



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



Quaderni di arenaria

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

*Collana
a cura di Lucio Zinna*

**Nuova serie
Vol. 9°**

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

Redazione

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

Corrispondenza

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

Segreteria

elidegiamporcaro@gmail.com

<http://www.quadernidiarenaria.it>

I contenuti di questo sito (*ad eccezione della sezione "Girolibrando"*) sono riproducibili solo per scopi senza fini di lucro, rispettando la regola della **citazione completa della fonte**. Tutti i contenuti sono pubblicati sotto licenza **Creative Commons** "Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 2.5 Italia". Le specifiche della licenza sono consultabili al seguente indirizzo: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>

Collaborazione

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



Antonella Vetrano, *Esodo*, 2003,
acrilico su tela, cm.1,70x1050
(particolare).

Copertina:

Ideazione e foto

Elide Giamporcaro

Elaborazione grafica:

Carlo e Salvatore Puleo

Web:

Salvatore Ducato

Fabrizio Pagano

INDICE

Saggi

Guglielmo Peralta	<i>La morte il mito la solitudine nell'opera di Cesare Pavese</i>	Pag. 4
Marina Caracciolo	<i>"La fonte magica" di Natalie Babbit</i>	» 17
Antonino Grillo	<i>La memoria poetica e la poesia di Carmelo Aliberti in "Itaca"</i>	» 21

Documenta

Nadia Cavalera	<i>Roberto Di Marco: l'avanguardia intransigente</i>	» 27
C. B. L.	<i>Ignazio Buttitta - Il presente della memoria</i>	» 32
Lucio Zinna	<i>Ricordo di Buttitta</i>	» 33

Crestomazia

Gianni Angelini	<i>Poesie</i>	» 35
Felice Serino	<i>Poesie</i>	» 38
Gian Piero Stefanoni	<i>Due poesie per Palermo</i>	» 42
Emilio Paolo Taormina	<i>Da "Nerina"</i>	» 43

Arene e gallerie

V. S. Gaudio	<i>Strutturalismo della Sella dell'imbroglio</i>	» 45
--------------	--	------

Girolibrando

<i>Testi di Luciano Anselmi, Antonella Barina, Antonio Coppola, Lucio Zinna</i>	» 56
---	------

Bacheca

<i>Schede di informazione libraria (a cura della redazione) su opere di: Anna Achmatova, Roberto Bertoldo, Maria Pina Ciancio, Maria Lenti, Giorgio Moio, Marco Scalabrino, Fedor I. Tjutcev</i>	» 59
--	------

Vetrina

Sergio Spadaro	<i>Orfismo e gnosticismo in T. Romano</i>	» 65
Marina Caracciolo	<i>Un caffè con Robespierre</i>	» 69
Francesco Setticasi	<i>Sulla poesia di Margherita Rimi</i>	» 72

Scaffale

<i>Recensioni a firma di: Marina Caracciolo, Nicola Romano, Giovanni Ronchini, Sergio Spadaro su opere di Giancarlo Baroni, Gaetano Capuano, Luigi De Rosa, Filippo Giordano, Antonio Spagnuolo</i>	» 74
---	------

Taccuino

» 81

Segnalazion librerie

» 84



Guglielmo Peralta

La Morte Il Mito La Solitudine nell'opera di Cesare Pavese

Il mestiere di vivere e il vizio assurdo

«Non parole. Un gesto. Non scriverò più»¹. Con queste parole del 18 Agosto 1950 si conclude “Il mestiere di vivere” (Diario 1935, 1950). Nove giorni dopo, il 27 Agosto, Pavese si suicida con sedici bustine di sonnifero in una camera d'albergo, a Torino. È la tragica conclusione, la messa in opera di un gesto da tempo premeditato. Già a 17 anni, il 4 febbraio 1926, scriveva all'amico Mario Sturani: «Io ho esaurito tutte le mie riserve poetiche e non ho



più nulla da mandarti. Qui a letto poi ho piuttosto voglia di dormire che non di pensare. Lavora tu che sai; io per me me ne scappa tutti i giorni di più la voglia, ma quando starò per perderla del tutto mi ammazzerò. Tu mi farai l'elogio funebre, e ti assicuro che non c'è niente da ridere»². E l'8 aprile 1927: «Devi sapere che io non scriverò più. Non

scriverò più, ne sono quasi certo. Non ne ho più la forza, e poi, non ho niente da dire. Dopo arrivati ai versi della rivoltella non c'è più che posare la penna e procedere ai fatti»³. Il 10 aprile del 1936, pochi mesi dopo il ritorno dal confino e dopo avere appreso dall'amico Sturani la notizia che la donna amata (la donna dalla “voce rauca”) si era sposata, Pavese annota nel Diario: «So che per sempre sono condannato a pensare al suicidio davanti a ogni imbarazzo o dolore. È questo che mi atterrisce: il mio principio è il suicidio, mai consumato, che non consumerò mai, ma che mi carezza la sensibilità»⁴. La morte volontaria, corteggiata dal poeta fin dall'adolescenza, è, dunque, il tema centrale e ricorrente in tutta la sua produzione, sia poetica, narrativa, che strettamente biografica. Facendo riferimento a Gabriel García Márquez, potremmo definire l'intera opera pavesiana, e in particolare *Il mestiere di vivere*, come la *Cronaca di una morte annunciata*⁵. Il tema della morte, infatti, è dominante e necessariamente legato alla scrittura, la quale è, insieme, l'annuncio e l'antidoto al suicidio, che vi è più volte rappresentato. Il «vizio assurdo» è una costante, una malattia congenita, una “vocazione”

che ha radici profonde; è un seme cresciuto nel terreno arido degli affetti familiari. Pavese ha appena sei anni quando muore il padre, e la madre fa «sentire maggiormente sui figli il peso dell'autorità piuttosto che il calore della tenerezza [...] prima di Maria e Cesare ha avuto altri tre figli e tutti e tre sono morti [...] la morte del padre e il carattere duro della madre, aprirono il primo vuoto nel cuore di Cesare. Divenne sempre più taciturno. Anche a tavola parlava poco. Come d'altronde gli altri della famiglia; come la madre, come la sorella»⁶. La morte, presente fin dalla sua infanzia, s'insinuerà come un tarlo nella sua mente e maturerà, soprattutto in seguito alle delusioni d'amore, nell'idea fissa del suicidio come possibilità di esercitare un potere su di essa, di esorcizzarla con la volontà di anticiparla, dandole un nome e un volto: quegli occhi della donna amata e cantata in maniera struggente in “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”⁷, una delle dieci poesie dedicate a Constance Dowling, scritte tra l'11 marzo e l'11 aprile del 1950, quattro mesi prima di compiere il suo tragico gesto. Il suicidio, più volte annunciato nei suoi scritti, appare come la risoluzione estrema contro la morte anonima, impersonale. Nel romanzo breve “Tra donne sole”, del 1949, Pavese – il personaggio per eccellenza, che agisce all'ombra dei suoi personaggi – mette in scena, *prova* il proprio suicidio attraverso Rosetta, una delle ragazze protagoniste, la quale si avvelena in una pensione con una forte dose di sonnifero. «Un gatto [...] era nella stanza con lei, e il giorno dopo, miagolando e graffiando la porta, s'era fatto aprire»⁸. Sorprendente coincidenza: quando la porta della camera d'albergo, in cui Pavese si uccide, viene forzata e aperta, «un gatto sguscia nella stanza»⁹. Loris, un'altra “donna sola” del romanzo, a proposito di un precedente tentativo di suicidio di Rosetta, dice: «Mi piace questa fantasia della realtà per cui le situazioni dell'arte perdono quota e diventano vita»¹⁰. Questa frase, che Pavese mette in bocca a Loris, suggerisce la chiave di lettura del suicidio come gesto annunciato, più volte provato e “anticipato” sulla scena dell'immaginario e infine realmente compiuto. Il suicidio di Pavese, espressione finale del suo insanabile disagio esistenziale, del suo “male di vivere” quasi costituzionale, può essere interpretato come la sua decisione estrema di porre fine a quella reiterata finzione nel teatro della scrittura, dove egli lascia compiere a un suo *alter ego* ciò che sulla scena della realtà egli non ha il coraggio di attuare. Nei racconti e nei romanzi sono, soprattutto, alcuni personaggi femminili a fargli da schermo, o da maschera, dietro cui egli si cela e “si dà” la morte forzando la loro volontà, decidendo per loro, spingendoli a compiere il tragico gesto. Finché l'uomo Pavese rimane vigile e ha potere sulla scrittura; finché, mantenendo viva la propria immaginazione, continua ad *agire* «nel» personaggio scelto a *rappresentarlo* e nel quale si adombra, egli riesce a sottrarsi al tragico evento, a rinviarlo, pure annunciandolo largamente nelle *Lettere* e nel *Diario* e in alcune poesie di *Lavorare stanca*. Il suicidio aggiunge sempre alla vita di un uomo, già di per sé travagliata, un qualcosa di più che la consegna al mito. E l'intera esistenza di Pavese è attraversata dall'idea del suicidio, che diventa il tema dominante anche nella sua vita di scrittore. Nel *Mestiere di vivere* leggiamo: «Di ogni scrittore si può dir mitica quell'immagine centrale, formalmente inconfondibile, cui la sua fantasia tende sempre a tornare e che più lo scalda [...] Mitica è quest'immagine in quanto lo scrittore

vi torna come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza»¹¹. E più avanti: «Destino è ciò che di mitico ha un'intera esistenza»¹². È chiara, qui, l'allusione a sé stesso e all'idea del suicidio, che marca la sua vita e la renderà mitica con la complicità della scrittura. A questo tragico gesto, ma anche alla pazzia, sembrano destinati i grandi spiriti. In questo senso egli si esprime in una confidenza a Davide Lajolo che la riporta ne "Il vizio assurdo": «Sai, dicono che Fitzgerald beveva molto ed è finito quasi pazzo. Si vede che chi ha dentro qualcosa da dire è destino che finisca così»¹³. C'è, in queste parole, un sottile autocompiacimento di segno masochistico, che è consapevolezza del proprio tragico destino, determinato, come la pazzia di Fitzgerald, da quel "qualcosa" che è "dentro" e che distingue e caratterizza i grandi uomini. Questa considerazione di Pavese suggerisce, lascia sottintendere il seguente sillogismo: **a.** Fitzgerald ha qualcosa da dire. **b.** Fitzgerald finisce pazzo. **c.** Chi ha qualcosa da dire finisce pazzo.

Lo scrittore americano rappresenta, in sostanza, la pietra di paragone, la "premessa" fondamentale dalla quale si deduce il destino di un'ampia categoria di uomini, cui Pavese stesso "si vanta" di appartenere. Grande è in lui, infatti, la fascinazione del suicidio, perché egli lo associa alla follia di quel geniale scrittore, per il quale nutre una grande ammirazione e dal quale è profondamente attratto. Il masochismo pavesiano è, dunque, questo riconoscimento della propria grandezza, per la quale vale la pena essere tragicamente destinati. «Nessuna gioia supera la gioia di soffrire»¹⁴, scriveva all'amico Mario Sturani nel febbraio del 1925, e il 17 agosto del 1950 annotava nel Diario: «I suicidi sono omicidi timidi. Masochismo invece che sadismo»¹⁵.

Al di là di questa veste personale, di cui fin qui si è trattato, il suicidio assume, negli anni liceali, una fisionomia ben precisa: il volto dell'amico e compagno di scuola Elico Baraldi e, più tardi, del figlio del professore Predella. Scrive Davide Lajolo: «Baraldi e la fidanzata erano saliti in montagna nella casa paterna di Bardonecchia, risolti a darsi entrambi la morte, con due colpi di rivoltella. Il ragazzo mantenne l'impegno, la ragazza riuscì a salvarsi. [...] Tre giorni dopo Pavese decide di salire sulla collina per darsi anch'egli la morte. Porta con sé la rivoltella. [...] Di fronte allo stesso albero, contro il quale si è accasciato Baraldi, Pavese estrae la rivoltella. Ma il cuore non regge, la volontà di vivere è ancora più forte e scarica i colpi contro l'albero. Tornerà a casa, vergognoso della sua viltà, più abbattuto e più disperato»¹⁶. Baraldi si era ucciso il 10 dicembre del 1926. Il 9 gennaio del 1927 Pavese scriveva all'amico Sturani concludendo la lettera con una poesia¹⁷ nella quale parla dell'episodio ricordato da Lajolo e qui sopra riportato. In quel periodo Torino fu scossa da una catena di suicidi. Era il periodo tormentato del dopoguerra. L'annientamento individuale sfociava in un vero e proprio contagio, in una pazzia collettiva che avrebbe minato, irreversibilmente, la volontà di vivere di Cesare, nonostante i suoi tenaci sforzi per affermarsi, per essere qualcuno nella vita. Essere qualcuno significava, innanzitutto, realizzare quell'ideale di vita che egli aveva posto nella poesia. «La poesia» – scriveva nel 1925, sempre a Sturani – «è la regina del mondo, direi che è Dio»¹⁸. Alla poesia, dunque, egli affida la propria salvezza, che è certezza di valere qualcosa come scrittore. Il 10 maggio del

1926, infatti, confidava all'amico: «l'unico appoggio che mi resta al mondo è la speranza che io valga, o varrò qualcosa alla penna»¹⁹. La scrittura, dunque, è l'antidoto che si rivelerà più volte efficace contro il "vizio assurdo", fino alla tragica decisione di non scrivere più, espressa, come abbiamo visto, con quelle parole definitive del 18 agosto del 1950 che concludono il Diario, due mesi dopo aver vinto il Premio Strega. Nonostante questa consacrazione, nonostante questo ambito riconoscimento, il 27 agosto, col suo gesto estremo, Pavese porrà fine alla propria esistenza. Quest'atto, più volte meditato e rimandato, provato e reiterato sulla scena dell'immaginario attraverso i personaggi è – questa è la mia tesi – un atto dovuto alla scrittura, un finale di partita giocato con determinazione e con coerenza verso il proprio destino, verso la propria vita, affidata, consegnata alla scrittura, affinché, questa, potesse rappresentarla, giustificarla, inverarla. In sostanza, *Il mestiere di vivere*, ossia la scrittura, la quale, pur fra gli echi della travagliata esistenza offre al Poeta un sicuro rifugio, finisce per essere il suo banco di prova, il luogo adatto e familiare, nel quale egli può esercitare il proprio diritto di morire, trasformando quel "vizio assurdo", quella possibilità mortale in una morte necessaria e personale, e perciò mitica.

Sulla prima pagina del suo ultimo libro, *Dialoghi con Leucò*, trovato aperto accanto al suo corpo ormai senza vita, Pavese lasciò scritto: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono, va bene? Non fate pettegolezzi». Ciò, forse, nel timore che i pettegolezzi intaccassero la serietà del suo gesto attribuendovi motivazioni del tutto gratuite e lontane dal suo significato autentico. Venti anni prima, nel 1930, Majakovskij moriva suicida e lasciava scritto: «Per favore, non fate pettegolezzi, il defunto non li poteva soffrire»²⁰. Una coincidenza?...Chissà! In certi casi, morire, forse, è anche un po' emulare!

Il mito e l'abolizione del tempo

Nell'avvertenza ai *Dialoghi con Leucò*, Pavese scrive: «[...] siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene, come a tutti i linguaggi, una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere»²¹. Questa affermazione sembra in contrasto con la definizione che Max Müller dà del mito. Questo – sostiene il Müller – è una «malattia del linguaggio», il quale, incapace di esprimere una verità, l'adombra in una storia, in una favola. La contraddizione pavesiana, tuttavia, è solo apparente in quanto si risolve in quel «vivaio di simboli», in cui, pure, la verità è occultata, e che equivale, perciò, a quella «malattia del linguaggio». Tale occultamento è un sintomo riscontrabile nell'opera pavesiana, soprattutto nei *Dialoghi*, dove il mito parla, appunto, verità sommesse. Ma un'altra "malattia" contagia, fino a invaderlo interamente, il linguaggio pavesiano: «il male di vivere», da cui Pavese "trae" il proprio mestiere di scrittore, ossia, *Il mestiere di vivere*, che egli impara ogni giorno scrivendo e che è perciò il diario della sua vita, dalla quale la scrittura è così inscindibile da diventarne la ragione essenziale, l'esercizio indispensabile per esorcizzare la morte, per "occultarla" nel corpo dei simboli, dov'è sommessamente coltivata e tenuta nell'ombra, come una verità velata. Scrivere per vivere, dunque! Ma se la vita è dolore, se il male è una

condizione dell'uomo Pavese (prima ancora che di ogni essere umano), allora la scrittura non può evitare di accogliere ed esprimere, amplificandolo, il suo malessere esistenziale. Il linguaggio, dunque, ne risulta contaminato, intriso. Il «male di vivere» cede i suoi sintomi, i suoi tratti distintivi alla scrittura, che ne diventa il *segno* manifesto, il *luogo* della degenza, il *corpo* sofferente e accogliente, il “correlativo oggettivo”, divenendo e mostrando sempre di più, attraverso i suoi personaggi più rappresentativi, la radiografia di una malattia mortale. La scrittura cessa di essere il *mestiere* necessario alla vita, l'antidoto sufficiente a contrastarne il dolore e la sofferenza, che si faranno così insopportabili da partorire nel poeta l'insano pensiero del suicidio, quel «*vizio assurdo*», in cui il «male di vivere» è incorporato e trasformato nel corteggiamento della morte, senza possibilità alcuna di essere allontanato con “*la divina Indifferenza*” montaliana.

Il mito è presente anche in *Lavorare stanca* e nei romanzi, dove la scrittura, spesso, è biografia, memoria dell'infanzia, dell'età immortale, che ancora non conosce «il giorno che il giovane dio sarà un uomo»²², e dunque, è essa stessa mito: racconto e nostalgia, doloroso ritorno al passato. Ma se la scrittura, facendosi memoria, prende le distanze dal «male di vivere», tuttavia non riesce a distaccarsene del tutto, perché è nel presente, dove «ora pesa/ la stanchezza su tutte le membra dell'uomo»²³ e dove la morte non è più ignorata, che la vita si scrive e acquista memoria. Ne *La luna e i falò* – l'ultimo romanzo che può considerarsi una sintesi della scrittura paveseana, contenendo motivi che sono veri e propri stati d'animo tipici della stagione dell'infanzia, trasversali a tutta la sua produzione poetica e letteraria – il mito dell'età eroica, divina, è fortemente presente ed espresso nella ricerca delle proprie radici. Il trovatello Anguilla che torna dall'America al paese dove è cresciuto, riflette il legame, l'attaccamento di Pavese ai luoghi dell'infanzia: S. Stefano Belbo, suo paese natale, ma anche Alba e Canelli, le colline, le vigne, le langhe, la campagna, che egli torna a visitare più volte, sia come uomo che come scrittore. Nel racconto i luoghi dell'infanzia mutano le loro forme, si caricano di simboli, perdono la loro oggettività e si fanno carne e sangue, pensiero struggente, febbre che attanaglia il corpo e l'anima. Così, ad esempio, la collina non è più «un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere»²⁴. Questa metamorfosi è il mito dell'infanzia, la quale, pur scolorando per la perdita di realtà, mantiene vive le sue braci alimentando quel “male di vivere” di cui la scrittura finisce per essere contaminata. Qui non c'è una “malattia del linguaggio” che genera il mito, ma vi sono i luoghi della memoria, che diventano agenti “patogeni”. Il Poeta rivisita i paesaggi dell'infanzia con animo nostalgico attribuendo ad essi, attraverso le personificazioni, caratteristiche e forme umane.

Scrive Davide Lajolo: «Ogni collina è come un personaggio con la naturale diversità di lineamenti da un'altra collina, ha un suo modo di stare ferma o di camminare non soltanto nelle visioni fantastiche delle descrizioni paveseane, ma nei nomi con i quali i contadini le hanno battezzate, nella realtà di chi le guarda perché ne intravede di una gli occhi, di altra il naso, di altra ancora i capelli sollevati al cielo»²⁵.

