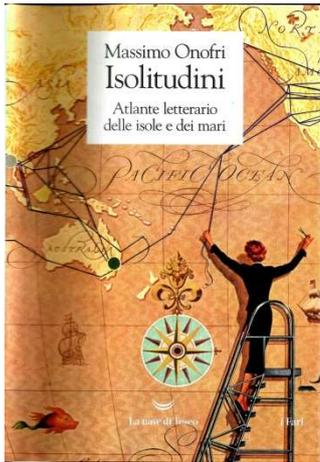
Sostengono che la nostra è una storia costellata di crudeltà, mentre di fatto non lo è stata più di altre e in certi casi addirittura molto meno. [...] La nostra è una delle poche culture su questo pianeta talmente disponibile all’autocritica e all’ammissione delle proprie iniquità da riuscire a far arricchire i propri denigratori. (p. 279)

Il discorso resta vasto, articolato, complesso, per quanto se ne possa discutere. Discorso di sostanziale radicalità, quello di Murray. I flussi migratori continuano e nessuna soluzione pare essere quella ottimale: non l’accoglienza indiscriminata (una botte non può riversarsi in un barilotto); un’immigrazione controllata sarebbe, di fatto, discriminante e lascerebbe il fianco scoperto agli ingressi clandestini; la strategia delle barriere appare non meno illusoria del multiculturalismo stesso. Le barriere possono rallentare i flussi migratori, che continueranno inarrestabili. Almeno fino a quando non apparirà evidente agli stessi migranti (ipotese, questa, di scarsa attendibilità) che il piccolo continente europeo non può garantire i paradisi sperati, ma a

quel punto il collasso paventato da Murray sarebbe già ampiamente avvenuto. Forse altra risposta – come ventilato nel risvolto di copertina – non potrà che attendersi da una «nuova civiltà» e da un «nuovo senso della comunità umana». L'una e l'altro ancora da costruire, se non addirittura da inventare.

**Antonio Lantieri**

**Douglas Murray, *La strana morte dell'Europa*, Neri Pozza editore, Venezia, 2018, pp. 384, € 18,00.**



## **“Isolitudine” e “Isolitudini”**

### **L'ATLANTE LETTERARIO DI MASSIMO ONOFRI**

***Un fascinoso “viaggio” attraverso le isole del mondo e le loro risonanze letterarie, all'insegna di un fortunato neologismo, coniato dal poeta Lucio Zinna nel lontano 1980***

Massimo Onofri, critico letterario e docente di letteratura contemporanea all'Università di Sassari, compie un lungo e articolato periplo attraverso le isole del mondo, reali, ma anche immaginarie, filtrate nella storia e nella vita letteraria di ogni tempo e paese. Isole “lontane”, scrive in una nota introduttiva, «dove il tempo non è misurato dagli orologi o dai calendari, ma dalla rosa dei venti, dal cielo delle stagioni, dalle lunazioni, dalle migrazioni dei pesci e degli uccelli.» (p.12) E dunque «Isolitudini», dice (ma è discorso che riprenderemo più avanti).

Una mappa omnicomprensiva. Dalla Grecia all'Oceano Indiano, dall'Estremo Oriente al Pacifico, dall'America al Grande Nord, al Mediterraneo, con un finale “Ritorno in Italia” (infatti l'ultimo capitolo del libro). In tante equoree peregrinazioni, incontriamo i nomi di storiche figure letterarie e artistiche, con relative opere e quanto possa connotarle in relazione alle *insulae* di cui si occupano. Così, partendo, appunto, dalla Grecia: Defoe e Theodorakis, de Saint-Pierre e Le Clézio, Whitman e Salgari, Maugham e Zweig, per fare qualche nome. E ancora il Giappone, visto dall'interno e dall'esterno, ovvero dagli autori giapponesi e da quelli occidentali. E in altra dimensione, la Russia, da Čechov a Bunon e ci fermiamo qui. Idem per le letterarie navigazioni riguardanti il Pacifico, nelle cui acque maturiamo incontri con Stevenson e Melville, Byron e Rétif de la Bretonne, E. A. Poe e Jack London e Jules Verne, ma anche i pittori Gauguin e Matisse. Sempre per fare qualche nome.

Nell'Oceano Atlantico la fa un po' da padrone il nostro Salgari, dalla vita infelice: «Nel guado di cotanto dolore – scrive Onofri – viene subito voglia di dimenticare tutto e montare in groppa della galoppante fantasia salgariana, che fu, per tutte le sue miserie, come il contravveleno d'una perenne

giovinezza.» (p. 276) Ci si imbatte altresì, sempre percorrendo le isole atlantiche, in José Saramago e perfino in Luciano di Samosata, con un suo “viaggio” alle Isole Fortunate o dei Beati, nel romanzesco *Una storia vera*: «un programmatico e sfrenato elogio della menzogna» (p. 265). Le stesse isole Fortunate acquistano “inquietante” connotazione nel grande poema del Tasso, nell’episodio dei due crociati Carlo e Ubaldo, ivi inviati dal mago di Ascalona a liberare Rinaldo, ammaliato dalla maga Armida e prigioniero nel di lei castello. Da qui alla Martinica e alla Guadalupa, ancora sulle orme di Gauguin, nonché di Milosz e quindi, da un’isola all’altra, alle Antille, ai Caraibi e Trinidad, alle “famigerate” Bermuda. E così via. Per il Baltico e oltre e per il nostro Mediterraneo, piccolo e sterminato. Impossibile non soffermarsi e oltrepassare lo Stretto di Gibilterra, con le sue mitiche Colonne d’Ercole, da Dante a Mark Twain, a Evelyn Waugh. E le Baleari, con Robert Graves e Camus, George Sand e Bernanos, approdando a Ibiza e Formentera.

E infine, dicevamo, “Il ritorno in Italia”. E qui ci sono (citiamo sempre a volo d’uccello) l’Isola del Giglio di Brignetti e l’Elba di Doni e la Sardegna di Cossu. Si va anche dalle “coste di Barberia” di Pananti alla Ventotene di Ramondino, dalla Ischia di Lamartine alla Procida della Morante o di Cordelli, alla Capri di Böcklin o di Henry James o di Marinetti o della Aleramo, per non dire di Neruda che vi fu esiliato dal 1948 (tra l’inverno del 1952 e la primavera dell’anno successivo, ospite di Edwin Cerio, scrisse parte de *L’uva e il vento*). Si conclude col poeta Bartolo Cattafi, che nella sua Sicilia (a Terme Vigliatore) tornò nell’ultimo periodo della sua esistenza «dopo aver percorso il mondo in lungo e in largo, per sventare l’illusione di infinito, per rimpicciolirsi nelle pareti di un colorato mappamondo.» (p.475)

Tra le mille curiosità che il libro puntualmente registra, nel suo fluido andamento tra saggio e narrazione, una ne manca, inspiegabilmente, concernente il titolo del libro o per meglio dire la parola di cui il titolo si compone, che rimanda a un’isola mediterranea assente nell’“atlante” onofriano: Lampedusa, dove putacaso quella parola nasce. Dunque, al riguardo, una storia c’è, e dato che non la racconta l’autore, proviamo a raccontarla noi.

Lampedusa esiste anche come *tópos* letterario: è protagonista della silloge di versi (sostanzialmente un poema, nell’apparente disorganicità) *La danza dei delfini* del poeta agrigentino Nino Agnello (1937), edita nel luglio 1980 dall’editore siciliano Salvatore Sciascia, con la prefazione di un altro poeta, siciliano anche lui, Lucio Zinna, testo inerente alla questione di cui ci occupiamo. Agnello aveva insegnato, per un anno scolastico, in quell’isola, allora invasa solo dai turisti in periodo estivo, ma in sé circoscritta nelle altre stagioni, in cui tutto rientrava nella quotidianità, riducendosi all’essenziale. Agnello descrive, fra l’altro, i periodi in cui le condizioni climatiche impedivano l’arrivo di navi per vitali rifornimenti, le attese a volte lunghe e angoscianti, l’acuirsi del senso di precarietà, il sentirsi sospesi tra mare e aria etc. Nella sua prefazione Lucio Zinna, ponendo in evidenza e analizzando i nuclei tematici della raccolta, rilevava come dai versi del poeta girgentano emergesse l’elementare concetto che un’isola in quanto tale finisca per rendere più radicale il concetto di solitudine. Scriveva Zinna: «[Isola è]

praticamente, un simbolo. Simbolo del rapporto tra il reale visto nel suo insieme e gli esseri umani – e gli oggetti stessi di che si compone la natura – presi però ad uno ad uno, come singolarmente vanno presi i giorni, dato che nell'isola «ogni giorno vive per sé». È quindi, per l'essere umano, la consapevolezza del proprio limite, a dispetto della vastità dei sentimenti e della presunzione d'infinitezza di cui si pasce la ragione. «Isola è un uomo solo / piantato in acqua / a ludibrio dei venti». La vita, insomma, va essenzialmente giocata in un rapporto diretto che, alla tirata delle somme, finisce per escludere ogni altra presenza; l'acqua in cui stiamo piantati e – quando capita – il ludibrio dei venti, sono sempre personali.» Zinna traeva quindi le sue conclusioni in questi termini: «E qui credo che possa darsi luogo a un preciso concetto, che mi è possibile esprimere con un neologismo: *isolitudine*. Quasi filo sotterraneo (o, per meglio dire, sottomarino) che colleghi l'idea di vita nell'isola e quella dell'essere radicalmente soli nel mondo.» Ecco dove come e quando nasce il termine “isolitudine”, che avrà una fortuna impreveduta.