Questi luoghi, dunque, pur alimentando la nostalgia, sono per il poeta una presenza familiare, rassicurante e necessaria. Umanizzati, vivificati, essi gli

infondono un senso di serenità e di fiducia. Leggiamo in “Vocazione”: «[...] trovavo proprio nell’erba e nelle cose un senso incrollabile di fiducia [...] Questo senso di fiducia mi è abbastanza familiare e mi prende ogni volta che da un luogo chiuso do un’occhiata al cielo, alle piante, all’aria. È come se per un momento avessi dubitato dell’esistenza delle cose e quello sguardo mi rassicurasse»²⁶.

Le cose non sono del tutto separate dallo sguardo che le conferma nella loro esistenza: sono, esse stesse, sguardo e coscienza del poeta che le unifica in un paesaggio indivisibile facendo di esse un “organismo” che vive e respira dentro di lui. Egli scrive ne “La langa”: «[...] ero io stesso il mio paese [...] il mio sangue, le mie ossa, il mio respiro, tutto era fatto di quella sostanza e oltre me e quella terra non esisteva nulla»²⁷. In questa identificazione col paese natale si rivela ancora una volta la dimensione mitica. Il paesaggio nutre il poeta. Ogni luogo arretra e si scioglie nell’infanzia; diviene un evento che si dispiega e si rivela nel racconto. Qui “La vigna”²⁸ non è solo una vista familiare, ma “*una porta magica*” che si apre sul mondo dell’infanzia come sopra un palcoscenico, dove nulla, però, accade, nulla si rappresenta. È proprio questa mancanza di evento è l’ “evento” favoloso, è il mito che non ha bisogno di memoria né di tempo. L’infanzia è lo sguardo che la contempla nella vigna. E in questo sguardo, *qui e adesso*, il tempo è abolito. Ciò che emerge dal passato è ciò che non è mai trascorso né accaduto, perché *qui*, in questo sguardo, in questa vigna, regna l’eternità. In questo “evento”, in questa “estasi immemoriale” l’uomo Pavese, come per incanto, si ritrova ragazzo. La ricerca pavesiana delle radici dell’infanzia, ovvero, il superamento del senso di “sradicamento”, che è perdita di questo terreno felice, non avviene, in maniera precipua come in Proust, attraverso la memoria involontaria suscitata dalle cose e dalle percezioni sensoriali, ma attraverso quella *memoria* che io definisco *fatica*, generata dall’amoroso “contatto”, dalla rivisitazione fisica e volontaria dei luoghi in cui Pavese è vissuto, i quali si aprono “intenzionalmente” lasciando trasparire il mondo dell’infanzia in cui essi finiscono per “sciogliersi”. La ricerca è questo ritornare nei luoghi, è questo rinnovato *contatto* col paesaggio, con la natura, da lui tanto amata fin da fanciullo, che, come per magia, si trasforma sotto il suo sguardo e gli si concede di nuovo in “prima visione” consegnandosi, trasfigurata, in quell’ “estasi immemoriale”, dove, per un istante che dura un’eternità, il tempo è abolito, l’infanzia “ritrovata”. In Pavese, dunque, più che la memoria involontaria, indotta dagli oggetti e dalle sensazioni, *agisce* quel potere radiante, in virtù del quale i luoghi si epifanizzano permettendogli di ritrovarsi, di ritornare ragazzo e di entrare di nuovo in rapporto con quel mondo mitico. Nella *Recherche*, il mito è il “tempo perduto”, è l’infanzia che resta al di là delle cose e dei luoghi, per mezzo dei quali essa si fa memoria e racconto. In Pavese, il mito²⁹ è “la cosa stessa”, è il paesaggio che, in virtù della *claritas*³⁰, “annuncia” il mondo dell’infanzia, lo rivela in trasparenza facendosi *luogo* felice. In sostanza, il mito, la “favola” si fa “realtà”; la stagione dell’infanzia cessa di essere un *tempo* e diventa quel *luogo*, quella “cosa” che ne assume l’aspetto e le caratteristiche. Nel racconto, i luoghi dell’infanzia prevalgono sul tempo che fu; sono essi che parlano, che raccontano il mito, il quale diviene quella stagione della vita eternamente

presente. Pavese, a differenza di Proust che racconta, che scrive per ricordare, racconta perché ricorda i luoghi e li visita fisicamente. Ed è così che essi e il mondo che rappresentano si “eternano”. Questo senso d’immortalità è un tema trasversale a tutta l’opera pavesiana e serve spesso a contrastare il senso di dolorosa rassegnazione di fronte al destino ineluttabile della perdita dell’infanzia. In “Mito”³¹, il desiderio di recuperare l’età felice s’intreccia col sentimento d’inconsapevolezza nei confronti della morte, in quell’*“uomo pensieroso”*, che cerca di ritrovare nel respiro del paesaggio il ragazzo che egli fu, simile a un dio *“che viveva per tutti e ignorava la morte”*. Il mito dell’infanzia deificata, che tutto, a sua volta, deifica, è vissuto nella consapevolezza della fine di essa, e questa fine pesa *“su tutte le membra dell’uomo”*, nel quale il ragazzo si è perduto. Nessuna intesa, dunque, nessun feeling è più possibile stabilire con quel ragazzo divenuto adulto e con i luoghi dell’infanzia, dove ora è fatica il *“passo”* che *“stupiva la terra”*, alla quale l’uomo, sia pure rassegnato, rivolge un sorriso conciliatore. Di fronte a questa perdita irreparabile anche il mondo vacilla, muta aspetto, si disorienta, e le cose e il paesaggio non riconoscono più nell’uomo quel giovane dio immortale (*“Le spiagge oscurate/ non conoscono il giovane, che un tempo bastava/ le guardasse”*). Le cose, personificate, acquistano una coscienza spogliandosi della divinità, alla quale lo sguardo del ragazzo le aveva un tempo destate. Viene meno, qui, quel senso d’immortalità, che appartiene all’infanzia (*“non si muore d’estate”*), cui corrisponde quell’abolizione del tempo che abbiamo visto ne *“La vigna”*.

Nel mito dell’infanzia deificata e perduta si adombra il tema hölderliniano della fuga degli dei. L’incolmabile vuoto che l’assenza degli dei avrebbe generato nel mondo ha un’eco, in Pavese, in quella interrotta comunicazione tra *“il giovane dio”* divenuto uomo adulto e il mondo, improvvisamente privato dello sguardo di quella *“divinità”*, del suo respiro *“immortale”* troncato dal tempo fugace. I *“Dialoghi con Leucò”* sembrano ristabilire la corrispondenza tra il mito e il mondo e riparare così al grande vuoto prodotto dall’abbandono degli dei.

Il mito nei “Dialoghi con Leucò”

Sulla presenza degli dei sono costruiti i miti e le antiche teogonie. Nei *“Dialoghi con Leucò”* Pavese rielabora in chiave moderna alcuni di questi miti, attraverso i quali cerca di dare un senso alla vita, alla morte, al dolore, all’amore; di spiegare il mondo e chiarire a sé stesso il senso della propria opera. Nei *“Dialoghi”*, il mito non è, come abbiamo esplorato, il mondo dell’infanzia che si concede all’io narrante in un tempo e in uno spazio rivisitati dalla memoria, o i luoghi, il paesaggio, la *“cosa stessa”* che si offre alla contemplazione nell’*“estasi immemoriale”*, ma è, piuttosto, il racconto, la leggenda, la favola, che il poeta interpreta, a partire dal proprio malessere esistenziale, dalla propria natura dolente, scoprendo, in quel *“vivaio di simboli”*, che brulicano nella narrazione mitica, una sofferenza intima e archetipica: *“il male di vivere”* come condizione atavica dell’uomo.

Scrivono Roberto Cantini nella nota introduttiva ai *“Dialoghi”*: «Non c’è dubbio che Pavese in questi dialoghi sia partito alla ricerca di una simbologia inconscia e dei tramiti in cui poteva avverarsi il passaggio dal proprio *“caso”*

personale, dal proprio orrore di esistere, al mito sottostante, all'immensa, brulicante naturalità degli archetipi. Nei "Dialoghi con Leucò" lo scrittore cerca di afferrare il mito là dove nasce, e di farlo scaturire dalla profonda intimità del suo essere»³².

Accanto a questo aspetto intimistico-psicanalitico è possibile cogliere nei "Dialoghi" una profonda riflessione sulla condizione umana: la stessa riscontrabile, almeno nelle linee generali, nelle "Operette morali" del Leopardi. Simile è la struttura delle due opere costruite, fundamentalmente, sui dialoghi e sulla dimensione mitica. Il Leopardi fa uso nelle sue *Operette* anche della forma narrativa. Esse hanno una scenografia cosmica e un taglio più teatrale rispetto ai dialoghi pavesiani. Inoltre, non tutti i personaggi sono tratti dalla mitologia ed esse sono pervase da un tono ironico e satirico che s'intreccia con i temi filosofici trasversali a tutta la produzione, anche poetica, del Recanatese. Nei "Dialoghi con Leucò" la riflessione pavesiana è sul mito, nasce dal mito e finisce per accogliere quelle verità che sottostanno al mito stesso e attraverso il quale si chiariscono. Tra i piani dell'irrazionale e dell'inconscio, allora, s'inscrive la realtà dell'arte, la quale sempre è sospesa o naviga tra i simboli che da quei piani le derivano. Non a caso Pavese lasciò scritto ne "Il mestiere di vivere": «Chi non conosce simboli è un ignavo di Dante. Ecco perché l'arte si rispecchia nei riti dei primitivi o nelle passioni forti: cerca dei simboli. E vertendo sul primitivo gode del selvaggio. Cioè dell'irrazionale»³³. Il primitivo, ovvero l'irrazionale, è rappresentato dalla mitologia classica, per mezzo della quale emerge quanto c'è nell'animo pavesiano «di più inquieto e scottante»: il sangue, il sesso, l'infanzia tragica, l'amore materno, la solitudine, la morte, che tutti insieme costituiscono la «cruda tematica esistenziale dell'uomo Pavese»³⁴. Al di là di questa lettura in chiave personalistica e intimistica, nei "Dialoghi" pavesiani più voci parlano, attraverso Leucò, il dramma dell'esistenza umana. Leucò (*leukôs* è bianco, in greco) è Bianca Garufi, da lui amata, ed è la Leucótea de "Le streghe" e de "La vigna". È il personaggio più emblematico che figura solo in questi due dialoghi ed è eletto da Pavese a interlocutore unico, cui ciascun personaggio rivolge le proprie interrogazioni e confessioni. In lui si adombra lo stesso Pavese. Leucótea gli assomiglia: come lui ha tentato il suicidio. Ne "Le streghe" ella parla con Circe, la mitica maga che non riuscì a trattenere Odisseo e nella quale si raffigura la donna dalla "voce rauca" amata dallo scrittore³⁵. E Pavese è presente anche nella figura di Odisseo, peraltro assente nel dialogo. Ha così luogo, con queste identificazioni, uno scambio di parti, una "proiezione" freudiana, in cui è la donna amata (Circe) ad apparire vittima dell'abbandono da parte dello scrittore (Odisseo) e non viceversa, come nella realtà. Si comprende, allora, come Pavese, non avendo, probabilmente, accettato a livello inconscio la propria sconfitta in amore, cercasse con quella "proiezione" di rimarginare la propria ferita narcisistica. A parte questo aspetto di natura psicoanalitica, in Leucò c'è come un'eco silenziosa che fa del mito una voce cosmica, attraverso cui Pavese interroga sé stesso e il mondo cogliendo in essa un'elementare solidarietà, che gli permette di innalzare il destino personale a destino dell'umanità, come avviene anche nelle *Operette morali* del Leopardi. Dominante è nei *Dialoghi* il tema della morte, che però assume una connotazione diversa rispetto a "Il mestiere di

vivere”. Qui, il “vizio assurdo” (il suicidio) è possibile per la condizione mortale dell’uomo. Lì, l’uomo non può “trasgredire” e mettere in atto il suicidio; non può anticipare il proprio destino mortale, non ha il potere di morire. Ne “La nube”, Issione è condannato a restare umano per la sua audacia (osò corteggiare Era). Ma la condanna, la vera sconfitta è nella possibilità che la morte gli sia “tolta come un bene” e resa come “un amaro sapore che dura e si sente”.

(La nube: [...] *Ne ho veduti di audaci più di loro e di te precipitare dalla rupe e non morire. Capiscimi Issione. La morte, ch’era il vostro coraggio, può esservi tolta come un bene. Lo sai questo? [...] quella morte che loro (gli dei) conoscono, ch’è un amaro sapore che dura e si sente.*

Issione: *Dunque si può ancora morire.*

La nube: *No, Issione. Faranno di te come un’ombra, ma un’ombra che rivuole la vita e non muore mai più.)*

E ancora più esplicite sono, nel dialogo “La chimera”, le parole che Bellerofonte rivolge a Ippòloco, per bocca di Sarpedonte, e la conclusione di quest’ultimo:

(Sarpedonte: [...] *«quest’è la beffa e il tradimento: prima ti tolgono ogni forza e poi si sdegnano se tu sarai meno che uomo. Se vuoi vivere, smetti di vivere...»*

Ippòloco: *E perché non si uccide, lui che sa queste cose?*

Sarpedonte: *Nessuno si uccide. La morte è destino. Non si può che augurarsela, Ippòloco.)*

Per vivere, dunque, bisogna potere morire, ma questo potere non appartiene all’uomo che è, per natura, “mortale”. *La morte è un destino* che possiamo solo augurarci e che ci toglie il potere di morire. Nemmeno il suicidio, dunque, rende all’uomo questo potere. È questa, la tesi opposta a quella evidenziata ne *Il mestiere di vivere*, dove il “vizio assurdo” si configura come morte possibile, personale. Nel dialogo: “Il mistero”, la morte acquista, proprio attraverso il mito, una valenza religiosa rendendo possibile il ritorno, la conquista della vita eterna. Commentiamo questo dialogo. Gli uomini hanno colmato con la loro presenza la solitudine degli dei, dai quali li separa l’abisso della morte: l’unica ricchezza «che li costringe a industriarsi, a ricordare, a prevedere», ad agire, a desiderare, anche, di porre fine alla vita. La storia degli uomini è una storia di sangue che essi raccontano con la loro vita. Anche gli dei hanno storie di sangue, che diventano mito nel racconto degli uomini, e nel racconto gli dei acquistano un nome, tanti nomi, per mezzo dei quali si rivelano a sé stessi, vengono strappati alla loro «greve eternità» e si fanno simili agli uomini. Nel sangue offerto in sacrificio, gli uomini hanno trovato gli dei, si sono seduti alla loro mensa. Attraverso il sangue di un dio ritroveranno sé stessi, muteranno il destino, daranno un nuovo senso alla morte. Saranno gli dei ad insegnare agli uomini questa nuova morte, a «dargli questo racconto. Condurli per questo racconto. Insegnargli un destino che s’intrecci [...] » con il loro. Ma ascoltiamo la fine del dialogo tra Demetra e Dioniso, dove nel grano e nella vigna, nel pane e nel vino che essi rappresentano, sono prefigurati il corpo e il sangue del Cristo:

(Dioniso: *Ma una volta che il grano e la vigna avranno il senso della vita eterna, sai che cosa gli uomini vedranno nel pane e nel vino? Carne e sangue, come adesso, come sempre. E carne e sangue gronderanno, non più per placare la morte, ma per raggiungere l'eterno che li aspetta.*

Demetra: *Si direbbe che vedi il futuro. Come puoi dirlo?*

Dioniso: *Basta avere veduto il passato, Dèò. Credi a me. Ma ti approvo. Sarà sempre un racconto)*

Mito e religione, dunque, s'intrecciano in questo dialogo, dove il mondo biblico è storicizzato e legato, in maniera sincronica, col mondo classico. In questo tempo riunificato irrompe il *futuro*: il "racconto", il mito della vita eterna, in cui la morte è tolta ancora una volta, coincidendo la vita eterna con l'impossibilità stessa di morire.

Il linguaggio della solitudine in "Lavorare stanca"

"*Lavorare stanca*" segna l'esordio di Pavese nella poesia, nel 1936, la prima stesura risale al 1931. Tramite Leone Ginzburg, le poesie, mandate in visione ad Alberto Carrocci, direttore di "Solaria", vengono lette da Vittorini che le giudica positivamente. Si tratta di una poesia-racconto, di un'idea, di un genere nuovo, che richiama W. Whitman e, in parte, Lee Masters e che spinge Pavese ad abbandonare la metrica tradizionale e il crepuscolarismo gozzaniano presente in certe sue prime esperienze, nella convinzione che il verso possa divenire "strumento" del narrare, secondo la lezione degli americani. Nell'appendice a "*Lavorare stanca*" egli scrive:

Una simile versificazione accontentava anche materialmente il mio bisogno, tutto istintivo, di righe lunghe, poiché sentivo di aver molto da dire e di non dovermi fermare a una ragione musicale nei miei versi, ma soddisfare una logica. E c'ero riuscito e insomma, o bene o male, in essi narravo. [...] la novità di quel tentativo è ora per me ben chiara: avevo scoperto l'*immagine*» [...] Quest'*immagine* era, oscuramente, il racconto stesso³⁶.

Con "*Lavorare stanca*" Pavese proponeva un modello di poesia che in quegli anni di pieno ermetismo non poteva essere favorevolmente accolto e che, tuttavia, nel dopoguerra divenne uno dei punti di riferimento del neorealismo, anche se con quella esperienza poetica aveva poco a che fare. In "*Lavorare stanca*" compaiono dei veri e propri "personaggi" e si nota la presenza del poeta/narratore all'interno dell' "opera". Tuttavia, egli assume in essa una posizione del tutto nuova e particolare: il suo *io narrante* non è solo una "figura" omodiegetica, il "personaggio" protagonista in mezzo a tanti "personaggi", ma è una voce, a volte un respiro, che parla dentro i "personaggi", dentro le loro storie; è un'anima che si distende, che osserva, partecipa, dialoga, riflette, "convive" con la propria memoria attraverso quei "personaggi" in carne ed ossa: tipi vari, disparati, persone senza "maschera" nel teatro della vita, sulla scena del mondo, che offrono al poeta il conforto di

un contatto, di una presenza, di uno scambio di opinioni, costituendo un campionario di varia umanità, di individui mai anonimi, perché tutti recuperati e accolti *interiormente*, nutriti di nostalgia e custoditi sulla soglia di un passato vigilato e mai del tutto obliato. Sono villani, operai, sabbiatori, prostitute, carcerati, ragazzotti: «Figure tutte solitarie ma fantasticamente vive in quanto saldate al loro breve mondo per mezzo dell'*immagine interna*»³⁷. A differenza che nei “Racconti” e nella produzione narrativa, in genere, in “*Lavorare stanca*”, specie nei suoi testi autobiografici, non sono i luoghi a “narrare” e a suscitare l’infanzia, ma le persone: quella serie di personaggi della vita quotidiana, di popolani, di tipi, di familiari, che rappresentano delle situazioni concrete e che trovano la loro espressione caratteristica nella “poesia-racconto”. Si tratta di persone evocate dai ricordi e che evocano altri ricordi. Attraverso la voce del poeta, questi personaggi “raccontano” storie che si legano alla sua infanzia. Ricordiamo qui: il cugino de “I mari del Sud”, la Flora de “Le maestrine”, la donna del treno di “Donne perdute”, il vecchio de “Il vino triste”, la gente di “Antenati”.

Il tema della solitudine domina in “*Lavorare stanca*” ed è spesso legato all’attesa, vana ed esasperata dalla «lentezza dell’ora / [...] spietata, per chi non aspetta più nulla». Ne “Lo steddazzu”³⁸, pure le cose sono toccate dalla solitudine e pervase da quel senso di annientamento e d’impotenza che rendono vano e ripetitivo ogni gesto dell’ “uomo solo”, il quale vive la propria rassegnazione in sintonia con un paesaggio, di cui finisce per essere parte integrante. La stella del mattino, l’ultima, che spegnendosi dà inizio al nuovo giorno, torna ad accendersi nella pipa che l’uomo lentamente prepara. In questo gesto rituale, quel giorno è già consumato; subito reso, come i precedenti, alla monotonia del passato, alla neutralità di un tempo «in cui nulla può accadere». La solitudine crea solitudine. L’uomo, che la vita ha reso vagabondo d’amore, è tentato di parlare da solo e allora gira strade e piazze, ovviamente deserte, con l’intento di «fermare una donna / e parlarle e deciderla a vivere insieme». È il tema di “*Lavorare stanca*”³⁹, la seconda delle due poesie che portano lo stesso titolo della raccolta. La mancanza di una donna con la quale dividere la propria esistenza e costruire una famiglia è la ragione fondamentale della solitudine del poeta. Ritroviamo già ne “I mari del Sud”⁴⁰ una solitudine più originaria e radicale. È qualcosa di atavico, di “biologico”, connaturale al poeta: una “tara”, un destino, una «virtù». «Tacere è la nostra virtù / Qualche nostro antenato dev’essere stato ben solo / – un grand’uomo tra idioti o un povero folle – / per insegnare ai suoi tanto silenzio». Una solitudine, dunque, che è mancanza, assenza di parole, difficoltà di trovare argomenti, di esprimere, di confessare, soprattutto, i propri sentimenti; un silenzio tramandato, di cui è intrisa l’opera del poeta, la quale trasmette quella stessa solitudine che vi leggiamo e che scivola, timidamente, dentro le parole cui dà anima e corpo. La solitudine, non solo qui, ma in tutte le opere di Pavese, è, innanzitutto, linguaggio, prima ancora di essere un tema, un argomento; e ciò perché essa è una “patologia” congenita, legata a uno stato di timidezza, di eccessiva emotività, a una condizione psicologica, e che trova sfogo e conforto nella scrittura, la quale diviene, in “virtù” proprio della solitudine, *il mestiere di vivere*. In “Mania di solitudine”⁴¹, questo linguaggio è un flusso, una corrente che investe tutte le

cose, le quali confluiscono nella calma distesa della «pianura» che le “nutre”. «Pianura» e «cibo» sono metafore di questo sentimento “negativo” che il poeta avverte, percepisce, come qualcosa di fisico e di cui non può fare a meno. È una “mania” che ci ricorda il “vizio assurdo”, una “fame” di solitudine che si nutre delle cose, le assimila trasformandole in contenuti di coscienza. Ma non c’è intenzionalità in questo processo conoscitivo fondato sull’immobilità e sul distacco che il silenzio genera. La sottile similitudine fra la «pianura» e il «corpo» costituisce il legame necessario attraverso cui avviene l’incontro fra la solitudine del poeta e la solitudine delle cose e della natura. In questo incontro «ogni cosa si ferma nel suo luogo reale», «ogni pianta e ogni sasso vive immobile». Il divenire, dunque, si scioglie nella calma dell’essere per mezzo della solitudine, eletta a elemento unificatore del reale. La «cena», la «pianura», il «corpo», la «donna», sono gli elementi portanti della poesia. Ma è la «donna» ad avere una maggiore valenza semantica, a caratterizzare la fragilità di una vita di solitudine, cui essa è soggetta, e, al tempo stesso, l’insoddisfatto bisogno d’amore del poeta. Sono le donne, infatti, a “cibarsi” di solitudine (ma anche a “consumare” amore); quanto al «corpo», esso è l’elemento materiale, corruttibile, più fragile dello spirito, provato anch’esso dalla solitudine, perché solo, privo del calore di una donna, ma che, tuttavia, ritrova in quegli istanti d’immobilità un’intima comunione con le cose e con la natura, attraverso le quali esso acquista forza, «è tranquillo e si sente padrone», perché in mezzo a tanta solitudine non è solo e può, soprattutto, godere, “nutrirsi”, “riscaldarsi” di quel cibo familiare, di cui dispone in abbondanza. A parte i sintagmi: «solo», «in silenzio», disseminati in molte poesie («l’uomo solo», ad esempio, ricorre tre volte in “Semplicità”⁴² e ne “Lo steddazzu”, senza contare tutte le volte in cui è sottinteso), tutto il linguaggio di “*Lavorare stanca*” è intriso del sentimento della solitudine, cui si amalgamano i sentimenti dell’angoscia, della tristezza, della malinconia più struggente. È, certamente, nella natura dell’uomo Pavese che bisogna rintracciare questo nostalgico sentire che ha radici ataviche. Ma sono radici coltivate e alimentate dal suo essere congenitamente poeta e che finiscono per affondare nel terreno dei sentimenti comuni a tutta l’umanità. È per questa ragione più universale che il linguaggio della solitudine parla in profondità a quanti si accostano alla scrittura pavesiana. Il suo linguaggio, infatti, rimanda a una solitudine più grande, atavica, originaria, che è l’oblio della verità celeste che *si tace* nella parola terrena e che *arretra* di fronte alla “malattia del linguaggio” per consegnarsi, in segreto, nel mito. Accostarsi al linguaggio pavesiano è scendere nel profondo di sé stessi, dove la verità è assopita e non è sola, perché appartiene all’inconscio collettivo. È qui che il linguaggio si avvia alla “guarigione”. Perché, nell’intimità del silenzio, esso dà voce alla solitudine del mondo e ci pone in ascolto di una rivelazione.



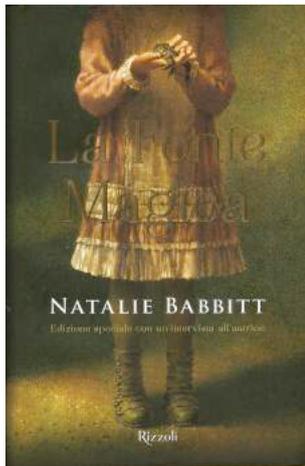
NOTE

- ¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, ed. Il Saggiatore, p. 378.
- ² Davide Lajolo, *Il vizio assurdo*, Oscar Mondadori, p. 68.
- ³ C. Pavese, *Lettere 1926 – 1950*, Einaudi, p. 21. I versi in cui si parla della rivoltella sono a p. 17.
- ⁴ *Il mestiere di vivere*, p. 37.
- ⁵ Titolo di un romanzo di G. G. Márquez.
- ⁶ Davide Lajolo, op. cit., p. 23.
- ⁷ *Poesie edite e inedite*, Einaudi, p. 182.
- ⁸ *Tra donne sole*, in Romanzi vol. II, Einaudi, p. 381.
- ⁹ *Il vizio assurdo*, op. cit. p. 339.
- ¹⁰ *Tra donne sole*, p. 291.
- ¹¹ *Il mestiere di vivere*, op. cit. p. 251.
- ¹² Ivi, pp. 366, 367.
- ¹³ *Il vizio assurdo*, op. cit. p. 310.
- ¹⁴ Ivi, p. 64.
- ¹⁵ *Il mestiere di vivere*, p. 377.
- ¹⁶ *Il vizio assurdo*, cit. p. 78.
- ¹⁷ *Lettere 1926 – 1950 vol. I*, cit. pp. 17, 18.
- ¹⁸ *Il vizio assurdo*, p. 65.
- ¹⁹ Ivi, p. 69.
- ²⁰ Roman Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Nuovo Politecnico, Einaudi 1975, p. 6.
- ²¹ *Dialoghi con Leucò*, Oscar Mondadori 1972, p. 33.
- ²² Mito, *Poesie edite e inedite*, Einaudi 1970, p. 127.
- ²³ ivi
- ²⁴ *La casa in collina*, ivi p. 9.
- ²⁵ D. Lajolo, *Il vizio assurdo*, pp. 20, 21.
- ²⁶ *Vocazione*, in Racconti, Einaudi, p. 270.
- ²⁷ *La langa*, ivi, p. 365.
- ²⁸ *La vigna*, ivi, p. 488.
- ²⁹ Nella lingua greca, originariamente, *Mýthos* significa “parola”, “annunzio”, ma anche “la cosa stessa”, “la realtà”. Solo in un periodo più tardo indica la “leggenda”, la “favola”, il “mito”.
- ³⁰ La *claritas* è il terzo requisito della bellezza, indicato da S. Tommaso d’Aquino. Gli altri sono: l’integrità e la simmetria (o perfezione). La *claritas* è il potere radiante per mezzo del quale le cose pervengono alla loro epifania, cioè mostrano la loro essenza.
- ³¹ In *Poesie edite e inedite*, op. cit., p. 127.
- ³² R. Cantini, Nota introduttiva in *Dialoghi con Leucò*, Oscar Mondadori, 1972, p. 25.
- ³³ Ivi, p. 26.
- ³⁴ Ivi, p. 24.
- ³⁵ *Dialoghi con Leucò*, op. cit. A p. 148 leggiamo: “E cantando mi misi al telaio e la mia voce rauca la feci voce della casa”.
- ³⁶ *Poesie edite e inedite*, op. cit. pp. 198 – 199.
- ³⁷ Ivi, p. 206.
- ³⁸ Ivi, p. 134 – Lo steddazzu è la stella del mattino, nel dialetto di Brancaleone Calabro.
- ³⁹ Ivi, p. 99.
- ⁴⁰ Ivi, p. 11.
- ⁴¹ *Poesie edite e inedite*, op. cit. pp. 52, 53.
- ⁴² Ivi, p. 129.

Marina Caracciolo

Un romanzo fantastico (non esclusivamente) per ragazzi

“La fonte magica” di Natalie Babbitt



Non ha esagerato, per entusiasmo o per enfasi espressiva, il recensore del *New York Times*, quando ha parlato, a proposito di quest’opera narrativa, di «una scrittura incantevole per un libro bellissimo, impossibile da dimenticare».

Natalie Babbitt, ritenuta una delle più importanti autrici americane di libri per la gioventù – dei quali è pure un’ottima illustratrice – pubblicò questo romanzo negli Stati Uniti, nel lontano 1975, presso le prestigiose edizioni *Farrar, Strauss & Giroux LLC* di New York. Il libro, che probabilmente è anche il suo capolavoro, divenne ben presto un classico tradotto in molte lingue, vendendo milioni di copie in tutto il mondo. Alcuni mesi fa, nel settembre 2015, l’Editore Rizzoli l’ha riproposto in un’elegante veste editoriale, con la pregevole traduzione italiana della scrittrice Beatrice Masini.

Come si è voluto sottolineare già nel titolo di questa recensione, il romanzo, pur essendo di fantasia, si rivolge a un pubblico ben più largo di quello costituito dai soli giovanissimi, tanto più che affronta – con la vellutata levità di una piuma – un mito antico quasi quanto l’Uomo: quello dell’immortalità e dell’eterna giovinezza. In questo caso particolare, viste, l’una e l’altra, non come un ambito e straordinario privilegio, ma – all’opposto – come un dramma che emargina e affligge; una sorta di maledizione, quindi, da tenere rigorosamente segreta.

Protagonista della storia è la piccola Winnie Foster, fanciulla di circa undici anni, figlia unica di ricchi possidenti, che vive nella gabbia dorata di un cottage ai margini di un piccolo villaggio degli Stati Uniti, negli ultimi decenni dell’Ottocento.

In una rovente giornata di agosto, annoiata da una vita scandita dai richiami e dai moniti assillanti della madre e della nonna, la bimba si sfoga con un innocuo rospo, che pare venirla a trovare di tanto in tanto, fermo sul ciglio della strada che separa la sua residenza dal mondo esterno e, soprattutto, da un misterioso bosco in cui lei non è mai entrata, sebbene appartenga da generazioni alla sua famiglia. Con la sua sorniona indipendenza, il rospo sembra invitarla alla stessa libertà di cui lui gode: ogni volta, infatti, dopo aver ascoltato, paziente e impassibile, i suoi discorsi, salta fra gli alberi della foresta e scompare. Winnie promette, a lui ma soprattutto a sé stessa, di seguire il suo esempio: un giorno bandirà le noiose disposizioni

che riceve e fuggirà di nascosto dalla casa dei suoi per uscire, libera e sola, alla scoperta del mondo.

E così, un mattino presto, quando il caldo non è ancora soffocante, si allontana non vista dalla protettiva sicurezza familiare e si inoltra nel bosco. Lì scopre la bellezza stupefacente della Natura, le meravigliose voci degli uccelli, i colori incantevoli e vari delle erbe e dei fiori, il fresco stormire della brezza tra le foglie e i riflessi dorati del sole fra gli alberi... Ma una sorpresa ancora più grande l'attende. Un'ampia radura si apre all'improvviso davanti ai suoi occhi: là, all'ombra di un albero maestoso, siede tranquillo un giovinetto, sconosciuto e bellissimo, che sta bevendo inosservato l'acqua di una piccola sorgente, nascosta da un cumulo di ciottoli ai piedi dell'enorme fusto. L'incontro con questo ragazzo cambierà per sempre l'esistenza di Winnie. Il giovane, che si chiama Jesse Tuck, fa parte di una strana, incredibile famiglia: come suo padre, sua madre e il suo fratello maggiore Miles, lui è *everlasting*, è «semprevivo». Sembra avere diciassette anni, l'età a cui si è fermato molto tempo addietro; in realtà è nato ben centoquattro anni prima. Winnie pensa che voglia scherzare oppure che sia folle. Tuttavia è subito rapita dalla sua bellezza, dalle sue parole e dal suo sorriso pieno di simpatia e dolce benevolenza. Immediatamente e segretamente gli consegna il suo cuore, che ora, per la prima volta, palpita per una viva emozione a lei del tutto sconosciuta.

A questo punto la vicenda ha una svolta improvvisa. La madre di Jesse e suo fratello Miles sopraggiungono rapidamente, e vedendo che la piccola Winnie per il gran caldo vuole dissetarsi lei pure a quella fonte, la portano via di forza, lontano, verso la loro casa distante molte miglia, per spiegarle con calma che se avesse bevuto quell'acqua non sarebbe cresciuta mai più, sarebbe rimasta per sempre undicenne...

Nella loro vecchia dimora, malandata e polverosa, nascosta da una macchia di pini, i Tuck raccontano a Winnie la loro singolarissima storia, ma Angus, il padre di famiglia, accenna anche a un dramma esistenziale che, insieme al loro segreto, lei deve promettere di non rivelare mai a nessuno. Una sera, mentre il sole sta per tramontare, su una barca a remi che solca lentamente le acque oscure e fangose del vicino laghetto, lui le confida:

«È così che siamo noi Tuck, Winnie. Bloccati, così che non possiamo andare avanti. Non siamo più parte della ruota. Siamo scivolati fuori, Winnie. Ci hanno lasciati indietro. E dappertutto attorno a noi le cose si muovono e crescono e cambiano. Tu, per esempio. Oggi sei una bambina, ma un giorno sarai una donna. E poi andrai avanti per fare spazio ai bambini nuovi. [...] Ma morire fa parte della ruota, è lì, subito dopo il nascere. Non puoi prendere i pezzi che ti piacciono e lasciare il resto. Essere parte di tutta quanta la faccenda, è questa la benedizione. Ma ci mette da una parte, noi Tuck. Vivere è un lavoro pesante, ma stare da parte, come noi, è anche inutile. Non ha senso. Se sapessi come fare a tornare sulla ruota, lo farei subito. Non si può avere la vita senza la morte. Quindi non si può chiamare vita, quella che abbiamo.

Noi siamo e basta, noi esistiamo e basta, come rocce al fianco della strada.» (pp. 68-69).

Winnie ascolta, silenziosa e stupita, quel discorso così serio e desolato. Il mistero della vita e della morte non aveva mai sfiorato prima la sua mente di bambina... Per parlarle del segreto della sorgente, i Tuck l'hanno sequestrata: un gesto senza dubbio arbitrario perché contro la sua volontà, e tuttavia giustificato in quanto indispensabile al suo stesso bene. Con l'intelligenza e l'intuito dei fanciulli non comuni, Winnie comprende tutto, e da quel momento diventa per loro un'amica affettuosa e fedele.

Nel frattempo qualcun altro, uno straniero detto «l'uomo col completo giallo», che da molto tempo e per vie assai tortuose è venuto a sapere della magica fonte, la ritiene una prospettiva molto redditizia e decide di specularci sopra. Intanto ottiene col ricatto la proprietà del bosco dei Foster, promettendo loro in cambio di riportare indietro la bambina, poiché lui solo ha visto dove si trova e da chi è stata rapita. Ma quando poi giunge alla casa dei Tuck per trascinare via Winnie, dopo aver incautamente rivelato quale uso vuole fare di lei (obbligarla a bere quell'acqua per reclamizzarne utilmente gli effetti prodigiosi) viene scaraventato a terra da una bastonata in testa assestatagli da Mae, la madre di Miles e Jesse. Il cinico individuo rimane così stecchito. Per la donna si profila però un terribile destino: la condanna alla forca.

Mae viene tratta in arresto in attesa che arrivi il giudice della contea. Winnie è restituita alla sua famiglia dal poliziotto del villaggio. La fanciulla, divenuta più adulta e giudiziosa nell'incontro con i suoi misteriosi amici, capisce che non può abbandonarli proprio in quel frangente: lei è in debito verso di loro, in certo qual modo in debito della sua stessa vita; senza contare che proprio per causa sua si sono messi nei guai.

Quando una sera Jesse la raggiunge furtivamente per dirle addio, Winnie decide di collaborare al suo piano: a mezzanotte in punto uscirà ancora una volta di nascosto dal cottage e correrà con lui verso la prigione. Mentre Angus e i due figli aiuteranno Mae ad evadere dalla cella, l'audace Winnie vi entrerà di soppiatto per sostituirsi a lei. Il guardiano non potrà accorgersi di nulla fino al giorno seguente. A quel punto essi avranno avuto molte ore di vantaggio per darsi alla fuga e far perdere le proprie tracce.

Il piano riesce, anche con la complicità di un provvidenziale nubifragio. I Tuck abbracciano Winnie con un affetto che né loro né lei potranno mai scordare. Jesse le ha già consegnato in segreto, quella sera stessa, una bottiglietta con l'acqua della fonte: dovrà berla quando avrà diciassette anni come lui. Allora potrà andare a cercarlo, allora sì che la sua eterna giovinezza sarà coronata da un amore imperituro...

Il mattino dopo Winnie viene riportata a casa, non senza una solenne sgridata del poliziotto e i successivi inevitabili aspri rabbuffi dei suoi famigliari. Ma lei è fiera di sé stessa: ha compiuto qualcosa di veramente importante, ha saputo custodire un grande segreto, e per di più è riuscita a

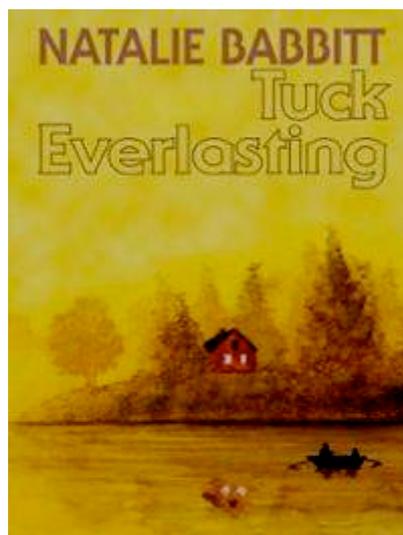
proteggere, sfidando il pericolo, gli amici che ama, permettendo loro di continuare a vivere, ignoti e lontani, ma sani e salvi.

Un giorno, il rospo che spesso si fa vivo per venire a salutarla, corre il rischio di essere divorato da un grosso cane di passaggio. Winnie scaccia il cane e salva il «suo» rospo; anzi, fa molto di più: va a prendere la bottiglietta d'acqua della sorgente, la versa tutta addosso alla bestiola come al solito impassibile, e afferma tutta contenta: «Ecco! Sei al sicuro. Per sempre». Se tutto era proprio vero, se a suo tempo avesse deciso... Quando avesse avuto diciassette anni, c'era altra acqua nel bosco. Ce n'era tantissima. Semmai.

Il romanzo poteva finire qui, come sospeso fra le corde del dubbio, con un punto interrogativo e non un punto fermo. L'autrice, invece, aggiunge ancora un Epilogo (che nella struttura narrativa si allaccia non in forma speculare ma tuttavia in modo simmetrico al breve Prologo di apertura) in cui viene narrato il seguito e quindi il finale della storia...

La fonte magica è un libro delicato e profondo, ingenuo eppure mitico e simbolico. Un lungo racconto che si legge tutto d'un fiato perché avvince e meraviglia ad ogni capitolo, ad ogni pagina; mentre esige dai lettori, giovanissimi oppure no, la medesima capacità di meravigliarsi, di lasciarsi stregare dal sottile incanto di un'avventura che si rivela ad un tempo ilare e malinconica, sorridente e drammatica, spensierata e inquieta.

(Tit. originale: *Tuck Everlasting*. Trad. it. di Beatrice Masini. Rizzoli, Milano 2015. Ril., pp.151. € 12,00).