Non finisce qui. Il libro di Agnello fu recensito, la prefazione riprodotta da un periodico d'arte siciliano etc. e quel termine circolò, ancorché in sottotono, fino a quando non fece gola a un altro scrittore siciliano: Gesualdo Bufalino. Quando nel luglio 1980 usciva il libro di Agnello con la prefazione di Zinna Bufalino era ancora letterariamente inesistente, in quanto non aveva ancora pubblicato la sua opera prima *Diceria dell'untore*, che uscirà nel marzo 1981 e avrà notevole successo. Nel 1988 Bufalino pubblica a Milano un suo scritto sulla Sicilia inserito in un libro a prevalente carattere fotografico intitolato *Isola nuda*; lo stesso scritto, con il titolo *Paesaggio siciliano* è riprodotto l'anno successivo nel numero di giugno della rivista “Sicilia Magazine” e nel 1990, ancora col titolo *Isola nuda*, in apertura al volume di scritti vari *Saldi d'autunno* edito da Bompiani. Così Bufalino: «Se è così, ove mi sia concesso giocare un poco con le parole [...], due me ne vengono in punta di penna e sono: solitudine e “isolitudine”. Con le quali voglio esprimere ch'è destino d'ogni isola essere sola nell'angoscia dei suoi sigillati confini; infelice e orgogliosa di questo destino. Donde viene che i suoi figli, stretti tutt'intorno dal mare, sbanditi dalla florida terraferma, prede ricorrenti d'ogni razza di marinai, quindi obbligati a mescersi con cento sangui stranieri, siano spinti a farsi isole dentro l'isola e a chiudere dall'interno la porta della propria solitudine col presuntuoso proposito di rovesciare le parti, diventando a loro volta carcerieri e tiranni del mondo. [...] Isola dentro l'isola: questo è appunto lo stemma della nostra solitudine, che vorrei con vocabolo inesistente definire “isolitudine”, con ciò intendendo il trasporto di semplice sudditanza che avvince al suo scoglio ogni naufrago.»

Come può notarsi, a parte la parola “isolitudine”, trattasi anche dello stesso nucleo concettuale. E mentre Zinna ne parla come di una connotazione riguardante l'isola in quanto tale (dunque le “isolitudini”, concretamente), Bufalino concentra tutto sulla sola Sicilia, riducendone il significato.

Appare evidente che il neologismo non sia stato “coniato” da Bufalino, anche ammettendo che sconoscesse il libro di Agnello e la prefazione, di Zinna. Arriva con decennale ritardo. “Coniare” vuol dire «battere monete o medaglie facendovi l'impronta col conio», come spiega il Devoto-Oli, con un'accezione figurata, che detto dizionario così esplicita: «inventare, in

occasioni particolari: coniare parole, espressioni.» Quando Bufalino parlò di “isolitudine”, l'impronta col conio era già stata fatta da un bel po' di tempo. Tuttavia da quel momento, non pochi faranno riferimento a Bufalino, fino a quando non prenderanno posizione lo stesso Zinna e alcuni studiosi (fra i quali Enzo Papa e Salvatore Di Marco) per far luce sulla reale paternità del neologismo e allora gli studiosi informati, non pochi ma non tutti, faranno riferimento a Zinna per quel fortunato neologismo.

Al riguardo, Onofri sceglie il silenzio. Non pare credibile possa trattarsi di disinformazione, stante la ricca messe di dati e di notizie e la folta e gustosa aneddotica di cui il libro si avvale e si compiace. Si può azzardare l'ipotesi, maliziosa se si vuole, che l'autore, ben informato, non si sia peritato di impegnarsi su tale versante, tacendo proprio su “isolitudine” e sull'isola di Lampedusa. Perché mai non si saprebbe dire.

A meno che non si sia trattato (andiamo sempre per ipotesi) di uno di quegli atti di supponenza cui talvolta non disdegnano di far ricorso sia il *milieu* letterario che quello accademico, come a voler significare: noi possiamo aver rapporto solo con grandezze storicamente consolidate (il resto – come si suol dire – è letteratura).

*el. giam.*

**Massimo Onofri, *Isolitudini. Atlante letterario delle isole e dei mari*, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 494, € 23,00.**





## 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.*

**DAVI KOPENAWA - BRUCE ALBERT, *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami*, Figure Nottetempo Edizioni, Milano 2018, pp. 1088, € 35,00**

La recente distruzione di enormi aree della foresta amazzonica, dovuta ad incendi devastanti, e il Sinodo sull'Amazzonia, svoltosi nei mesi scorsi in Vaticano su suggerimento di papa Francesco, offrono l'opportunità di parlare di un libro molto interessante: *La caduta del cielo* di Davi Kopenawa e Bruce Albert. Originariamente scritto in francese, il libro è stato pubblicato in lingua italiana a Milano da Figure Nottetempo.

*La caduta del cielo* è una descrizione della cultura spirituale e della storia recente del popolo Yanomami, scritta da Davi Kopenawa, sciamano di grande prestigio e attivo nella difesa dei diritti e della cultura del suo popolo, e dall'antropologo francese Bruce Albert che da molti anni è legato a Kopenawa da un rapporto di stretta amicizia.

Il titolo fa riferimento al collasso e alla caduta della volta celeste, conseguenza certa della scomparsa dei grandi sciamani in grado di proteggere la foresta e il cielo grazie all'aiuto degli spiriti che riescono ad evocare; qualche grande sciamano ancora sopravvive, ma quando l'epidemia *xavara*, che esala dagli oggetti e dalle fabbriche dei bianchi, li avrà eliminati tutti, gli spiriti, orfani dei loro sciamani, lo lacereranno ed esso crollerà.

Accettare di discutere questa prospettiva è per l'uomo occidentale un'occasione per riflettere su alcune importanti questioni d'ordine culturale, teologico e filosofico. Ma anche per gli Yanomami comunicare la propria cultura e la propria visione del mondo all'antropologo perché la diffonda fra i bianchi è uno sforzo di chiarire sé a se stessi in questo momento che è forse il più critico della loro storia, quando la loro integrità fisica, la loro cultura e l'ambiente in cui si è sviluppata sono gravemente minacciati dall'avanzata dei coloni.

Da questo libro, ricchissimo, che l'antropologo e lo sciamano hanno scritto mettendo a frutto una lunga serie di registrazioni in lingua yanomami effettuate fra il 1989 e l'inizio del nostro secolo, scelgo alcuni passaggi che diano un primo orientamento nella lettura e inducano a considerare sotto una luce diversa alcuni tratti della nostra cultura che diamo per scontati e che invece sono il prodotto di un'evoluzione storica.

Kopenawa afferma (pag. 686) che «la foresta è intelligente e ha un pensiero identico al nostro... Non volge al caos solo perché alcuni grandi sciamani fanno ancora danzare i propri spiriti per proteggerla». Nella prospettiva indigena, che a torto si giudicherebbe ingenua, l'uomo è profondamente connesso con la natura che ha una sensibilità e una coscienza del proprio esistere identica alla nostra. In questa prospettiva bene si intende l'importanza degli spiriti *xapiri* con cui gli sciamani entrano in contatto mediante l'assunzione controllata di una potente sostanza allucinogena (*yākoana*). Concepiti come «le immagini degli antenati animali *yarori* che si sono trasformati all'inizio dei tempi» (pag. 105), gli *xapiri* permettono allo sciamano di intrattenere un dialogo col tutto, di garantire la sopravvivenza della comunità, di ottenere la guarigione dalle malattie. Non tutti possono diventare sciamani ed esiste una sorta di predestinazione al momento stesso del concepimento perché «sono gli *xapiri* che il padre possedeva ad aver copulato con la loro madre per farli nascere» (pag. 90); ai prescelti gli spiriti si manifestano fin dall'infanzia (questo percorso è descritto nei primi capitoli).

Date queste premesse, che pongono l'accento sull'equilibrio dell'universo di cui fa parte anche l'uomo con le sue attività, la cultura yanomami non prevede l'accumulo dei beni e la realizzazione del massimo profitto che si possono ottenere, come fanno i bianchi, solo distruggendo la foresta ed eliminandone gli abitanti. Beninteso, questo non significa che gli Yanomami non concepiscano un'attività che noi definiremmo 'lavoro' (della cura degli orti, della caccia e della costruzione delle dimore tradizionali si parla a più riprese): è il fine del lavoro ad essere diverso dal nostro. Gli oggetti fabbricati o ricevuti non sono conservati o concessi con molta parsimonia solo come paga per una prestazione d'opera lunga e faticosa, come accade quando gli Yanomami lavorano per i bianchi che li hanno contattati, ma sono ceduti a chi li desidera, senza che ad essi si possa applicare il nostro concetto di proprietà: l'oggetto utilizzato da molti, passando di mano in mano, fa sì che dei suoi primi possessori si parli con amicizia anche lontano dalle loro case (pag. 559).

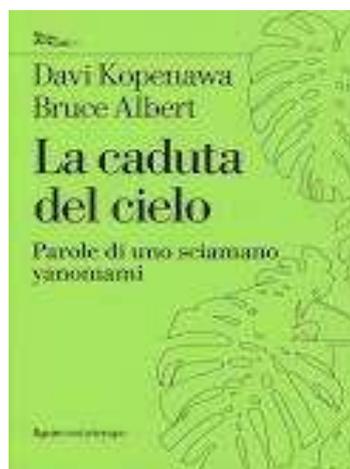
Il contatto coi bianchi porta malattie nuove, malaria, influenza, pertosse, morbillo, tubercolosi e polmonite, contro le quali gli indigeni non hanno difese immunitarie e che nel corso degli anni, ad ondate successive, hanno provocato molte vittime nei villaggi, come Kopenawa a più riprese ricorda. Gli Yanomami vedono le epidemie (*xavara*) come una sorta di fumo che promana dalle attività dei bianchi, dalle loro fabbriche e dalle merci. Contro le epidemie gli Yanomami fanno combattere gli spiriti *xapiri*, compresa talvolta l'immagine stessa dell'epidemia, detta *Xavarari*, ma il più delle volte senza risultato: «La *xavara* è molto difficile da combattere perché è la traccia di gente altra. Non viene dalla nostra foresta. I suoi esseri malefici *Xavarari* sono più numerosi dei *garimpeiros* e persino di tutti i bianchi. È difficile radunare tanti *xapiri* per combatterli! Ecco perché gli sciamani li temono e, spesso, non hanno il coraggio di affrontarli» (pag. 498). Invece di 'fumo' noi diremmo 'contagio' o 'inquinamento': il pensiero indigeno cerca di spiegarsi l'improvviso mutare delle condizioni igieniche e sanitarie impiegando categorie religiose che, drammaticamente, sono dichiarate inutili. Ma sullo sfondo di questo fallimento sta una medicina tradizionale che, nella situazione di vita ancestrale, ha funzionato ponendo a noi un quesito che sfida le nostre categorie mentali.