Antonino Grillo

La memoria poetica e la poesia di Carmelo Aliberti in “Itaca”

Chi conosce Carmelo Aliberti sa bene quale sia il suo rapporto con l'Arte delle Muse, quanto sia instancabile la sua frequentazione dell'attività letterario-poetica, in che considerazione, o meglio devozione egli tenga: di essa e per essa egli vive, ritenendola un'ancora di salvezza non solo a livello personale, ma anche a livello generale, per la nostra società oltremodo corrotta, e per tutta l'umanità non più animata da sacri principi e valori morali. Portatore di una visione motivatamente pessimistica della storia, il poeta di Bafia (Messina) non si abbandona, però, ad un paralizzante nichilismo: al pessimismo della ragione egli si sforza di contrapporre la positività degli affetti familiari (si pensi soprattutto alle “Poesie d'amore” dedicate alla moglie e ai versi di “Helena, suavis filia”) canta i buoni sentimenti come l'amicizia (si veda il poemetto “Le tue soavi sillabe”) celebra la genuinità e le virtù ancora riscontrabili nel suo mondo contadino-pastorale (mi riferisco in primo luogo alla raccolta “Aiamotomea”) e non rinuncia a cercare la luce del Divino, dell'Assoluto (si tenga presente in particolare il componimento “Dio del nulla”). Di ciò la sua vasta e varia produzione in versi è stata pubblicata nel corso degli ultimi quarant'anni offre chiara e felice testimonianza ben al di là dei pochi rinvii qui ora fatti. Nelle sue composizioni, inoltre, Aliberti recupera e rivisita, tra l'altro, antichi miti, richiama a più riprese luoghi e personaggi del mondo classico, evoca ed invoca esponenti del mondo letterario- artistico contemporaneo, specialmente siciliano (e talora umili personaggi propriamente castrensi o più precisamente bafioti.) Questo si riscontra un po' qua e là nelle tante sillogi con cui si è fatto conoscere ed apprezzare ed in particolare nel recentissimo “dramma lirico per voce sola” ITACA del 2005 (con versione inglese di E .Rao (North Carolina University -USA- e di Nino Famà (Waterloo University - Canada), ripubblicato in edizione rinnovata con versione spagnola di Nino Famà nel 2008, nel 2009 e nel 1914 (edizioni Terzo Millennio, collana “Robinson” sul Blog dell'omonima rivista). Accuratamente elaborato e sostenuto da una costante ispirazione, il lungo componimento, ancora più consistente dopo l'interessante e notevole “additamentum” sul poeta e scienziato di Barcellona P.G. (vv.41-73), Nino Pino Balotta, costituisce una felice sintesi dell'itinerario umano e biografico oltre quello letterario-poetico del suo Autore: nei 243 versi sciolti di “Itaca” il poeta e critico siciliano ci ha consegnato l'espressione più compiuta e organica del suo pensiero ed insieme la prova più alta e matura della sua lunga e sofferta ricerca artistica ed ha fatto anche di più: con quest'opera egli ci ha fornito la probante documentazione della linearità e della coerenza della sua travagliata vicenda di uomo e di poeta. In verità il componimento, che sta meritatamente raccogliendo larghi consensi tra i critici, si fa apprezzare sotto diversi aspetti. Ben articolato nella sua notevole

ampiezza, esso si presenta come un “nostos”, un racconto di un viaggio di ritorno (più spirituale che effettivo in termini geografici) dell'autore, novello Ulisse, alla sua *Itaca* vale a dire alla terra natia che gli sta sempre nella mente nel cuore e che, per l'originaria sincerità e le antiche virtù, gli appare di giorno in giorno, tanto più desiderabile quanto più la vita da lì lo allontana e gli fa conoscere e soffrire l'insopportabile degenerazione, sotto ogni riguardo, della “evoluita società moderna. Ma oltre che “un novello Ulisse” sulla falsariga di Omero”, il poeta Aliberti, come ha ben visto E. Rao (“*Itaca: una lettura dantesca*”, nella postfazione alla II ed., p.12). Per parte mia aggiungerei anche un riferimento all'Eneide di Virgilio e vedrei nella voce narrante di *Itaca* anche un novello Enea. Infatti, anche il “pius” figlio di Venere compie un travagliatissimo viaggio alla ricerca dell'antica patria: nella tradizione letteraria egli ha il suo “precedente” nel protagonista dell'Odissea omerica così come si può dire dell'autore e voce narrante della “Commedia” rispetto al virgiliano Enea che scende nel mondo dei morti (a questo giungendo grazie alla Sibilla e visitandolo sotto la guida del padre Anchise).

Con tutto ciò, si capisce, *Itaca* non è affatto (né vuole essere!) una seconda Odissea o una seconda Divina Commedia e ancor meno si pone come una nuova Eneide; ma non c'è dubbio che a tutti questi illustri precedenti il poemetto alibertiano deve qualcosa: se non ci fosse l'influsso della tradizione letteraria cui danno vita questi grandi *exemplaria*, esso non sarebbe stato composto o, almeno, sarebbe stato qualcosa di diverso da quello che è. Naturalmente, tutto questo nulla toglie all'originalità del componimento del poeta che è manifesta e fuori discussione; se mai i riferimenti ora fatti giovano a documentare il suo saldo e proficuo rapporto col mondo classico, già evidenziato, tra gli altri, da Carlo Sgorlon (“*Classicità di Carmelo Aliberti*”, in C. Aliberti, “*La ferita del tempo*”, Bastogi, 2005, p.185 e s.) e da Rao (Due moderni “*Carmina saecularia*”, in “*Il pianto del poeta*”, Bastogi, 2002, p.155, 160-161). Analogo discorso va fatto per un altro esemplare testo poetico e la sua avvertibile presenza nel “dramma lirico per voce sola” di Aliberti: mi riferisco ai foscoliani “*Sepolcri*”, di cui troviamo menzione già nella V delle “*Poesie d'amore*”, datate 1981-1982. Anche questo celeberrimo Carme mi pare sia stato presente in più punti nella memoria del compositore di *ITACA* ed abbia lasciato tracce abbastanza visibili della sua influenza: nel dare forma al suo testo, Carmelo Aliberti potrebbe essere stato in qualche misura incoraggiato a popolarlo a vario titolo – e con diverso rilievo – di personaggi importanti (i poeti Bartolo Cattafi, Nino Pino Balotta, Bevilacqua, Kavafis, Montale, il poeta Cassata, il regista M. Stilo) e di figure umilissime (ma non per questo meno significative dal suo punto di vista (Nino, don Nicola, don Mariano, Peppi Ciaurri), anche sulla scorta proprio del Carme di Ugo Foscolo, dedicato all'amico poeta Ippolito Pindemonte, nei cui versi troviamo menzionati e variamente celebrati, come tutti sanno, oltre allo stesso Pindemonte, anche personaggi illustri, quali Parini, Machiavelli, Galileo, Newton, Dante, Petrarca, Alfieri. Ma c'è di più: ci sono “*spie*” ben precise che denunciano il consistente (ed artisticamente riuscito!) “*ri-uso*” del carme foscoliano da parte di Aliberti. Emblematica al riguardo la parte finale di “*Itaca*”(vv.197 e ss.) che presenta tutta una serie di punti di contatto sul piano del significante e del significato, con l'ultima sezione dei *Sepolcri* (V. 258-

fine). La prima cosa che viene da notare è l'analogia di fondo tra le due conclusioni: all'intervento della sacerdotessa Cassandra, portavoce del dio Apollo (Sepolcri, 258-) il poeta siciliano fa corrispondere quello dell'"Angelo planato dalla sfera del Sole"(v.197), vale a dire di una creatura superumana anch'essa con la funzione di squarciare il velo del futuro. Riscontriamo inoltre un sorprendente numero di elementi presenti in Sepolcri,258-295, che ritorna in Itaca,197 e ss.: c'è il "sole" (Sep.294; Itaca,197); c'è l'oceano (Sep.291; Itaca 237);c'è il figlio di Laerte, "Ulisse"(Sep.264; Itaca 207) c'è Omero con la sua cecità (Sep.294 ess.; Itaca,225) ; c'è la dolcezza consolatrice della voce o del canto (Sep.294; Itaca 200 e 218); ci son antiche "mura" (Sep.267; Itaca 215) e sacre "relique" (Sep.284 ss.; Itaca 209); ci sono morti che si ridestano relazionandosi con i vivi (Sep.284; Itaca 228) e ci sono ancora riferimenti al futuro e all'eternità (Sep.290-295; Itaca, 236 e 243).

Naturalmente, allargando lo sguardo all'intero componimento, si potrebbero individuare numerosi altri indizi della "presenza" del carne foscoliano nel "dramma lirico" di Aliberti, ma qua mi limiterò, per esigenze di brevità, ad accennarne solo alcuni. A parte il riferimento ai Lari (Itaca,187: Oh sacri Lari, che di certo riecheggia Sep. 99 "de' domestici Lari") come parrebbe indicare anche la collocazione all'inizio del verso in entrambi i testi, merita di essere richiamata l'espressione di Itaca "le sacre relique", che appare con l'articolo intermesso nei Sep.36 "sacre le relique".¹

Per il nostro discorso poco importa nella "ripresa alibertiana" l'aggettivo sia passato dalla funzione predicativa che ha nel testo foscoliano "sacre le relique renda" (Sep.36) a quella attributiva. Per un caso analogo che vede coinvolto lo stesso Foscolo, però nel ruolo d' imitatore, rinvio a Virgilio, Eneide, 5,466..." conversaque numina sentis" richiamato nel sonetto "In morte del fratello Giovanni, al v. 9: "sento gli avversi Numi..."

Un altro chiaro esempio di memoria "poetica" in Itaca ci è dato dal bel verso 229:

all'ombra delle colline in fiore

che ognuno sente come suggerito, almeno nel movimento iniziale, dal celebre e felice attacco dei "Sepolcri":

All'ombre de' cipressi e dentro l'urne

Rinviamo poi al carne foscoliano altri segni, come l'immagine della "luna" presente in Itaca 238 e ricorrente in Sep. 81 e 168, e come gli aulici termini "avelli" (Itaca,94; Sep. 131 e 282) e "antri" (It. 147 "antri di Scuderi"; Sep. 60 "antri abduani "e 283 s. "antri/secreti) che contribuiscono all'elevatezza del dettato. Quanti siamo venuti dicendo, mentre lascia ovviamente inalterata la grande novità ed originalità di "Itaca", ne documenta d'altra parte il notevolissimo spessore culturale e getta luce sui suoi rapporti profondi con la tradizione culturale, mostrandoci come il poemetto offre un bell'esempio delle modalità di funzionamento del sistema letterario. La forza e la costanza d'ispirazione di questo lungo "dramma lirico per voce sola" si coglie già ad una prima, veloce lettura; ma se si va oltre la superficie della pagina, il messaggio poetico appare ben più ricco: i "contatti" di vario genere che esso intrattiene specie con vari capolavori composti nel mondo occidentale a partire dall'epoca omerica per arrivare alla produzione

di tanti poeti moderni e contemporanei in vario modo richiamati (Cattafi, Pino Balotta, Montale, Bevilacqua, ecc.) passando per il grande (e “classico”) carne di Ugo Foscolo, presente probabilmente più di ogni altro nella memoria di Carmelo Aliberti, evidenziano la complessità genetico-culturale del singolare testo. Il rapido esame comprato che abbiamo, seguendo la nuova pista foscoliana ha permesso di fare diverse agnizioni nell’ambito di quel fenomeno importante e diffuso in tutte le epoche ed aree culturali che si suole latinamente chiamare “imitatio-aemulatio”: si tratta, già si è visto, di riprese tra loro assai diverse, ma esse comunque contribuiscono tutte ad accrescere il tasso di connotazione poetica del componimento, perché, com’è stato autorevolmente affermato, “ tutto il complesso delle forme di memoria poetica intrattiene col testo un rapporto funzionale che è omologo a quello della figura retorica, in quanto esse intervengono come orientate da una scelta e non introdotte da un’imposizione esterna all’atto letterario specifico². Come si è visto, per la stragrande maggioranza dei casi, abbiamo potuto individuarne la provenienza. Conviene peraltro osservare che non è del tutto necessario che l’analisi filologica arrivi a specificare con precisione nel testo quello che l’autore debba a questa o a quella opera, ad uno ad un altro esponente della tradizione letteraria. Parimenti è bene precisare che ci sono innumerevoli forme di “imitationes”, ma non è essenziale che ci si impegni a distinguere, in un rischioso processo alle intenzioni quali tra le forme riprese siano intenzionali e quanti siano di meno o non lo sono affatto³; piuttosto lo studio delle molte “imitazioni” in varia misura ricorrenti nei testi, può riuscire utile al critico per capire e descrivere la genesi e il processo formativo dell’opera in questione⁴. Ma cos’è che più affascina nelle tante poesie di Aliberti ed in particolare in quest’ultimo carne? Certo colpisce la sua disinvolta capacità di esprimere, in versi fluidi e armoniosi, immagini e sentimenti delicatissimi non meno che stati d’animo sconvolgenti e realtà di grande crudezza e tragicità; l’abilità di creare con pochi tratti scene definite e suggestive, il pullulare, tra figure di ogni tipo, di ardite ed efficaci metafore. A tali, straordinarie risorse espressive Aliberti affida, come sopra accennato, la diffusione di un messaggio serio, positivo, frutto di attenta analisi della realtà, di lucida considerazione della cattiveria insita in tanti esseri umani e soprattutto della sua lunga osservazione dei comportamenti imperdonabili dei detentori del potere economico e politico: un messaggio cui non è estranea la speranza, per non dire la fiducia (o addirittura la fede) nella possibilità di riuscire ad evitare di naufragare nel tempestoso mare della vita e approdare, anche tramite la poesia, al sospirato porto di Itaca, simbolica meta-ed insieme punto di arrivo-di ogni viaggio umano. Per una bella conferma delle specifiche caratteristiche e delle “virtudes” della poesia alibertiana è più che sufficiente dare uno sguardo alla prima parte del poemetto in questione. Vediamone qualche passo. Ecco i primi versi (1 ss.) che delineano felicemente , con tratti essenziali e ricco di figure (soprattutto di ardite metafore), il quadro della situazione in cui si trova il protagonista (autore e voce narrante):

Sognavo nei flutti del Longano
L’approdo all’isola invisibile
Degli angeli.

I remi affondavano nei gorgi
Degli ipogei marini
Dove ruggiva l'Orca....

Sulla lama del lido a Marchesana
Appeso ai frangiflutti delle nuvole
Dentro gli abbagli del sole mattutino
Ero in attesa di un canto di Sirene
(...)

Non meno significativi sono per noi, poco più avanti, i versi in cui dantescamemente appaiono, a sostegno del poeta in pericolo, le sue due "guide" (vv. 27 ss):

Cattafi sul labbro del cratere
Oltre la curva impossibile
Dietro il promontorio
La curva degli agguati
Che mai oltrepassò "persona viva"

"Ah! Bartolo, Bartolo" gridai

"come potrà la prua inerme
Varcare l'insidia delle acque

Del regno di Adelasia possessiva
Che inghiottì in idre di passione
Marinai audaci, eroi e dei?
(...)

Dai "moli protesi" Nino Pino
Barcellonese, anarchico, francese,
libero di scienza e di poesia,
scorgendomi sulle schiume procellose
dove l'Orca di 'Ndrija tese l'agguato,
"Voga! Voga!, mi esorta, marinaio
Di armonie e di stelle
Che illuminano perle di sudore
Sulle guance, sulle dita, nel cuor
Dei crocifissi nel giorno della storia
Degli schiavi dell'ideologia", mi dice.
(...)

Qui il poeta fa magicamente apparire davanti ai nostri occhi gli amici poeti Bartolo Cattafi e Nino Pino Balotta (entrambi di Barcellona e quindi quasi suoi compaesani): al primo lancia lui stesso un disperato grido d'aiuto una volta in un linguaggio ancora una volta in un linguaggio notevolmente "connotato" dall'uso di figure e da una ripresa allusiva tipologicamente insolita, che potremmo chiamare "plurima" (o doppia); il secondo, invece, è introdotto a rivolgere pressante invito all'Autore perché, "marinaio di armonie e di stelle", non smetta di andare avanti nel suo impegnativo viaggio

e continui a vogare. Va qui osservato che l'ampia menzione/celebrazione di questo personaggio carismatico, strenuo difensore dei deboli e degli oppressi, uomo di scienza e di cultura, apprezzato poeta e, soprattutto, spirito libero come pochi, è una chiara e precisa indicazione degli orientamenti e delle convinzioni di fondo anche del cittadino e dell'intellettuale Carmelo Aliberti. E concludiamo con una considerazione. Questi 33 versi aggiunti nella seconda edizione, che non sono solo un doveroso omaggio ad un Maestro di Scienza e di Umanità, hanno di certo conferito ulteriore valore a quello che il sottotitolo definisce "dramma lirico". Ancor più motivatamente si può affermare che ITACA è la perla più brillante (fin qui) creata dalla fantasia di Carmelo Aliberti, "sacerdos Musarum" dei giorni nostri, già autore di tanti componimenti di grande suggestione e di sicuro valore poetico.

NOTE

¹ Per il nostro discorso poco importa nella "ripresa alibertiana" l'aggettivo sia passato dalla funzione predicativa che ha nel testo foscoliano "sacre le reliquie renda" (Sep.36) a quella attributiva. Per un caso analogo che vede coinvolto lo stesso Foscolo, però nel ruolo d'imitatore, rinvio a Virgilio, Eneide, 5,466..."conversaque numina sentis" richiamato nel sonetto "In morte del fratello Giovanni, al v. 9: "sento gli avversi Numi..."

² Cfr. G.B. Conte, "Memoria dei poeti e del sistema letterario". Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano, Torino,1974,p.17 e ss. E segnatamente p.30.

³ Vale la pena ricordare l'articolata distinzione che al riguardo faceva Bachtin in un lavoro del 1967:" Le forme del citare sono infinitamente multiformi.(...) citazione, manifesta e sottolineata con rispetto, semidissimulata, semiconsapevole, corretta, intenzionalmente alterata, intenzionalmente travisata, volutamente ripensata, ecc.". "Semiotica, teoria della letteratura e marxismo, a cura di A. Ponzio, Bari 1977, p.81.

⁴ Con più spazio a disposizione avremmo potuto farlo qui in dettaglio per il nuovo, splendido poemetto alibertiano.





DOCUMENTA

Nadia Cavalera

Roberto di Marco: l'avanguardia intransigente

È appena uscito per le edizioni Pendragon "Scritti e libri" di Roberto Di Marco. Il primo libro di una serie che intende far conoscere appieno un intellettuale di punta del secondo novecento italiano, esponente del "Gruppo 63" e autore con Filippo Bettini dell'antologia "Terza Ondata. L'ultimo movimento della Scrittura in Italia" (Synergon 1993).



Questo primo volume comprende un saggio inedito su Roberto Roversi e "La relazione", il testo d'esordio pubblicato nel n.5, luglio 1962, della rivista "Il Menabò" (diretta da Elio Vittorini). In appendice un primo elenco di preziosi libri posseduti da Roberto di Marco, la cui messa in vendita mira a finanziare la pubblicazione dell'intera opera dell'autore.

Alla Presentazione di "Scritti e libri" a Bologna il 30 marzo erano presenti: Lella Di Marco, Mariarosa Di Marco, Antonio Bagnoli, Emanuele Montagna, Nadia Cavalera, Franco Soldani, David Miliozzi, e Antonella Selva, in rappresentanza di Mohamed Rafia Boukhibiza (ass. Sopra i Ponti)

Qui di seguito l'intervento di Nadia Cavalera.

Ho conosciuto tardi Roberto di Marco, come scrittore, in concomitanza dell'esperienza di *Bollettario*, che, realizzata alla fine degli anni ottanta con Sanguineti, mi ha spinto anche a documentarmi meglio sui componenti del Gruppo 63.

E lui ne era tra i fondatori quale esponente della sperimentale "Scuola di Palermo", titolo di un'antologia che ha fortemente contestato perché equivocabile, suscettibile di far scambiare il libro per un testo didattico (mentre presentava tre racconti di tre autori: Roberto Di Marco, Michele Perriera, Gaetano Testa- pubblicato da Feltrinelli nel 1963, qualche mese prima che nascesse il Gruppo 63). Ma utile evidentemente per Alfredo Giuliani (curatore della collana) come base del lancio del futuro Gruppo 63. Avrei voluto leggere subito quanto più possibile di lui, ma all'epoca trovai in biblioteca a Modena solo *Telemachia* (e ancora oggi la situazione non è

cambiata), poi mi procurai *L'orto di Ulisse* del 1986, recuperai *Fughe* a Pavullo e per la prefazione *I fioretti di San Francesco* a Castelnuovo Rangone. Quindi nel 2006 *La donna che non c'è*.

Purtroppo non conosco a tutt'oggi molto della sua ricca produzione di saggi teorici, di critica letteraria, né gli scritti politici sociologici di critica economica, disseminati in riviste introvabili (e che mi auguro ora vengano ripubblicati in toto, compresi quelli scritti per *Bollettario*). Solo stralci, recuperati negli anni qua e là.

Sufficienti comunque a delineare ai miei occhi la figura a tutto tondo del materialista comunista che lui amava essere: un intellettuale coerente e combattivo fino alla fine contro la becera Cultura dominante. Contro le ferree leggi di mercato che seppelliscono sempre più la letteratura “nella grande discarica della merce” .

Convinto dell'incompatibilità tra sviluppo di arte e poesia e condizioni sociali capitalistiche, è nell'impegno politico della ora tanto bistrattata lotta di classe che vedeva qualsiasi significanza operativa.

Così che è stato prima fiero oppositore, tenace contestatore della letteratura, sabotandola dall'interno (alla maniera di Sanguineti), poi instancabile assertore della sua morte.

Sempre a caccia di un *Oltre*, di un *Altro* , *dell'al di là della poesia*, di un narrare *diversa* , di una espressività *diversa*, non coincidente con la poeticità e affettività, ma quale «successione di “micro-catastrofi” di senso e appunto espressioni (cioè di microformalizzazioni di atti ideo-affettivi e/o immaginativi)».

Fino a far coincidere la nozione di Avanguardia, passando attraverso la fase dell' Avanguardia di Strada (e non del Museo di sanguinetiana memoria), nell'Assenza della Letteratura. Straordinari, lungo questo percorso, i suoi romanzi-saggio, o meglio saggi-romanzi, dove il tradizionale sviluppo di una traccia narrativa minima veniva a perdersi, a smarrirsi fagocitato dalla marea dei commenti sempre più politici del narratore. Che sembrava avesse il solo fine di fare dello spettatore-lettore un lettore-osservatore (come ebbe a dire lo stesso Sanguineti nella postfazione di “Telemachia”), che messo di fronte ai fatti formulasse finalmente sue osservazioni, suoi personali punti di vista. Il testo come una ineliminabile quasi dependence del fuori, in cui ravvisare il suo vero centro. La letteratura da abitare, senza mai dimenticare che la sua centralità è nelle contraddizioni economico-sociali-politiche. Che sono fuori. Una sorta di opera maieutica nell'invito al lettore perché facesse “egli stesso il libro, leggendolo” e considerasse questo suo intervento capitale perché il libro si facesse. Anzi questa richiesta che avanzava costituiva «tutto il programma di lavoro dell'autore».

Poi gli pseudoracconti senza nessi e «senza una logica narrativa normale», in un'alternanza continua di miti smitizzati, incongruità di senso e gusto, il «narrare scombinato»...

A ricordarci costantemente che la letteratura era per lui una «locanda malfamata dalla quale occorreva fuggire subito».

E lui lo ha fatto. Si è tirato fuori dal contesto generale che chiamava “Azienda”. Anche se questo gli è valso l'isolamento. «Sono un escluso, un lebbroso, ma non è la fine del mondo», confessa serenamente ne *L'orto di*

Ulisse.

Un legame così stretto il suo tra teoria e pratica, da farne il protagonista di un'avanguardia riservata, ma estrema, nel suo atteggiamento intransigente contro la stessa avanguardia più sponsorizzata negli anni sessanta e nei successivi convegni autocelebrantesi.

Perché l'accusava di essersi arenata in «storie di piccole carriere, melanconiche ripicche di letterati senz'anima, idee fasulle, tanta presunzione e un'incommensurabile voglia d'allori».

«Un'operazione culturale ben riuscita, (...)»- sosteneva amaramente – anche a soffocare, depistare e accademizzare l'avanguardia potenziale che conteneva»

Non che lui credesse in un'Avanguardia permanente, ma avrebbe sperato per quella degli anni sessanta una vita più lunga. Ecco questo l'unico punto che mi trovava dissenziente da lui e peraltro da tutti gli altri, essendo il mio sogno proprio quello di formare una Avanguardia, pur in mutate forme, non elitaria, di massa, rispettosa del concetto di una femminilità, e soprattutto stabile. Come d'altronde stabile e mutevole è il Capitalismo a cui si oppone. L'Avanguardia come «polimorfico indomito contraltare del mutante capitalismo». Ne ho già parlato al Convegno “Avanguardia e comunicazione”, nel 1996.

Anche per Roberto di Marco l'Avanguardia non si può creare a tavolino o evocarla: è un exploit che normalmente rientra[1]. Ma che può ritornare anche a breve. E seppur deluso, da instancabile qual era, ne aveva intravista un'altra avvisaglia nei primi anni novanta, quando insieme a Filippo Bettini pubblicò *La Terza Ondata. L'ultimo movimento della scrittura in Italia* (Synergon, 1993). Fu questa l'occasione del nostro primo incontro condiviso. Che mi porterà poi, attraverso la frequentazione, nel 2005 ad inaugurare il Premio Alessandro Tassoni, col conferimento a lui del primo *honoris causa*.

RAPPORTI CON BOLLETTARIO

Nel primi anni novanta Di Marco lesse i miei scritti che gli erano stati proposti da Bettini e io, volendolo tra i collaboratori di *Bollettario*, gli feci avere i primi numeri pubblicati.

Mi rispose il 12 agosto del 1992, comunicandomi innanzitutto l'inserimento nell'antologia *Terza Ondata*, la cui pubblicazione lui riteneva imminente (ottobre 1992) e che invece sarebbe avvenuta nel marzo 1993. Espresse perplessità sul ruolo di Sanguineti e apprezzando l'inserito su Corrado Costa (n. 19/20) mi preannunciò un convegno (che non so se sia stato mai fatto) su di lui in primavera.

Ha scritto precisamente:« Tu, com'è giusto, sarai , con altri pochi autori, nella prossimissima (il libro esce a ottobre) Terza Ondata d'Avanguardia italiana. Del libro ti parlerò in dettaglio appena ci vediamo (telefonami:).

Ho letto tutti i numeri del *Bollettario* che hai avuto la grazia di spedirmi. Non mi è chiaro il ruolo di Sanguineti, che si lascia mosaicamente intervistare ma non firma mai un testo o un articolo. Sembra un semplice mallevadore. Nei tempi che si aprono occorre altro.

Ottimo l'inserito su Costa, ma faremo su di lui un convegno di studio in primavera a Reggio.». Seguono Ringraziamenti e saluti.

Sul ruolo di Sanguineti abbiamo avuto modo di chiarirci poi. Ciò che diceva era comunque più che giusto. Ma pur di portare avanti l'iniziativa in cui credevo (la rivista l'avevamo fondata insieme ma l'input era stato mio), come stimolo alla ripresa dell'azione, la sua presenza era indispensabile, e a me andava bene così.

Personalmente ci conoscemmo a Reggio Emilia, in occasione del "Convegno di dibattito e proposta 63/93. Trent'anni di ricerca Letteraria", tenutosi a Reggio l' 1.2.3 Aprile 1993. Le giornate erano scandite in questo modo: -la prima, dedicata alle relazioni introduttive di Barilli e Luperini + serata della poesia (con vecchi autori: i Novissimi, Spatola, Vicinelli e Costa + qualche nome nuovo: Frasca, Frixione, Voce).

- la seconda legata alla poesia + serata di narrativa. Io Leggevo in questa di venerdì 2 aprile (2 poeti - io e Alessandra Berardi- e 7 poeti: Mariano Bano, Piero Cademartori, Giuseppe Caliceti, Michelangelo Coviello, Paolo Gentiluomo, Giuliano Mesa e Enzo Minarelli)

Di Marco era tra i relatori del 3 aprile (con lui Angelo Guglielmi e Francesco Leonetti), giorno dedicato alle letture di prosa (tra le autrici anche la figlia Mariarosa), e concluso da una tavola rotonda.

In seguito tante le occasioni di incontro, per festival o le varie presentazioni di "Terza Ondata" a Milano, Roma, Bologna, Modena (due volte, alla festa nazionale dell'Unità e a quella di Rifondazione), anticipate proprio dal Convegno di Reggio Emilia. Dove l'antologia era stata accolta con diffidenza dalla maggior parte dei convegnisti, tanto che Renato Barilli anni dopo, nel 2000, si è sentito autorizzato ad appropriarsi di quella sigla per epurarla evidentemente da interpretazioni, secondo lui, improprie, e oscurare l'esperienza precedente con la sua personale panoramica. "È arrivata la terza ondata. Dalla neo-alla neo-neoavanguardia" (Test&Immagine 2000) è per me un'operazione evidente di revisionismo, una mistificazione dei fatti plateale.

In questa pubblicazione si identifica la Terza Ondata in poesia con gli autori presenti al Convegno di Reggio Emilia e definiti, per mantenere la similitudine militare che la definizione evoca, come l' «avanzata di una falange armata procedente tetragona e compatta portandosi dietro anche, come era giusto, qualcuno degli infelici *rari nantes* trovatisi ad operare nei difficili e ingrati anni Settanta , come per es. Michelangelo Coviello e Enzo Minarelli». Così Barilli alle pagg. 81-82.

Nella terza ondata barilliana scompaiono, di quei nove, soltanto Giuliano Mesa e la sottoscritta, forse adombrati nella figura degli «infelici *rari nantes*» ma tali da non essere meritevoli nemmeno di citazione. Ignorata dunque l'unica poeta dell'antologia canonica (l'unica invitata a quel Convegno proprio da Sanguineti...) e il cui libro preso in considerazione *Vita Novissima* sarebbe stato definito proprio da Roberto Di Marco (in una lettera del 2003) «Testo stupendo nonostante certo sanguinetismo dello stile». Ignorata anche la nascita di *Bollettario*, a cui secondo me andava invece ascritta la percezione nell'aria del «clima nuovamente teso ed energico» (pag. 80) che aveva

costituito l'antefatto della Terza Ondata e aveva forse convinto Nanni Balestrini e lo stesso Barilli a celebrare il trentennale della fondazione del Gruppo (che in futuro sarebbe divenuta una triste consuetudine).

Se Edoardo Sanguineti si era avventurato per la prima volta a fondare nel 1990 una rivista letteraria, forse era tempo che si rimettesse in campo la ripresa sì, ma controllata, della Ricerca, si saranno detti Balestrini e Barilli... Da lì il primo RICERCARE.

Mia illazione, l'ammetto, ma secondo me, ribadisco, proprio la rivista *Bollettario* con la scesa in campo di Sanguineti (era alla sua prima esperienza in tal senso[2]) aveva contribuito in modo rilevante al rinnovo dell'impegno. Aveva costituito un esempio. Ed era stato questo il motivo per cui io mi ero rivolta a lui nel 1988. «C'è ancora bisogno di avanguardia» avevo esordito nella prima lettera che gli scrissi per invitarlo a fondare con me una nuova rivista.

Comunque l'operazione barilliana non ha avuto il successo auspicato, tant'è che proprio di recente è stata ristampata invece "Terza Ondata. L'ultimo movimento della scrittura in Italia" (Abeditore, 2014), l'edizione canonica cui bisognerà dare finalmente tutta l'attenzione che merita. Così come ai suoi curatori. Spentisi a poco più di un anno di distanza l'uno dall'altro.

[1]

Rientro da me deprecato e in cui vedo la causa di ogni insuccesso dell'Avanguardia finora registrato. Invece di un saltuario *Coitus* persino *interruptus*, come mi è già capitato di definire soprattutto il Gruppo 63, la mia proposta è sempre stata di una regolare e costante pratica- Di cui può essere metafora il volo delle anatre, splendidamente descritto da Eduardo Galeano in "Memoria del fuoco": «Per salvarci dobbiamo raggrupparci. Come le dita di una stessa mano. Come le anatre di uno stesso stormo. Tecnologia del volo collettivo. La prima anatra si lancia e apre la strada alla seconda che indica il percorso alla terza; la spinta della terza fa spiccare il volo alla quarta che trascina la quinta; lo slancio della quinta provoca il volo della sesta che fa coraggio alla settima..... Quando l'anatra esploratrice si stanca, raggiunge la coda dello sciame e lascia il posto ad un'altra che risale alla punta di questa V capovolta che le anatre disegnano in volo. Tutte a turno prenderanno la testa e la coda del gruppo. Nessuna anatra si considera animale super per il fatto che vola davanti, né animale minore se vola in coda .».

[2] Precedentemente, Sanguineti aveva diretto con Achille Bonito Oliva, per soli due anni (1981-83), la rivista il "Cervo volante" , fondata da Tommaso Cascella.



La copertina del libro di Michele Perriera, Roberto Di Marco e Gaetano Testa, pubblicato da Feltrinelli nel maggio 1963.

Un libro di Carlo Puleo

IGNAZIO BUTTITTA: IL PRESENTE DELLA MEMORIA



Il pittore siciliano Carlo Puleo intrattenne con il poeta Ignazio Buttitta – ambedue nati e residenti a Bagheria – un rapporto di amicizia durato vari decenni. Puleo si trovò spesso ad accompagnare l'amico nei suoi frequenti *viaggi di poesia*, in occasione delle numerose recite da questi tenute in varie città dell'isola e della penisola. Recite in piazza soprattutto, ma anche in teatri, in aule scolastiche, in sale di centri culturali, sempre gremite di gente, che Ignazio, autentico poeta popolare, sapeva calamitare. I suoi versi hanno, nelle intime pieghe, una – implicita o esplicita –

oralità, che il poeta, nel rivolgersi al pubblico, sapeva ulteriormente potenziare.

Puleo ebbe modo di condividere con Buttitta varie vicende (e talvolta vicissitudini) e non era raro che con lui si intrattenesse a Bagheria, per le vie della cittadina o nella casa del poeta, sul golfo di Palermo, visitata da numerosi e importanti personalità artistiche di ogni parte del mondo. Ha potuto, dunque, collezionare, nel volgere di tanti anni, un'esclusiva serie di episodi e aneddoti che colgono il poeta in peculiari aspetti e ne evidenziano non solo l'autenticità, ma anche e non di rado quell'estro e quella creatività che egli ebbe modo di manifestare non solo nei suoi versi ma all'occorrenza anche in vari momenti della quotidianità.

Esce ora il libro intitolato "Ignazio Buttitta il presente della memoria", edito dall'Istituto Siciliano di Studi Politici ed Economici (Palermo, 2016, pp. 128, s.i.p.), in cui Puleo rievoca diciotto episodi, in altrettanti racconti, condotti quasi a viva voce, con un registro colloquiale accattivante, nei quali si sofferma ora su alcuni rilevanti particolari biografici ora su aspetti minuti, mai insignificanti. Diciotto narrazioni dalle quali emerge un'immagine a tutto tondo del poeta, nella sua quotidianità, ampiamente integrata da un corredo di cento fotografie (in buona parte scattate dallo stesso Puleo) che lo ritraggono sia in occasione pubbliche che nella dimensione privata, da solo o in compagnia di personaggi illustri o di consuete presenze del suo ambiente. Figurano nel libro anche dodici testimonianze di artisti e intellettuali che ad Ignazio furono vicini e che contribuiscono a rendere viepiù completa l'immagine del poeta.

Un vero e proprio dossier della memoria. E "la memoria è vita", anzi è essa stessa vita, asserisce in Prefazione il figlio del poeta, il Prof. Antonino Buttitta, antropologo e docente emerito dell'Ateneo palermitano. «Buttitta – scrive – cercava l'umano in tutto quello che incontrava. Puleo, che per lunga frequentazione con lui, ne ha appreso la lezione, ha trovato l'umano in

Buttitta. Le immagini da lui realizzate ne mostrano coerenza e profondità. Non restano stampate sulla carta ma, in modo indelebile, nella nostra memoria. Attraverso di esse interessi culturali e ragioni politiche, ideali e passioni di Buttitta tornano per significativi dettagli a rivivere, riproponendo per intero un orizzonte poetico nel quale ingiustizie, conflitti, pene del vissuto si riscattavano e sublimavano, in una più sognata utopia dell'umanità: un mondo dove si possa finalmente compiere "la volontà della terra che da i suoi frutti per noi.»

c.b.l.

Riportiamo qui appresso la testimonianza di Lucio Zinna su Buttitta e una delle foto che corredano il volume.

« Ignazio Buttitta è stato un mio maestro elettivo. Ci siamo incontrati nei primi anni Sessanta a Palermo, città allora culturalmente assai vivace. Io giovane e neofita della poesia, lui famoso e celebrato. Abbiamo simpatizzato subito. Non concedeva facilmente la sua amicizia, in campo letterario, ma se nutriva stima, si apriva. Posso dire che sia stato tra i primi a incoraggiarmi, assieme a Giuseppe Ganci Battaglia. Non ho mai scritto poesie in dialetto, ma sono da sempre attento alla lingua e alla letteratura siciliana.

Nonostante la mia giovane età, Ignazio mi trattava, si può dire, da pari a pari. Me ne stupivo e gliene ero molto grato. Qualche volta andavo a trovarlo



nella sua Bagheria, qualche altra mi invitava lui, più spesso ci incontravamo in manifestazioni letterarie alle quali eravamo invitati; sapeva che partecipavo se ne valeva la pena, anche perché allora avevo serrati impegni di lavoro ("Ah, Luciu, puru tu ci si? Allora è 'na cosa seria").

Di lui, osservavo gli atteggiamenti, non mi lasciavo sfuggire le sue battute nelle conversazioni che intratteneva con gli altri: ora granuli di saggezza ora frecciate, considerazioni icastiche, da uomo libero, da persona che non ha nulla da guadagnare né da perdere, come sono – ed è bene che siano – i veri poeti.

Nel 1974, quando uscì la mia plaquette "Un rapido celiare", gliene inviai un esemplare ed egli mi scrisse una lettera in cui si soffermava con commozione su uno di quei testi (*Funerale all'Albergheria*), dedicato a una povera e sfortunata donna, vittima di violenza coniugale (allora di simili fatti non si parlava granché): «*Aspra, 24 - 9 - 74 / Lucio caro, Sugnu ncravaccatu du travagghiu, ma trovo il tempo di ringraziarti per esserti ricordato di me: io vecchio e tu giovane poeta. Io, nascivu nta panza du populu, sugnu nte so vudedda, e non posso che amare a cu mi porta nta panza comu a matri o figghiu c'havi a nasciri. Ecco perché mi commuove dda matri e mughieri ca scippava lignati tutti i jorna. Ti auguro altri successi, e ti abbraccio - Tuo Ignazio*»

Dei miei versi apprezzava anche l'aspetto formale. Me lo scrisse una volta, in una dedica a un libro che raccoglieva suoi testi inediti e rari: "Prime e nuovissime": « 12. 2. 1983 – *A Luciu pueta di oggi e di dumani. pueta si nasci ma si ci addiventa – buttitta*». Quell'avversativo "ma" è l'estrema sintesi di come per lui il talento, non confortato dalla perizia tecnica, fosse destinato a vanificarsi. Un argomento che abbiamo toccato più volte, benché fugacemente. Una lezione che non ho dimenticato. Oggi, ricerche scientifiche sui meccanismi della creatività gli danno perfettamente ragione.

Negli ultimi anni della sua vita ci eravamo un po' persi di vista. Correndo l'anno 1989, Ignazio chiese al comune amico Carlo Puleo di prelevarmi (data la mia idiosincrasia alla guida automobilistica) e di condurmi nella sua villetta all'Aspra. Aderii con gioia e trascorsi con lui e Carlo, presente anche la moglie, Angelina, alcune piacevolissime ore. Ci sistemammo in terrazzo, di fronte al mare. Novantenne, manteneva un'invidiabile lucidità e così rimase ancora per altri anni. Parlammo di poesia e di gatti, con qualche accenno ad aspetti della quotidianità.