C'è poi l'incontro col cristianesimo, che Kopenawa vive con delusione soprattutto perché i missionari pongono continuamente l'accento sul male e sul peccato: «“Davi, sei nel peccato, è male! Non masticare tabacco! Non desiderare donne sposate! Non bere la *yākoana*! *Satanasi* ti inganna! Ci addolori, brucerai nel fuoco di *Xupari*!” A lungo andare sentire questi rimproveri incessanti ha indebolito in me le parole di *Teosi*» (pag. 361). Non si può fare a meno di notare la rozzezza di quei missionari, a quanto pare del tutto inconsapevoli delle riflessioni teologiche della seconda metà del '900, i cui esiti sono riassunti nel documento *Dialogo e annuncio* del 1991 (n. 29): «Sarà nella pratica sincera di ciò che è buono nelle proprie tradizioni religiose e seguendo la voce della propria coscienza che i membri delle altre religioni risponderanno positivamente alla chiamata di Dio e riceveranno la salvezza in Gesù Cristo, anche se essi non lo ritengono o non lo riconoscono come il loro salvatore».

Il nuovo presidente del Brasile, Jair Bolsonaro, cerca di indebolire il FUNAI, il Dipartimento degli Affari Indigeni del Brasile, ha promesso di aprire i territori indigeni ai coloni bianchi e si è rammaricato che gli indios brasiliani non siano stati spazzati via dall'esercito come fu fatto, a suo tempo, nell'America settentrionale. Concludo perciò con una voce antica che invita alla tolleranza. Nel V. sec. a.C. lo storico greco Erodoto, descrivendo la follia del re persiano Cambise che aveva profanato sepolture e templi, asserisce che per tutti le proprie usanze sono le più belle (3, 38) e racconta che Dario, re dei Persiani, chiese ai Greci del suo seguito a quale prezzo avrebbero accettato di mangiare i loro padri morti come facevano alcuni abitanti dell'India, i Callati (anche gli Yanomami ingeriscono le ceneri dei loro defunti), e quelli dissero che non l'avrebbero mai fatto; allo stesso modo i Callati, quando fu chiesto loro a che prezzo avrebbero accettato di bruciare i loro padri morti, dissero a Dario di non pronunciare parole empie.

La vita degli uomini dovrebbe essere condotta nel rispetto dell'armonia e dell'equilibrio, come dice Kopenawa della sua foresta: è la cosa più bella che si può imparare da questo bellissimo libro.

**Stefano Rovinetti Brazzi**





## **TACCUINO** (a cura di Elide Giamporcaro)



**ERBA D'ARNO**, la fine rivista trimestrale che si pubblica a Empoli, dedica in apertura, come di consueto, un ampio spazio a testi di narrativa e poesia; nel **numero 155-156 (inverno-primavera 2019)** leggiamo il racconto “Michele” di Franco Petroni e un’anticipazione del volume “Calma d’amore”, di prossima pubblicazione, del direttore del periodico Aldemaro Toni, con due testi narrativi: “Dalla campagna, dalla città” e “In italiani”. Seguono poesie di Gerardo Pedicini e Corrado Marsan e pagine dal romanzo “La fontana di Aglaia” di Giangiacomo Micheletti nel 75°

anniversario della scomparsa, con uno studio critico su tale opera a firma di Susanna Pietrosanti. Il poeta Marco Cipollini pubblica una sua nuova attenta indagine su singolari enigmi leonardeschi, facendo seguito all’articolo apparso nel numero precedente (“Il segreto dell’angelo”) sull’idea che in alcuni quadri di Leonardo con la Madonna e il Bambino si celino dei messaggi basati su rebus. Nell’articolo di questo numero (“Altri enigmi”) Cipollini si concentra sulla Madonna Dreyfus, sulla S. Anna Matterza e altro. Dello stesso autore, in altre sezioni della rivista, un’ampia recensione a *Le poesie* di Catullo, apparse presso Einaudi, a cura di Alessandro Fo. Il ricco fascicolo contiene altresì articoli a firma di Agostino Doni (“Sul Monte Falterona alle sorgenti dell’Arno”), di Michele Gatti, Lucia Papini, Giampiero Giampieri, Franca Bellucci, Luigi Bernardi, Massimo Bartoli, Maria Teresa Tarsitano.

### **DALL’ERBA AI FORMAGGI** **MOSTRA DELLA CIVILTÀ CONTADINA**

**MELEGNANO, 5 Aprile.** Inaugurata al Castello Mediceo di Melegnano in Piazza Castello, la mostra – rimasta aperta fino al 14 aprile – “DALL’ERBA AI FORMAGGI”, organizzata da: Museo della Civiltà Contadina “Luisa Carminati”, Slow Food e Paneropoli con il patrocinio del Comune Città di Melegnano, con ingresso libero e gratuito.