Io allora fumavo, lui non aveva mai smesso. Gli offrii una sigaretta e mi chiese "Ma 'nzoccu fumi?" Risposi che fumavo "Lido", con filtro. Le disapprovò perché leggere e mi offrì e fumò con me uno di quei *sigaretti* smilzi e lunghi, in carta marrone, di tabacco intenso e aromatico. Prima di congedarmi mi chiese se possedessi il libro di ballate e canzoni di Dario Fo e poiché non lo avevo, si recò nella sua biblioteca e tornò con quel volume, da lui chiosato, per farmene dono. Un cimelio. Volle scrivervi una dedica: « 23. 9. 1989 / *Gnazziu a Lucio amicu e granni pueta. buttitta*». Ne rimasi come incredulo, commosso. Mi dicono che non abbia scritto una dedica così nemmeno ai tanti illustri poeti che, negli anni, erano venuti ad ossequiarlo. Mi lusingo che la sua stima nei miei riguardi potesse veramente giungere a tanto. Comunque, ne parlo per la prima volta, dopo molti anni, solo in segno di profonda riconoscenza.

Oggi, anziano anch'io, vivo, dal 2007, nella sua Bagheria. Di certo, egli non lo avrebbe immaginato, come non lo immaginavo io. Ma sono certo che ne sarebbe stato particolarmente contento, come io lo sono.»

Nella foto: Roma, Campidoglio, 1979. Congresso del Sindacato Nazionale Scrittori. Ignazio Buttitta con Lucio Zinna (dal libro di Carlo Puleo).



Limoni (foto di E. Giamporcaro, 2016)

alla malinconia
lustrata dai fari,
è un fiato sul collo che all'imbrunire pesa.

Pacchiano è questo tempo
-e lo sappiamo-
mezzano che sposa il grano e il loglio...
E il giorno ormai incocca la sera,
la fornaia scopa le briciole
e chiude la porta sul brogliaccio dei cavi.

Larga è la luna quando è piena.

Glissando

È un continuo glissare ormai
l'oliato tempo del compromesso
e chi non glissa è raro
e anche fra i pochi l'accordo è scarno.
Questo lasciare decisioni in sospeso
quel rimandare all' eternità del caso...
ma i gonzi non abboccano :
i mali non cedono a effetti d'ottica
di morte allontanata.

Chi glissa non evita ma precipita,
chi scansa s'infossa,
muore un po' più in là...
Solo chi si muove vive
e muove ricordi e vita insieme,
raduna luoghi persi e lampi nuovi,
anche se il ritmo del tempo
è il suo disincanto.

Landa

Farsi sempre tanti avamposti
che le retroguardie vengon da sole.
Le respingiamo ma con gli anni,
col giro della sfera

ritornano coll'odore delle prime ascelle
di donna.

Bandone mal chiuso è il tempo che torna
sollucchero di alibi...

Allora è meglio andare,
trascolorare fra gli alberi sonori

e lingue nuove si incanagliano.
Ma ormai tutti hanno ragione,
tutti diventati più fatui

precipitano in inferni e

simpatie funzionali.

Non movimento
ma mallo caduto
e inzaccherato.

Hanno tutti ragione .
Dovresti saperlo ma ci caschi,
così sacrifici al rito,
li metti nella piramide sigillata
e amen
non li vedi più.

Felice Serino

Marina

sull'onda bianca della pagina
inavvertita la musa
come un'ala si posa e
si china discreta
a ricreare di palpiti un vago
sentire di mare

Nell'ultimo

a Madre Teresa

di Cristo mi graffia
la bellezza

tocco
nell'ultimo la sua
dolorante carne

La condanna

(a tutti i carcerati e alla loro metà)

bianco urlo dell'altra metà del cielo

(tempo scandito
a elaborare:

due prigionie – di qua di là
delle sbarre
-patteggiare dell'essere
con lo stillicidio che squaderna le ore)

dal fondo del mondo
luce ferita dove è terra
di nessuno

dove il cappio
oscilla

Al parco

(fuori da un periodo depressivo)

vade retro male di vivere
nuova luce
di orizzonti leggo nello sguardo
dell'anziano sottobraccio nella
macchia di sole a farci isola
ora che nuovi
m'appaiono i semplici gesti
un sorriso una parola
forse questo
il senso mi dico
Lui ben sa
"utilizzarmi" al meglio
va-de re-tro mal du vivre
ti riconosco dal tuo odore
acre ti ricaccio nel buio
fondo

Nell'aria vegetale

si aprì il mattino azzurro
nell'aria vegetale
come un mare nel seno del cielo
e da una costola
per lui Egli la plasmò
dalle sinuose forme
a far tondi gli occhi vogliosi
d'un amore tendente alle
stelle

Far posto all'angelo

dev'esserci forse un angelo

alla mia sinistra
e sì che per natura
non sopporto nessuno da quel lato
camminando per strada
che non sia una benefica presenza

chi mi accompagna nella luce
declinante degli anni
non sa di dover fare
posto all'angelo

che provvido
mi aiuti a scalzare
ogni giorno la morte

Nuvole vaghe

le nuvole vaghe a guisa di pegaso
o capra e in pacato risveglio
il sangue del tuo ieri connesso
alla vista del bimbo nel levarsi
dei piccioni in volo davanti
ai gridolini acuti e
più a lato
della piazza il vecchio
in carrozzina
tornato bambino a ricordarti
l'esistere parabola
di carne
nel pulsare dell'universo
e il conto degli anni
i voli pindarici del
sognare

Vita di mare

essere circoscritto
nel tuo spazio ti sta stretto
assumere come l'acqua
la forma
del suo recipiente ti deprime
aneli come la sorgente
alla sua foce
amalgamarti coi fondali marini
conoscere
l'alfabeto dei pesci
gli anfratti i fatti
del giorno dispute e amori

coordinate d'una
vita di mare in divenire
le tempeste che tengano
l'anima tesa sul grido
come achab

Simile alla vita

simile alla vita il morire
mi dici
naturale ma strano se ci pensi
vi si entra con uno schiaffo e
se ne esce con una
manata di terra

con un io ridimensionato
m'immagino di sparire
come chi in sogno segua
una successione di stanze
allora uccelli vedrei uscirmi
dalla testa
nel becco i versi d'una vita

Nuova poesia

Non dirmi
che questa in grafia minuta
è "inconsistente" come
la mia "collezione di farfalle"

cielo grigio si riflette
negli occhi

-unforgettable

piove l'immagine
di te attraverso il vetro
mentre

il marciapiede si allontana

ho da dare i miei occhi a quel che passa

Critici

(semiseria)

ti mettono a nudo sulla pagina-lenzuolo
ravvivano il grido di luce

della parola sofferta
concepita nelle viscere
ove hanno asilo le lettere del sogno
vanno con la lente fino
all'intimo pertugio
ti spellano rivoltano
risalendo al lampo
della musa
dove regna la parola annunciata
hanno l'aureola da edotti
sotto i soli bianchi delle lampade

Vita contromano

(a James Dean)

teso sul grido
d'una vita contromano
animo di ragazzo bruciato
a perderti in un oceano di
spleen
brami ti visiti in sogno
nel risalire dagli anni
la dolce madre
-profondità celestiale-
le dita affusolate
nei capelli

Gian Piero Stefanoni

Due poesie per Palermo

Oratori

ai puttini del Serpotta

E vidi bambini scherzare dalla terra
venendo dal marmo, piedi e mani amiche
lungo angoli e pareti, cornici e altari
nel buffetto di vita riportato a cortile.

Serpottini a misura di uccello, a misura
di topo, nel grande strepito del giorno-
senza reti per la gioia del pannolone e del grasso
e come ginnasti sopra nasi e cordoli,

come nuova carne sopra lapidi e santi-
devozione di tutte le devozioni, ode
di tutte le lodi in grazia di velari e fede stucca,

in guizzo alveare al cuore dondolo. Uno
su due e su tre nel pasto acrobata,
mammella e tronco disossato e fatto busto.

Palermo, Dicembre 2015.

Oratori variazioni

ai randagi di Palermo

E vidi cani, tanti, discendere dai canti
e disperdersi nei loro crani d'uomo- dal porto
alla Kalsa, dalla Professa al Massimo arabi
più che normanni e fuori dagli occhi

nomadi per mansuetudine antica- ora grigi
e bianchi e neri nell'apparizione di una medesima
inconfessata anche nostra desuetudine.
Pazienza di voci bassi e capa scesa.

Palermo, Dicembre 2015.

Emilio Paolo Taormina

Da “Nerina”

ormeggiata
sulla scogliera
la luna
è una sonagliera
carri di vento
la trascinano
verso nord ovest

nel buio
i manichini
escono
dalle vetrine
passeggiano
tenendosi
per mano

l'alba
ha sulla pelle

squame
di pesce
la sirena
è morta
sulla spiaggia
dei limoni

la folla è un corpo
ha voce
alito di cemento
e motori

il latrato del cane
sull'orlo
della luna
sullo specchio
delle acque
i cieli
dell'infanzia

negli occhi
stanchi
del barbone
rannicchiato
nel cartone
pigolano stelle

nel vento
il promontorio
non alza le vele
per prendere
il largo
s'abbraccia
all'isola
come un bambino
alla madre

(Dalla raccolta inedita "Nerina")



ARENE E GALLERIE

V.S. Gaudio

Strutturalismo della Sella dell'imbroglio

Si possono distinguere in questa spedizione quattro livelli: geografico, tecnico-economico, sociologico e cosmologico. I primi due sono la trascrizione esatta della realtà; il quarto non ha nulla a che fare con la realtà; nel terzo, il dispositivo di sessualità e il dispositivo di alleanza intrecciano individui e istituzioni reali e immaginarie.

Nella sequenza della spedizione, che forma il contenuto apparente e l'ordine cronologico del nostro spostamento, mancano l'incontro sessuale con le donne, l'intervento del protettore soprannaturale, i matrimoni avvenuti, l'esatta catalogazione della caccia e della pesca nei corsi d'acqua, la raccolta dei frutti e degli ortaggi, lo scambio tra le nostre conserve, insaccati, essiccati e prodotti del mare sott'olio e sottosale e le provviste.

Questa sequenza della spedizione è organizzata secondo schemi che esistono contemporaneamente e si sovrappongono.

Eccone l'inventario:

nello *schema geografico*, io, a capo della spedizione, vado da Est ad Ovest e a Nord e poi ritorno a Sud e ad Est.

Questo andirivieni non corrisponde a nessuna migrazione stagionale, né tantomeno a quella dei quadarari e degli ammaščanti in genere.

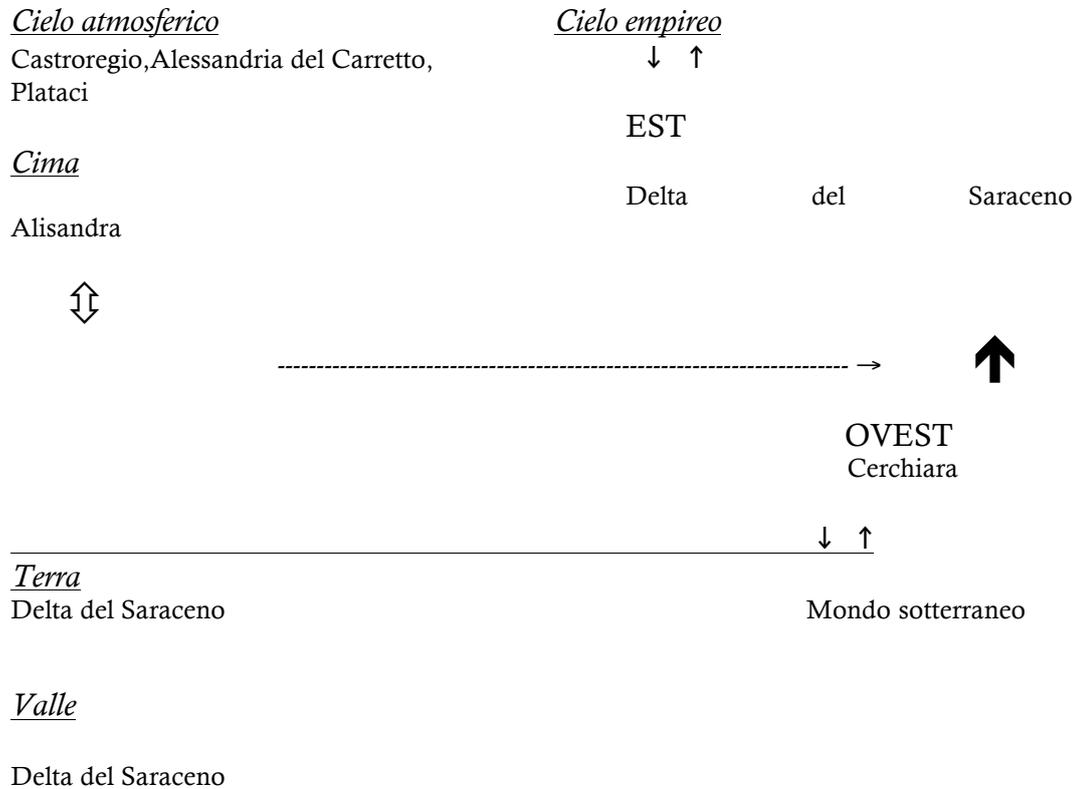
Nello *schema cosmologico*, ci potevano essere state visite da ritenere in qualche modo soprannaturali, che stabiliscono una relazione tra termini concepiti come "inferiori" e "superiori": l'uccello di buon augurio associato al cielo atmosferico dei Castracani;

la visita del capo-spedizione al cielo empireo all'inseguimento di Calza Bianca-Aquila Gaudio;

la visita al regno sotterraneo degli Ombroni della Timpa sotto la guida della Signora del Cerchio; la visita notturna, da parte dei capi tribù, alla giovane vedova di un guerriero arbëresh di Plataci chiamata "Brache di lana di pecora" ("Brekat-e-deleje").

La sosta alla Fonte della Madonna del Pantano appare come una *neutralizzazione* della mediazione intermedia fra cielo atmosferico e terra, che ci impedisce di attuare due mediazioni estreme: una tra cielo e terra come

l'opposizione basso/alto e l'altra tra mare e terra come l'opposizione Est/Ovest:



attraverso l'impalcatura, nel lampo, 'a pietra du truonu,
o nell'angolo in cui è immerso la strettezza indicibile del tuo
proprio
che essendo così cavo o denso, lui che si dà
eppure non si tocca ed essendo così toccato è forse
più semplice dire che lo dai a chi parla dolce
corpo e ha umida l'anima, la minchia di questo

spirito che potrà essere in fondo il disegno della cavalcata
di confine o il desiderio che ha il filo sottile
o la bocca di fuoco di un cannone Parrott
il giunto, il buco, la bordata ca ti allenzu
tra la superficie del verde e l'articolazione di stâmparéli
lo gnomone del proprio indignato e il sentiero di wenza pisciata
e miele ch'ampracchja che in fondo costeggia
l'asse dei solstizi tra est ed ovest su questa alta linea
che in montagna allontana e rende più profonda la sera
tanto che lascia vedere il giorno fino al grigio
curvo sul legno dove poggi u culu c'è il peso
unto del tuo grišo(w)u sulla siepe su questa linea
dei beni che mischia l'azzurro del podice e
la pastura verde di minne grânnare e tese contro il cielo
che tagliando sole e i cumuli di limusa di murfusune
e pozze di sperma e allenza laggiù dove il vento
largo ha il sapore di lampo, 'a petra du truonu, e l'erba balza
tra timpano e olfatto brusio e odore denso di cacazza
pelle che è scorza e legno, chignju grânnaru e culo, labbra
e capocchia, pallânti e sperma, topinaru e rârica i filice,
dove tutto scende per gradi lontano dal tramonto
la montagna preme e poggia il tuo culo
da tutte le parti mischiato di bestie e gambi
è spaccato sulla linea che va salendo
o cade all'orizzonte intanto che le folle camminano
e tornano e chi è salito quassù supr'a spaccusa
scende e torna ridendo alla città dove tutto
si richiude tra le tue gambe e la camicetta aperta
sdraiata prima di afferrare gambe e braccia,
mutande e minchia, notte che si rovescia
fino al ventre profondo sotto le dita, in bocca,
lungo lo gnomone, fin dentro il buco con cui
il tempo viene all'estremo canto e grido della notte
u furguwune supra 'ndrappa
u ddrugu indi i pallanti c'ampracchja cianciarusu 'i chignju
oh riarmune che infarconata è quista
'stu chignju è 'nu 'mbrògliu e ménzu
è minchia i Parrott e 'a minèca du strangèlle 'e justrusi
u pizzica alla spaccusa e du strangèlle 'e justrusi
furguwunija a strangella sântusa e carnante pu mârcune
'ntrocchja e strocca 'ndignata pu chignju grânnâru

alla spaccusa e allu riârmu grânnâru
 u càwriu da spaccusa
 a vulla allenzata
 a vulla pi fušcare a wenza toga improprio
 supra u ddrugu du timpone u togu da spaccusa
 furguwunija a sckumare fino a ch'ambruna u munnu
 ca ci rimane u dittu
 u spirdu parrante
 u picciune wenzato supr'a Spaccusa
 'nchjummata acchjù non posso
 schumaddrugu e carriola
 ca ci resta 'a numminata
 u picciune togo da timpa
 'a petra du truonu
 'u marsianu ca sicca
 cugliuni e zibidei



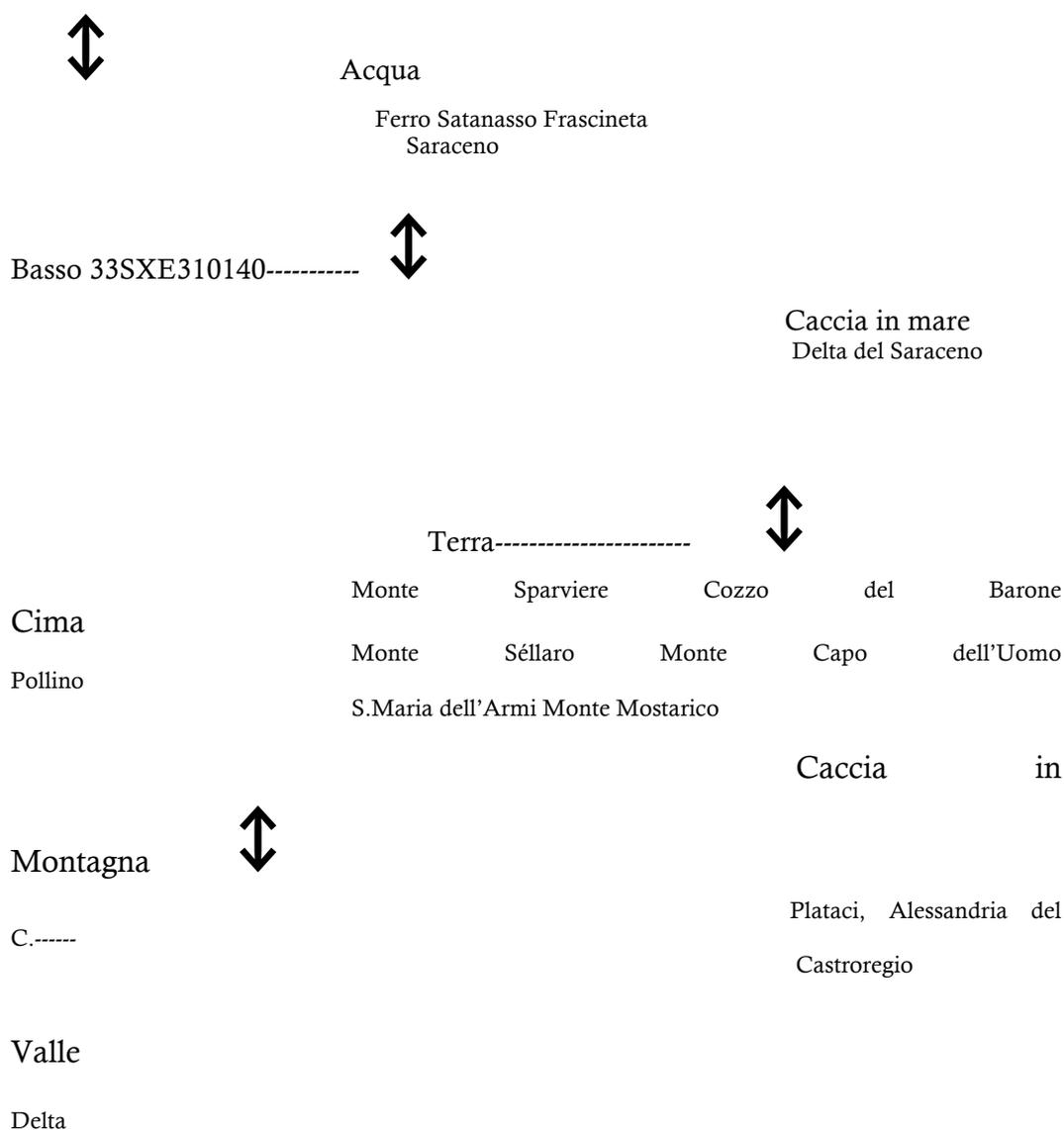
Nello schema successivo, che integra i due precedenti, l'opposizione iniziale e quella finale alto/basso e cima/valle sono "verticali" e appartengono quindi allo schema cosmologico.