La fertilità del terreno, la capillarità della rete irrigua, l’ingegnosità di sistemi complessi come le marcite ideate dai monaci di Chiaravalle e Viboldone, hanno portato allo sviluppo nei secoli di un’agricoltura fiorente. L’abbondanza di foraggio ha permesso l’allevamento bovino e una vasta produzione di latte. La necessità della conservazione del prodotto deperibile ha stimolato la produzione di burro e formaggi quali il grana, il provolone (chiamato cacio), lo stracchino (prodotto dalle vacche “strache” di ritorno

dell'alpeggio, alimentate col quartirolo, l'ultimo taglio di fieno. In mostra: falci, rastrelli e forconi per sfalcio e fienagione; scagni, secchi i per la mungitura; bidoni e mastelli per il trasporto del latte; zangola e stampi per il burro; caldaia, spino e stampi per formaggi quali lo stracchino e grana; sistemi per la conservazione come la ghiacciaia, la muscheruola; grattugie, coltelli e paioli per l'alimentazione, il tutto accompagnato dai quadri a matite colorate di Luisa Carminati che mostrano le varie fasi della preparazione dei prati, dello sfalcio della fienagione, dei lavori in stalla. Manifestazioni particolari in appositi giorni e orari dell'evento su: La biscia, fiaba della tradizione orale e visita guidata ai bambini; Voci dai campi, concerto del Coro delle Mondine di Melegnano e racconto di tradizione orale di Giuan de la vaca; Fiaba della tradizione orale "I tre gattini" e altro.



**MOSTRA FOTOGRAFICA  
SU FRANCA FLORIO,  
"REGINA" DELLA BELLE-  
EPOQUE PALERMITANA**

**PALERMO, Stand Florio, 13 aprile.** Si inaugura la mostra (rimasta aperta fino al 12 maggio) *Fotografare Franca Florio. Il volto della Stella d'Italia*, a cura di Alba

Romano Pace, su progetto realizzato dall'Associazione Stand Florio. Trattasi della prima mostra fotografica interamente dedicata alla figura di Donna Franca Florio (Palermo, 1873 – Migliarino Pisano, 1950), che, durante la "belle époque", fu famosa ed apprezzata in tutta Europa, oltre che per la sua tipica bellezza mediterranea, per la signorilità e l'eleganza e non a caso fu chiamata la "Regina di Palermo", quando il capoluogo dell'isola, allora assai più ricco e produttivo di oggi, era una delle mete più ambite dal 'gotha' internazionale. Esposte una cinquantina di rare fotografie, ritratti inediti di Donna Franca, dalla giovinezza all'età matura, provenienti dagli archivi privati della famiglia Afan de Rivera Florio e dalla collezione dei Fondi Fotografici Regionali (CRICD), partners dell'evento.

La baronessa Franca Jacona della Motta di San Giuliano, di nobile famiglia siciliana, fu sposa dell'industriale Ignazio Florio jr., appartenente a una delle famiglie di imprenditori più attivi e facoltosi dell'isola, di massimo rilievo fra quanti ne favorirono prosperità e rinomanza, dagli anni del regno duosiciliano all'unità d'Italia ai primi anni del secolo scorso.

Gabriele D'Annunzio, che ebbe modo di incrociare Donna Franca a Venezia nel 1897 scrisse di lei in uno dei suoi taccuini segreti: "una donna - una signora siciliana, Donna Franca - passa sotto le procuratie, alta, snella, pieghevole, ondeggiante, con quel passo che i veneziani chiamavano alla "Levriera". Ella è bruna, dorata, aquilina, indolente. Un'essenza voluttuosa, volatile e penetrante, emana dal suo corpo regale. Ella è svogliata e ardente,

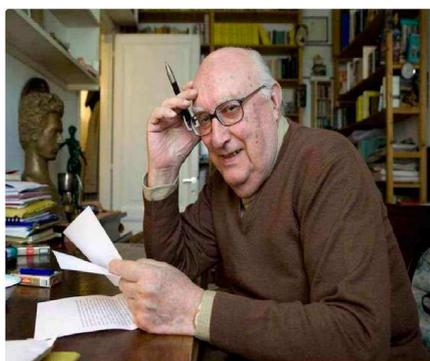
con uno sguardo che promette e delude. Non la volontà ma la Natura l'ha creata dominatrice”.

Grandi i nomi della ritrattistica fotografica di inizio secolo la immortalarono, fra i quali l'austriaco Hermann Kosel, fotografo della corte asburgica, Dora Kallmus (l'eccentrica Madame D'Ora, fotoreporter di moda, nota per le sue foto di grandi artisti).

Ricordiamo il famoso il ritratto ad olio del grande pittore Giovanni Boldini, datato 1924 ma in realtà composto nel 1901 (ovviamente non incluso in questa mostra, trattandosi, appunto, di un dipinto).