Le due opposizioni intermedie (acqua/terra e mare/montagna) sono "orizzontali" ed appartengono allo schema geografico.

In realtà, l'opposizione finale (cima/valle) tra Delta del Saraceno e Alisandra è "verticale" nella forma e "geografica" nel contenuto.

All'aspetto naturale e soprannaturale, dell'opposizione tra cima e valle, appartiene il "Palo di Maggio" degli indiani arbëresh d'Alisandra che *sintematizza* l'oscillazione di massima ampiezza (alto-basso) che si estingue in una serie di oscillazioni di ampiezza decrescente (acqua-terra; mare-montagna; valle-cima; barca-albero; barca di agosto-palo di maggio).

Alto 33SXE178241



Nello *schema sociologico*, all’inizio prevale la residenza patrilocale del capo spedizione degli indiani Pa-Rrotë.

Progressivamente, tutto viene sostituito e diventa micidiale, proprio nelle parti omesse nella narrazione.

La visita notturna alla giovane vedova Brekat-e-deleje potrebbe diventare addirittura ostile e indebolire il dispositivo di alleanza, ma l’attenta maestria del dispositivo di sessualità con la pratica metonimica del godimento (“fuori-buco[jashtë-*vrinë*” o nell’ “altro-buco[*vrinë-pas*”]) permette addirittura un rafforzamento del dispositivo di alleanza con gli arbëresh e, metonimicamente, con gli ombroni.

Il matrimonio di Calza Rossa, in questo senso, facilita il nostro ritorno alla residenza patrilocale: avvenuto all’interno dell’anello dei Castracani, nonostante lei avesse dato letizia infinita a tutti con l’altro anello (“unazë-trunante” o “unazë -pas”), anzi proprio per questa sua maestria riulesa del

farlo stare in alto e dietro, inteso come ovest, e non all'esterno,metti, con l'indiano Scalzacane Gaudio, o de Gaudio.

Lo *schema sociologico* non è a struttura chiusa come lo schema geografico,poiché all'inizio presenta una giovane indiana che viene dal punto 33SXE26382, che è più a Est→ e più a Nord↑, ma c'è,anche se non lo sappiamo,la giovane vedova arberësh del punto 33SXE224179, che è più a Ovest← e più a Sud↓ , a metà o un po' dopo un presupposto futuro marito della stessa tribù che la impregna e quindi i suoi cognati, ancora più a Ovest ←←e ancora più a Sud↓↓, e alla fine il capo spedizione che ritorna alla residenza patrilocale a valle, quindi verso Est→ e più a Sud ↓ .

Calza Rossa
(senza marito
da residenza patrilocale
per una sessualità non riproduttiva
metonimica) ↗est-nord
↓

Braghe di Lana di pecora

ovest←



Ovest-sud←↓

Residenza temporanea

Calza Rossa impregnata



Est-sud→↓

Residenza temporanea

Sella dell'imbroglio

Alleanza e sessualità metonimica

non riproduttiva[c'è Braghe di Lana di pecora?Aquila

Gaudio?

e anche Calza Rossa?]

Nello *schema tecno-economico*, la sequenza ha inizio con l'approvvigionamento; termina con un viaggio in cui abbiamo avuto gli schizzi del Gaudio a testimonianza del fantasma che ha allietato l'oggetto *a* degli avventurieri nei vari passaggi al meridiano, e la dispensatrice che viene premiata con un frutto del suo ventre.

La storia non segue il ciclo economico(reale) né si attiene alle migrazioni stagionali dei pescatori indigeni.

Pesca ➡spostamento➡Baratto---caccia infruttuosa----➡Ritorno a valle
nel Delta con la sessualità metonimica
e conservazione e disseminazione liquida
sottolio e sottosale

Se infine la spedizione è ridotta alle sue due proposizioni estreme, lo stato iniziale e quello finale, che riassume la sua funzione operativa, possiamo giungere a questo diagramma semplificato:

Stato iniziale		Stato finale
femmina non pregna	fecondità prospettica	maschio
est-ovest	rovesciamento delle correlazioni indebolimento delle opposizioni	alto-basso
movimento		immobilità

Un'ultima considerazione riguarderebbe la non partecipazione alla spedizione di *Peshkuaka*, il “dogu-togu”, che, negli inverni nati dalla restrizione sensoriale del solstizio di Alceione, avrebbe prodotto, con il suo dispositivo di sessualità, una particolare attualizzazione del dispositivo di alleanza con le tribù dei vari territori attraversati nella nostra passeggiata a caso; la sua presenza avrebbe creato un'alternativa all'opposizione tra “fecondità retrospettiva” e “fecondità prospettica” come attualizzata da Calza Rossa: nello schema tecno-economico, senza dimenticare che il mito di *Peshkuaka* ha inizio a Bragalla come dono superlativo e assolutizzazione radicale del Pesce Buono, *Peshkuaka* avrebbe finalizzato una caccia o una pesca fruttuosa, perché la storia avrebbe seguito il ciclo economico(reale) dei pescatori del Delta e la migrazione stagionale avrebbe trovato alleanze e scambi con i popoli esplorati fino a farci trovare il passaggio a nordovest.

Il diagramma semplificato sarebbe stato questo:

Stato iniziale			Stato finale
Pesca nel Delta e conservazione sottolio e sottosale e con peperoncino della “nonnata”	☞ sessualità metonimica	e ☞ pesca fruttuosa	☞ ritorno a valle
movimento	☞ baratto riuscito tra pesce sottolio con <i>Peshkuaka</i> e Pescione Buono		satura immobilità
est			est

Nello *schema sociologico*, invece, una nota riguardante la partecipazione di Arshalëzet che parte dalla residenza matrilocale e diventa micidiale non con un matrimonio celeste con un guerriero di un'altra tribù per commutarlo in aperta ostilità con un altro matrimonio nella Terra dei Palisti (i “Ata-i-hu”: “quelli del palo”), ad esempio, ma semplicemente dandosi come frutto(=cocomero) non allo stato finale nell'immobilità e quando ha raggiunto la saturazione, ma durante la traversata, dopo lo stato iniziale in cui ha sostituito lo schema verbale del movimento con lo schema verbale sostantivato dell'impossibilità a camminare facendosi trasportare dai vari Ainea in braccio o sulle spalle o a carriola, e ritornando, in questo modo, alla residenza matrilocale col frutto ancor più maturo ma dato in letizia a più di 116 esploratori.

Vicinà Gaz mi svelò che l'indiana giovane del “cocomero a cazzo” era la figlia della Grande Maestra dello Shûmmulo, praticato dagli Scalzacani, la mitica “toptarä” del “top” di Pa-Rrott.

Nello schema cosmologico, l'equilibrio tra cielo e terra e il non-movimento della giovane fanciulla indiana è connesso con il mito di Ercole, sintesi del

ciclo evolutivo della pubertà e quindi del semivalore di femmina: per tutta la durata della traversata, ma in pratica nella stagione della residenza forzata alla Sella dell'imbroglio, il "farsi incontro" dell'esagramma 44 dell'I Ching viene a costituirsi attorno alla posizione 34 del "Foutre du Clergé de France", quella denominata "L'Ercole" in cui l'eroe o il pellegrino o l'indiano porta a cavalcioni il melone andando verso la fonte e verso il sole, tanto che esso viene tenuto in facci al sole mentre l'Enzuvë enzuva l'anello solare della giovane indiana a cui in quella stagione il cammino è gravoso.

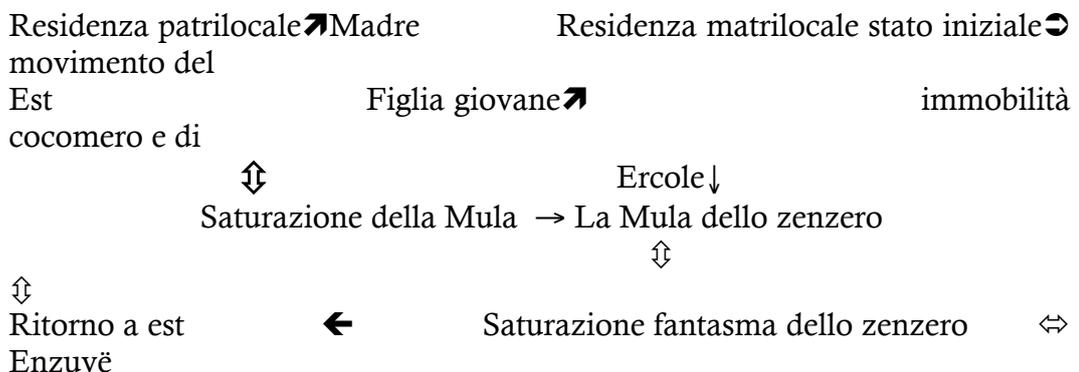
Vicinz Gaz, sulla base del podice dell'indiana pari a 88 cm, cioè 2 volte 44, le dava un I.C. superiore a 56, da stato normolineo endomorfo; un indice del pondus pari a: $160.86 - (88+60)=148=12$. E stabili che l'Enzuvë, cioè il "Jésuve" del poeta, avrebbe dovuto avere la misura di 16.86, corrispondente alla sua età, mentre il mondo doveva essere attraversato con 6155 enzuvate.

Quando l'Ercole che la porta come a "Cavalcare l'asino" sarà stanco, disse Gaz, lungo la strada che porta alla fonte, Arshalëzet dovrà fare "la Carriola" o andare a "pasci pecora", che fa pensare alle calze di lana di pecora sia di Calza Rossa che di Braghe di Lana di pecora di Plataci e a quelle grigie della madre dell'indianina, la Mulazza Saracina.

Aggiunse Vicinz Gaz che il porsi carponi a terra ha nel suo paradigma il καρωση che è il "godimento" e quindi il gaudio e il καρπουζη , che, nel greco moderno, è il "cocomero".

Anche nello schema sociologico di Arshalëzet, come in Calza Rossa, c'è la giovane indiana che viene da est e poi facendosi incontro da ovest passa attraverso l'acqua, e il melone d'acqua che la ragazza fa cedere dal cielo proclama ai quattro punti cardinali che l'Enzuvë del gaudio insozza il Globo, il mondo 16.86 così maturo e pieno e così semivalore che, se c'è vento e si ha un luogo propizio dove recarsi, va spaccato 100 e 16 volte nel sole della controra per radicalizzare le 6155 enzuvate corrispondenti ai giorni del suo bioritmo allo stato iniziale della passeggiata a caso.

Nello *schema sociologico* di Arshalëzet, che ha una struttura chiusa come lo schema geografico, se inseriamo la madre, anche a metà della spedizione, la struttura paradigmatica da chiusa diverrebbe aperta.



Una integrazione globale del dispositivo di sessualità che, associata alla metonimia non riproduttiva e alla migrazione degli indiani Scalzacani, con la

pratica assolutamente personale e soggettiva della *Maestra dello Shùmmulo* che, con il traversatore che ha l'Enzuvè, che poi la figlia agogna, celebra il giorno critico del ciclo fisico del suo bioritmo facendosi shummulare nella notte del novilunio con la *confettura di zenzero* da lei stessa preparata durante la fase di luna piena precedente:

zenzero bianco messo a bagno in acqua calda, da cambiare una volta al giorno per tre giorni; poi, ha preso la liscivia forte, ottenuta da sarmenti, vi ha bollito lo zenzero, prima in poca liscivia che, poi, ha scartato per versarcene altra; dopo averlo fatto bollire a lungo nella liscivia in modo che questa assorba la forza dello zenzero, ha preso quest'ultimo e lo ha messo a mollo in acqua pulita, lavandolo bene senza strizzarlo; dopo averlo tenuto a bagno per tre o quattro giorni e cambiato l'acqua ogni giorno, lo ha fatto bollire in acqua pulita con un po' di miele sino a dargli una certa consistenza. Ha buttato quell'acqua e assaggiato lo zenzero per controllare che non sappia di liscivia e non sia molto urticante. Lo ha fatto sgocciolare su un panno bianco e dopo ha preso la quantità necessaria di miele dando un bollire al tutto in un pentolino per 3 volte. Raffreddato, ne ha levato la schiuma; ha mescolato il miele e lo zenzero e ha lasciato riposare il miscuglio per 3 giorni. Il terzo giorno ha dato altri 3 bollori al miele e allo zenzero e lo ha messo tutto in una giara ben coperta.

La *Maestra dello Shùmmulo* riserverà questa confettura all'Enzuvè che la ungerà tutta la notte nel buco aïnico shummulando tra zenzero, miele e sperma, facendosi, dopo determinate enzuvate, schiumare o con le mani o con il buco aïnico stesso o oralmente.

La confettura di zenzero ha finito con il prendere il nome di *Marmellata Saracena* o *Marmulata Saracena*, la cui carne mesoendomorfa compatta del podice e dei cocomeri anteriori mola il cannone dell'esploratore fino a schiumarlo di miele, zenzero, liscivia e linfa nel buco della parrottiera perfettamente connesso e aderente al calibro del top, l'Enzuvè che la sta parrottiando.

Nello *schema cosmologico*, l'Enzuvè avrà lo stesso grado della parrottiera, i matematici affermano anzi che il calibro di apertura di questo deve necessariamente essere della stessa misura del calibro del cannone che la enzuva.

Tra bioritmo della parrottiera e bioritmo del Pa-Rrotè che la *shummulia* deve esserci una corrispondenza numerica speculare.

Geograficamente, si va da est ad ovest e poi da ovest ad est, lo Shùmmulo avverrà comunque nel Delta del Saraceno al parallelo a nord del 28 e al meridiano a est del 10 in modo che, nello schema cosmologico, Marte sarà allo stato iniziale della posizione della mula o dello Shùmmulo al Meridiano locale e sul 28°, nel grafico a 90°, della Mula e di Enzuvè c'è il passaggio di Lilith, o Giove, o Plutone, o il Nodo lunare.

Antropometricamente, il dottor Vicinz Gaz ci rese le misure di questa ineffabile macchina dello Shùmmulo, la *Shummulōna degli Scalzacani* o la

Shummulõna di Pa-Rrotë: un podice di 39", due meloni di 42 per un'altezza non superiore ai 5 piedi e 5 pollici e mezzo e un peso all'epoca della nostra spedizione compreso tra i 66 e 68 chilogrammi.

Tanto che, avendo queste misure così univocizzate:

altezza 163, peso 67 chili, 99 centimetri di podice, 106 di bocce, avremmo degli indizi morfologici apparentemente anomali e indecifrabili, in verità autentici congegni radicali per assolutizzare l'estrema funzionalità operativa della macchina dello Shûmmulo:

- ♦ $163 - (99+67)=166 = -3$ Indice del Pondus inferiore
- ♦ $163 - (106+67)=173 = -10$ Indice del Pondus superiore
- ♦ $99 \times 100 : 9900 : 163 = 60.73$ Indice costituzionale inferiore
- ♦ $106 \times 100 : 10600 : 163 = 65.03$ Indice costituzionale superiore

C'è un rapporto tra nord-est e sud-ovest con una differenza di 7 punti per il pondus e di 4.30 per l'indice costituzionale.

Lo stato endomorfo normolineo parte da 56 e la macchina ne allarga l'angolo a sud-ovest di 4.73 e a nord-est addirittura di 9.03: nel primo settore è l'accrescimento largo e fiducioso del culo, la terra di carne; nel secondo settore, l'assetto è davvero pesante e rotondo, è l'ottimismo del cielo di carne. La "*macchina dello Shûmmulo*" è fatta esclusivamente per i Pa-Rrotë, cioè gli indiani "*Senzaruota*", gli indiani dell'Enzuvë.

Gli arberësh la chiamano: *Shûmmulo-makinë*.

Gli ammaščânti, anche gli ombroni: *Varbotta i Parrot*, oppure: *Trunânte-pi-fuščare*.

Gli scalzacani: *Parrottiera*; *A'mmûlacàzz 'i Parròt*.

Gli indiani meticcianti con gli ammaščânti: *Anandalinga* ("Gaudio del cazzo"); *Matralinga* ("Misura(del)cazzo").

Gli Ata-i-hu d'Alisandra: che oltretutto è un punto designato a somma cabalistica $23 \rightarrow (33SXE)178241$: *Huhu* ("palone" oppure "palo-palo"); *Upaspërhu* (leggi:"upasprù"="il dietro per il palo"); *Mulashtylle* (leggi:"Mulastüll";"mula(o mola)palo"); *Shumëhulon* (che contiene "shumë", "moltissimo" "hu", "palo" come eufemismo della "verga", "on" che è la terza persona del presente, quindi è un appellativo proairetico per l'oggetto che ha bisogno o usa moltissimo palo); *Shumhullia* (che contiene "hulli", "solco", e che ha un evidente doppio significato: dal solco del palo sciumulliato al solco che sciumullia il palo) e, infine, non potrebbe essere altrimenti, visto che è matematicamente predisposta per quel calibro sociomorfológico: *A-Makinë-i-Parròt* (la macchina dei Pa-Rrotë o del Parrott, il cannone, con un voluto doppio senso: sarebbe la macchina per il cannone di quegli indiani Scalzacani ed è la macchina dei o per i *Senzaruota*).

Il dottor Vicinz Gaz mi confidò, durante una di quelle sere che la *Shummulõna* sensorialmente funzionava al massimo del suo apparato, con o senza confettura di zenzero, quando la somma cabalistica del punto designato con l'Universale Trasversa di Mercatore dava 23, che è la figura del 5, la figura del deretano, ovvero il numero identificativo dell'indiana *Varbotta i Parrot*: l'assolutezza cosmologica, secondo Vicinz Gaz, era confermata dal fatto che Marte, nel cosmogramma della Mulazza scalzacane, occupa il grado

23 del segno del cetriolo e l'Ascendente il grado 5 del segno del palo di maggio.

Uno dei punti, nel Delta, congeniali allo *Shûmmulo della Mulazza* era il 33SXE287105.

Ebbi la sensazione che Vicinz Gaz avesse fatto la somma cabalistica dei vari punti del nostro attraversamento nella speranza che la Macchina dello Shûmmulo o la Mulacaz(i Parrot) apparisse al suo meridiano per enzuare il suo oggetto *a*. Ci sperò molto a Pozzofetente, 33SXE229118, ma era un po' lontano dalla riva del Satanasso. Per questo insisteva tanto nel voler raggiungere il punto geodetico del Cozzo del Barone, 33SXE224168, anche perché, essendo il punto geodetico a 1024 metri, facendo la differenza cabalistica di 24-1, ebbe la certezza che lì sul Cozzo sarebbe avvenuta la roscidata della Mulacazz.

Alla Sellata si spostava continuamente, lui diceva per prendere appunti, invece raggiungeva esattamente il punto 33SXE271148 verso il Piano dell'Alpe, ma niente, la Mula non gli apparve che a mulinargli l'oggetto *a* al meridiano.

In questo esercizio fantasmatico chissà quante enzuvate o, meglio, shummate dedicò all' *Anandalinga* del Saraceno, la *Macchina dello Shûmmulo* degli Scalzacani!