## LA SCOMPARSA DI ANDREA CAMILLERI

**ROMA, 17 giugno.** Muore Andrea Camilleri, scrittore, sceneggiatore, regista, drammaturgo. Era nato nel 1925 a Porto Empedocle (Agrigento). È stato regista alla Rai e per alcuni anni docente al Centro Sperimentale di



Cinematografia e all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma. Il suo esordio in narrativa è del 1978, con *Il corso delle cose*, scritto dieci anni prima. Nel 1980 pubblica con Garzanti il romanzo *Un filo di fumo* (con il quale vince il Premio Gela), primo di una lunga serie di romanzi ambientati nell'immaginaria cittadina siciliana di Vigata. Il suo primo vero successo avviene nel 1992 con *La stagione della caccia*, edito da Sellerio, cui

seguono nel *La bolla di componenda* (1993), *La forma dell'acqua* (1994), primo romanzo poliziesco con il commissario Montalbano, *Il birraio di Preston* (1995), *Il ladro di merendine* (2006). Tra le altre sue numerose opere narrative ricordiamo: *La pazienza del ragno* (2004), *La Luna di carta* (2005), *La vampa d'agosto* (2006), *Le ali della sfinge* (2006), *La pista di sabbia* (2007), *Il campo del vasaio* (2008), *Il casellante* (2008), *Il sonaglio* (2009), *Il nipote del Negus* (2010), *L'intermittenza* (2010), *La relazione* (2014). Del 2016 il suo centesimo libro: *L'altro capo del filo. Conversazioni su Tiresia e Il cuoco dell'Alcyon* sono le sue ultime pubblicazioni (2019). Il nome di Camilleri resta legato al personaggio del commissario Montalbano che tanto successo ha riscosso in varie serie di polizieschi televisivi interpretati dall'attore Luca Zingaretti, che ottengono un clamoroso e inalterato successo di pubblico. Le sue opere, tradotte in 120 lingue, hanno venduto complessivamente 31 milioni di copie.

**GIOVANNI DINO**, poeta di Villabate, pubblica un fascicolo fuori commercio con una ***Lettera a mio figlio che non ho conosciuto***, con due testi introduttivi a firma di Rossella Cerniglia ed Ester Monachino, una testimonianza di Marcella Nigro e un disegno (in copertina) di Loredana Alaimo. Sono, quelle del poeta di Villabate, parole di profonda tenerezza a un bambino di cui egli e la moglie Anna avevano atteso la nascita vanamente e il motivo nemmeno gli stessi medici avevano saputo spiegarlo. E così la venuta

al mondo di un essere umano rimane ancor più avvolta nel mistero, permanendo nel vuoto e nel silenzio. L'amore dei coniugi non si fa carne, sangue, voce. Un «appuntamento fissato nel calendario del cuore», come lo chiama Dino, che non si è potuto realizzare. Le parole commosse di un padre – ch  tale rimane nonostante il mancato evento – traboccanti di affetto colorano di poesia questa lettera mai spedita.

### **XXXIII PREMIO LORENZO MONTANO 2019**

La giuria, composta da Giorgio Bonacini, Laura Caccia, Davide Campi, Mara Cini, Flavio Ermini, Rosa Pierno, Ranieri Teti, ha proclamato vincitori, per la sezione Raccolta inedita: *Tirrenide* di Maria Grazia Insinga, che sar  pubblicata da Anterem Edizioni; per la sezione Opera edita: *Come un cinghiale in una macchia d'inchiostro* di Beppe Sebaste, Nino Aragno Editore, 2018; per la sezione Una prosa inedita: *La tragedia di Augusta* di Maria Pia Quintavalla.

La giuria critica per la sezione "Una poesia inedita", valutate le dieci opere finaliste, ha proclamato vincitrice la poesia *Trasmette luce differente, acqua* di **Roberta Sireno**. Le premiazioni di segnalati, finalisti e vincitori si terranno a Verona sabato 12 ottobre 2019, sabato 19 ottobre 2019 e un sabato di marzo 2020, nell'ambito del "Forum Anterem 2019/20".

### **UNA STATUA A TOMASI DI LAMPEDUSA NEL CENTRO DI PALERMO**

**PALERMO, 30 settembre.** Una statua sar  dedicata allo scrittore Giuseppe Tomasi di Lampedusa, il famoso autore de "Il Gattopardo". L'idea, lanciata dall'associazione "Strada degli Scrittori", diretta da Felice Cavallaro,   stata accolta e fatta propria dal Comune di Palermo e a breve sar  avviato lo studio per la realizzazione della statua, che sar  collocata nella piazzetta di fronte all'ex Bar Mazzara, fra piazzale Ungheria e via Generale Magliocco, nell'area in cui il principe era solito passeggiare, fermandosi ai tavoli del bar per scrivere le pagine del suo capolavoro, pubblicato postumo nel 1958, con un successo mondiale rimasto inalterato.



## SEGNALAZIONI LIBRARIE

### Repertorio bibliografico per autori

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



AA.VV., *Entronautica. Conversazioni sulla Poesia*, a cura di Gino Pantaleone, Edizioni Ex Libris, Palermo 2019, pp. 364, € 14,00 (s.).

ASSINI Adriana, *Giuliano e Lorenzo. La primavera dei Medici*, Scrittura & Scritture, Napoli 2019, pp. 194, € 14,00 (n.).

AUCI Stefania, *I Leoni di Sicilia. La saga dei Florio/ 1*, Editrice Nord 2019, pp. 448, € 18,00 (n.).

COPPOLA Ignazio, *Anche Garibaldi pagò il pizzo. I "picciotti di mafia" nell'impresa dei Mille*, Prefazione di L. Zinna, Postfazione di T. Romano, Spazio Cultura Edizioni, Palermo 2019, pp.120, € 10,00 (s.).

DI LENA Giovanni, *Pietre*, Nota critica di P. Suriano, Ermes Editrice, Pisticci 2018, pp. 48, € 11,00 (p.).

DINO Giovanni, *Lettera a un figlio che non ho conosciuto*, con prefazioni di R. Cerniglia ed E. Monachino, Villabate 2019, pp. 16, f.c., s.i.p. (n.).

GAUDIO V.S., *Bridget T.*, Pingapa Art, 2019, pp. 80, s.i.p. [edizione numerata e firmata dall'autore].

MARTINEZ Daita, *Il rumore del latte*, Prefazione di L. Zinna, Spazio Ciltura Edizioni, Palermo 2019, pp. 80, € 10,00 (p.).

MOSI Roberto, *Orfeo in fonte santa*, Giuliano Landolfi Editore, Fano 2019, pp. 66, € 12,00, (p.).

MURRAY Douglas, *La strana morte dell'Europa*, Neri Pozza Editore, Padova 2018, pp. 386, € 18,00 (s.).

OSNATO Antonio, *Notte d'amore a Venezia*, Postfazione di G. Pampaloni ArabaFenice, Trento 2017, pp. 128, € 13,00 (n.).

ROMANO Tommaso, *Alchimia della polvere. Aforismi con Autoritratto feroce*, Prefazione di R. Pazzi, All'insegna dell'Ippogrifo, San Cipirrello 2019, pp. 108, s.i.p., (afm).

SCALABRINO Marco,(a cura di) Ignazio Buttitta *Dalla piazza all'universo*, Edizione dell'Autrice, Venezia 2019, pp. 240, s.i.p. (s.).

TAORMINA Emilio Paolo, *Strade e tamburi di sabbia*, L'arciere del dissenso, Altavilla Milicia 2019, pp. 164, € 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” compongono 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.

\* Per la collaborazione sono preferiti testi creativi e di critica letteraria e scienze umane. I “quaderni” non sono una rassegna di novità librarie; gli articoli riguardanti i libri – non necessariamente recenti – figurano in quanto testi critici, sono frutto di collaborazioni e non di impegno redazionale. La redazione non effettua servizio recensioni.

\* 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](mailto: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](mailto: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. 17°  
Ottobre 2019  
*Chiuso in redazione*  
10 ottobre 2019

## [PIETRA NELLA PIETRA]

Pietra nella pietra, l'uomo dove stette?  
Aria nell'aria, l'uomo dove stette?  
Tempo nel tempo, l'uomo dove stette?  
Fosti persino la particella spezzata  
D'uomo inconcluso, di aquila vuota  
che per le strade d'oggi, che per le orme,  
che per le foglie dell'autunno morto  
va frantumando l'anima sino alla tomba?  
La povera mano, il piede, la povera vita....  
I giorni della luce sfilacciata  
in te, come la pioggia  
sopra le « banderillas » della festa,  
diedero petalo a petalo il loro alimento oscuro  
nella bocca morta?  
Fame, corallo dell'uomo,  
fame, pianta segreta, radice dei taglialegna,  
fame, salì la tua linea di scogliera

fino a queste alte torri sospese nell'aria?  
Io t'interrogo, sale delle strade,  
mostrami il cucchiaino, lasciarmi, architettura,  
frugare con un bastoncino, gli stami di pietra,  
salire tutti i gradini dell'aria fino al vuoto,  
grattar le viscere fino a toccare l'uomo.

Pablo Neruda

Dal "Canto Generale", II (*Altura di Macchu Picchu*), X.

(da: *Pablo Neruda*, a cura di Giuseppe Bellini, 2<sup>a</sup> ediz., Nuova Accademia Editrice, Milano, 1961)

### Quaderni di arenaria

Collana di quaderni  
monografici e collettivi  
di letteratura moderna  
e contemporanea



Nuova serie

Volume diciassettesimo

*Testi di:* Marina Caracciolo / Marcello Carlino / Francesco Paolo Catanzaro / Nadia Cavalera / Carmen De Stasio / Giovanni Dino / Rosanna Frattaruolo / El. Giam. / Antonio Lantieri / Valeria Lo Cicero / Guglielmo Lo Curzio / Margherita Rimi / Nicola Romano / Stefano Rovinetti Brazzi / Giorgia Stecher / Emilio Paolo Taormina / Lucio Zinna