• |3 - *Fine* | La Stagione della sella dell'Imbroglione
La Lebenswelt con Sten Nadolny sulla spedizione degli Scalzacani
per il passaggio a nordovest del *Delta del Saraceno* © 2011

◆ Le precedenti due puntate de *La Stagione della Sella dell'Imbroglione* sono state pubblicate in [quaderni di arenaria volume IV](#), da pagina 60, e in [quaderni di arenaria VI](#), da pagina 46.



GIROLIBRANDO

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

PROUST

Due croissants che Céleste depone
nel vassoio d'argento, una sogliola frita
« chez Ritz », birra ghiacciata che Odilon
premuroso e ottuso – riscalda tra le mani:
una stanza di sughero, le polveri « Legras »
per l'asma, due pennini, cento e uno fazzoletti di lino;
il romanzo cammina e torna indietro: Swann invecchia
sposa Odette quando ha finito d'amarla, interrompe
il suo saggio su Vermeer; sulla Vivonne lillà
e biancospini han reclinato gli steli mentre il « Septour »
di Vinteuil inonda salotti ameni (con Ski al pianoforte
e Morel – l'orrendo bellissimo Morel – al violino lucente)
e Charlus – belletto e dignità – usa toni alti e stridenti
per celarsi ai Guermantes di tutti i rami e tutte le generazioni
e ammiccare ai mignons e agli efebi;
Marcel prudente e distratto, Marcel febbrile, Marcel
di questo mondo e dell'altro, poeta e fabbro (pagine
su pagine, corrette e ricorrette, note e sgorbi, foglietti
macchiati dal mercurio, maman!, notti ai barbiturici, – père,
tu, medico igienista, – e chér confrère come scrive Rosny Jeune
per il tardo Goncourt) ;
Orione è già di sghembo perché Urano e Saturno si stringono
la mano: tu comprimi « l'universo intero in una palla »¹,
mescoli i pianeti e li classifichi, e fai suonare le trombe
dell'Averno mentre conduci Gilberte, per mano, lungo i viali
d'Acacia al Pré Catelan.
Stamane Elstir ha dipinto una marina senza mare e senza cielo.

¹ Eliot: « Il Canto d'Amore » di J. Alfred Prufrock.

LUCIANO ANSELMINI

Da "La Fiera Letteraria", a. 51°, n° 4, 26/01/1975

LA TORCIA A LED

C'è la logica del bambino
e quella dell'adulto
la logica dei sogni
e quella della veglia
la logica del credente
e quella del miscredente
la logica del savio
e quella del folle
la logica dell'uomo di pace
e quella dell'uomo di guerra.

C'è la logica del momento
e quella retrospettiva
(detta "senno di poi")
c'è una logica per sorreggere
la prudenza
e una per giustificare
la spavalderia
c'è la logica della benevolenza
e quella della tracotanza
c'è una logica per motivare
l'indifferenza
e una per sollecitare
la partecipazione.

Tutte con relative variazioni
con la miriade di coincidenze
che non le accomunano
e le sparute differenze
che fanno la differenza
fondamentale
tra l'una e l'altra.

Nel labirinto delle logiche
una torcia a led
a fugare ombre
frugare negli angoli
scovare per ogni postazione
la logica di base
senza la quale mai potrebbe
trovarsi via d'uscita
né rivolgere sguardo al vertice.

LUCIO ZINNA

Da "Soglie", a cura di I. Pozzoni, Liminamentis Editrice, Villasanta, 2016.

MEDITERRANEO

Il Mediterraneo ha più alberi
fra terre che bandiere le Nazioni,
il suo mare è un miracolo calcolato
biancheggia nel buio della rada.
Ci sono i cedri gonfi d'aria
Gli emblematici *kiwi*
e lo splendore della morte immobile.
Passa questa trama di canali
friabili, di scogliere di chiglie:
staziona l'ordinario marciume
sulle strade trasversali della morte.

ANTONIO COPPOLA

Da *"Maschere, pelle e Dio"*, E.S.S. Editorial Service System, Roma, 2014

CASA MATERNA

Quel velo che ricopre il paese
nei giorni senz'ospiti

Quando il dio del silenzio
viene in visita
e si ferma,
nonna,
davanti al fuoco

del tuo braciere.

Il cuore mi è tutt'uno nel petto
Ti so dentro di me

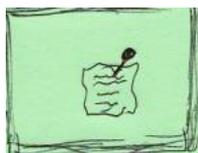
Aspettami

ANTONELLA BARINA

Da *"La notte della piula"*, Edizione dell'autrice, Mistretta, 2008-2009



Bagheria, vecchio balcone con ficodindia, 2008
(Foto di Elide Giamporcaro)



BACHECA

Schede di informazione libraria
(a cura della redazione)



ANNA ACHMATOVA, *Il silenzio dell'amore*, Castelfranco Veneto, Biblioteca dei Leoni, 2014, pp. 128.

Un'accurata selezione (diacronica: dal 1909 al 1962) delle liriche d'amore della poetessa russa Anna Achmatova (Odessa 1889 – Mosca 1966), nella fine traduzione in lingua italiana di Manuela Giabardo e Paolo Ruffilli. La Achmatova, una delle massime espressioni della poesia contemporanea, fu una donna di eccezionale sensibilità, affascinante, passionale, anticonformista. Ebbe una vita intensa, con punte di indicibile sofferenza e di altrettanta indicibile fierezza. Attraversò in pieno gli anni della rivoluzione russa, nella difficile fase leninista e in quella del terrore staliniano (che non poco gravò su di lei e su familiari e persone care), della guerra e del dopoguerra, fu sottoposta a censura e riabilitata dopo il Congresso del PCUS del 1956. Ammirata e osteggiata (nel 1946 l'ineffabile Zdanov la definì pubblicamente «mezza suora e mezza puttana»), fu tormenta, anche a causa di vicissitudini politiche che colpirono mariti e amanti e in particolare il figlio Lev, condannato a morte e poi graziato, ma rinchiuso nei gulag per diciotto anni. Un rutilare di avvenimenti che la portò a schierarsi accanto a poeti non allineati col regime, in particolare Mandel'stam, Pasternak e la Cvetaeva, dei quali fu amica e sodale.

Nella sua introduzione storico-critica, Paolo Ruffilli sbalza, a tutto tondo un profilo umano e letterario della grande poetessa. Nella "Nota di traduzione" Manuela Giabardo pone in rilievo l'inconfondibile stile espressivo della poetessa, la cui scrittura – osserva – presenta un « tessuto costituito dalla realtà fattuale che diviene "voce narrante" attraverso la precisione descrittiva di ambienti e luoghi (...), degli oggetti, degli alberi, e attraverso i dettagli architettonici, la luce (che crea il gioco di chiaro-scuro intorno al quale si sviluppa la sua poetica), la particolare tavolozza di colori (che, di fatto, rappresenta infinite sfumature di bianco e nero), i numeri e infine i suoni (le campane, l'orchestrina, la viola...). Un apparato poetico – prosegue la studiosa – che lei usa come un bulino per incidere la pagina, da un lato, e come una bacchetta magica di grandiosa potenza evocativa, dall'altro.»



GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Le avventure dell'anima*, Palermo, Thule, 2015, pp. 104, € 10,00.

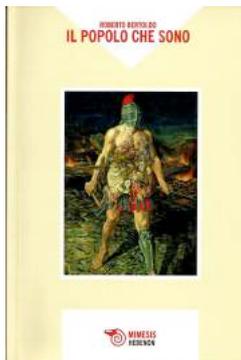
Alla fervida attività di critico letterario, fra i più eminenti, e di studioso attento e puntuale della nostra storia letteraria – del Novecento in particolare –, Giorgio Barberi Squarotti

ha accompagnato una ricca e rilevante, ancorché meno conclamata, produzione poetica. In questa nuova silloge, che vede la luce in terra di Sicilia, l'autore raccoglie liriche e poemetti composti tra il 1998 e il 2013: un quindicennio, dunque, di fedeltà alla poesia, in un arco che si estende per ben otto lustri.

Poesia finemente condotta tra osservazione del reale e meditazione sul reale, tra elegia ed epos, con suggestioni paesaggistiche (Monforte d'Alba, le acque del Mincio, il mulino del Tanaro, ad esempio), squarci narrativi e relative figure, della memoria e del quotidiano, come tracciate a china (il dottor Muggia, il mercante, il ciclista con i capelli grigi, la bugiarda etc.) o emerse dalla storia, antica o recente (Isaia, il colonello delle SS etc.). Tutto all'insegna, sempre, di mirabile essenzialità e rara efficacia sul piano espressivo e comunicativo. Una classicità di fondo in un verseggiare di fluida, moderna concezione. Una cifra personalissima.

È sempre – per riferirci al titolo di una sua precedente, importante raccolta poetica – “la scena del mondo” quella che Barberi Squarotti ci rappresenta: com'è e come appare agli occhi del poeta, che la reinterpreta, la ri-crea, nel proprio mondo interiore e nella concreta magia del verso.

Il libro si avvale di una nota editoriale (non asettica, come sono di solito i testi del genere, anzi non con rapide e significative considerazioni critiche), a firma di Elio Giunta e Tommaso Romano, e di un'acuta prefazione di Vanessa Ambrosecchio.

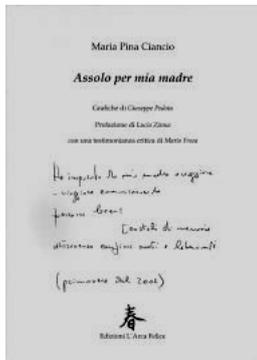


ROBERTO BERTOLDO, *Il popolo che sono*, Mimesis-Hebenon, Milano-Udine, 2015, pp. 98, € 10,00.

Nuova raccolta di poesie di Roberto Bertoldo, apprezzato autore di libri di saggistica e di poesia. Quest'opera, che registra anch'essa l'inconsueta titolazione delle precedenti sillogi (ricordiamo, fra queste: *Il calvario delle gru*, 2010; *L'archivio delle bestemmie*, 2006; *Pergamena dei ribelli*, 2011), si rivela, come le precedenti, personalissima sul piano espressivo e contenutistico, con un'accattivante musicalità che cela e attenua la sostanziale complessità dei testi, nei quali tutto è detto in maniera inusitata e di rara efficacia.

Le composizioni, strettamente unitarie, si configurano come un canto libero sulla condizione del poeta e sul suo correlarsi al mondo, nella molteplicità dei suoi aspetti, ad esso aprendosi e celandosi. Canto, inoltre, del poeta per il poeta, nella sua singolarità e pluralità: se stesso e tutti, con le positività e negatività di ciascuno, sublimato o meno. Emblematici, in tal senso, i versi di Osip Mandel'stam riportati in prolepsis: «Parlo a nome di tutti / e con tale vigore che si muti la volta / del palato in volta celeste». Così l'autore, nella lirica “Al popolo”: «Mi sono accorto di amarti / quando sei stato il mio corpo / e io la sua contingenza. / Ho scoperto il viatico della tua insania / quando i fogli della povertà / sono stati strappati dalle mie poesie. / Oh popolo che ho amato / perché l'amore è questo stronzo grido / che mi porto sempre dietro / nella faretra colma di versi. / Non avere paura della lapide, / non avanzare pretese assurde, / chi sa amare ha anche il dono della vergogna.» Un canto,

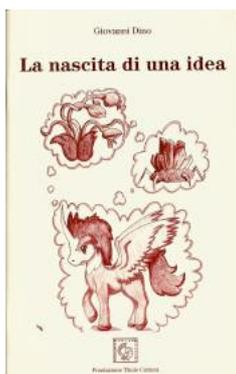
ancora, della vita, nel declinare delle sue scansioni e al di là di esse, tra amore e disamore, fascinazioni e repulsioni, consonanze e dissonanze. Ne vien fuori un poema per *fragmenta*, ma definito e coeso, talvolta impetuoso nel ritmo e talaltra nelle significazioni, proteso sempre alla ricerca dell'autentico, oltre gli interessi e il mercimonio che connotano questa nostra civiltà, in cui il dato economico figura come basilare (e non lo è). Autenticità che la poesia sa dare.



MARIA PINA CIANCIO, *Assolo per mia madre, L'Arca Felice, Salerno, 2014, pp. 48, s.i.p.*

«La basilare musicalità di questa nuova opera poetica di Maria Pina Ciancio è suggerita già *in titolo*. Assolo. Parole-suoni che inglobano squarci d'anima. La voce si eleva, solitaria, nel canto, in un più ampio fatto compositivo (solo apparentemente frammentario) in cui l'aspetto corale /strumentale è determinato da ambienti e atmosfere (e da albe, tramonti, stagioni), in una terra dai "millenari silenzi". Poesie per la madre scomparsa, nel vivo ricordo (un 'richiamo al cuore', etimologicamente) di lei, in particolare delle passeggiate – lunghe e dalle lunghe soste – in sua compagnia, negli anni dell'infanzia, in luoghi da attraversare in «eloquenti silenzi», con solo poche cose («sappiamo di tornare») e in prevalente dimensione interiore: «solo gli occhi, le mani, l'anima / a cercarsi». La poetessa procede per flussi memoriali, come in proustiane *intermittances du cœur*, in toni ora evocativi («Mi asciuga il sudore della fronte mia madre»; «Mia madre conserva il mio anello») ora vocativi («Mi disseto alle tue mani madre»; «Mi chiedo potrà bastarti un fiore»). E intorno il paesaggio, dalla luce chiara del mattino all'erba «spettinata» della sera.

«Fino alla lenta, angosciosa presa di coscienza dell'addio, alla consapevolezza dell'assenza, nel coraggio da rinvenire proprio laddove risulti più fiavole. Fino a che tutto non si riduca a un silenzio, *altro* stavolta, che sorge da un «dolore che smuove le radici». E va oltre, in un *quid* (riassumibile nel *Frammento 11*) in cui si capovolge il rapporto tra noi e le persone scomparse, fondamentali nella nostra esistenza, che continuano a vivere in noi, mentre l'attenzione si volge ora verso l'altro polo, nella speranza che l'oblio non sopraggiunga *in esse*, nel territorio di misteriosa, inesplorata vastità in cui si trovano: «Non dimenticarmi. Ecco, questa è la preghiera.» Così scrive Lucio Zinna in "Prefazione" a questa intensa silloge, che appare nell'esclusiva collana "Coincidenze" di Arca Felice, curata da Mario Fresa (con una testimonianza dello stesso).



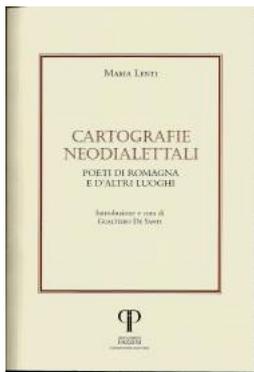
GIOVANNI DINO, *La nascita di una idea, Fondazione Thule Cultura, Palermo, 2015, pp.32, s.i.p.*

Inizialmente congegnato come monologo teatrale, il testo è stato modificato in corso d'opera in «quello che più può assomigliare a un poemetto», esplicita l'autore in una breve nota. E di poemetto si tratta, concettualmente denso e tecnicamente fluente. Comunque non un trattatello

filosofico in versi, bensì un lavoro in cui fantasia ed estro mantengono un loro spessore.

Si chiede il poeta, appunto, come nascano le idee, quali che esse siano, cosa le faccia essere quelle che sono, nella loro multiforme dimensione, nella loro pacatezza o eccentricità, perfino nelle loro aberrazioni. Possibilmente nascono tutte a fin di bene, il guaio è che “il bene” non è per tutti il medesimo. Ci sono, ad esempio, idee che «nascono per fare la guerra, [...] ideologizzarla, giustificarla, renderla perfino santa». Come coloro che «si fan saltare in aria al mercato / all’uscita di scuola o dentro un pullman / e non reputano santi chi esplode con essi / o chi ha avuto la gola tagliata il giorno prima», osserva il poeta.

Come e quando nascano le idee o perché non vengano o non si facciano trovare, quale sia il loro corpo e la loro anima, può considerarsi il *refrain* di questo testo. In ogni caso esse permangono «dentro la ragnatela del tempo». Solo l’amore sfugge alla determinazione di un’idea, nota il prefatore Elio Giunta riferendosi alla conclusione del poemetto. Giunta rileva altresì che il testo «va letto naturalmente con pazienza critica e di più con partecipazione riferibile ad una volontà del soggetto creativo che pare voler penetrare qualcosa di oscuro mentre in sostanza articola e distende l’inflexione in un sé disincantato e corrivo».



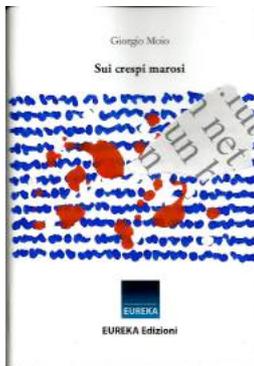
MARIA LENTI, *Cartografie neodialettali*, Pazzini Editore, Villa Verrucchio, 2014, pp.248, € 20,00.

Maria Lenti, urbinata, saggista, oltre che poetessa e narratrice, raccoglie in volume gli interventi (saggi, recensioni, relazioni in convegni) dedicati a poeti neodialettali, che ne hanno impegnato l’esercizio critico in un arco temporale non breve, benché non molto lungo. Il sottotitolo del libro reca l’indicazione: «Poeti di Romagna e d’altri luoghi», ma agli “altri luoghi” è riservato un ampio spazio, secondo una composizione del libro che il prefatore Gualtiero De Santi delinea, in maniera pertinente, «come a nuclei contigui» e «in forma di costellazione».

Ai poeti romagnoli sono dedicati tre capitoli: uno a “Classici in quel di Romagna”, uno a “La seconda (e terza) generazione romagnola” e uno a Tolmino Baldassarri (“Baldassariana”), in un panorama, in cui rileviamo, fra gli altri, i nomi di Nino Pedretti, Gianni Fucci, Nevio Spadoni, Francesco Gabellini, con un’intervista a Tonino Guerra.

Ma, sempre a macchia di leopardo (al di fuori dei parametri della trattazione sistematica, quale quest’opera non aspira ad essere), non è limitata l’attenzione riservata a poeti neodialettali di alcune altre aree, tanto del Nord (dal dialetto milanese di Loi al veneto di Ruffato o al fanese di Ghiandoni) quanto del Meridione (dal dialetto abruzzese di Rosato a quello salentino della Cavalera, dal dialetto campano di Serrao e Sovente a quello calabro di Maffia, al siciliano di Pennisi, di Basso, di Scalabrino). Ma occorre ribadire che non è il criterio geografico a guidare il libro bensì l’attenzione alle poetiche dei vari autori di cui la Lenti si è trovata, di volta in volta, ad

occuparsi, al loro mondo interiore, a peculiari aspetti tematici, alla ricerca linguistica, fino – ove riscontrabile – alla torsione sperimentale. Un ricco dossier, dunque, per gli studiosi e per gli appassionati del settore.



GIORGIO MOIO, *Sui crespi marosi*, Eureka Edizioni, Corato, 2015, pp. 38, s.i.p.

La nuova raccolta poetica di Giorgio Moio, *Sui crespi marosi*, è la quinta pubblicazione della collana “CentodAutore”, edita dall’Associazione Culturale Eureka di Corato (Bari) e curata da Rossana Bucci e Oronzo Liuzzi (100 esemplari in piccolo formato, numerati, firmati e personalizzati da interventi diretti degli autori con un loro segno distintivo di originalità).

Di questa silloge scrive nella nota introduttiva Francesco Muzzioli: “Il procedimento fondante del testo di Moio, lo si scopre procedendo, non è semplicemente il verso monoverbale, quanto piuttosto il lavoro anagrammatico. Con esso la stessa unità lessicale viene ripresa per essere manipolata e stravolta, come passata attraverso le scosse di un bussolotto da dadi, dal quale esce rimescolata al punto da finire fuori della significazione.”

Giorgio Moio, poeta, con incursioni nella critica letteraria, nasce a Quarto (NA) nel 1959. Già redattore di «Altri Termini», «Oltranza» (di quest’ultima è anche tra i fondatori), direttore editoriale delle Edizioni Riccardi, nel ’98 inizia a partecipare a mostre collettive di poesia visuale (una sessantina fino ad oggi), fonda e dirige per detta Casa Editrice la rivista «Risvolti», giunta al suo 21° numero. Pubblica le seguenti raccolte di poesia: *Scritture d’attesa* (1989); *Sabbie mobili* (1996); *Work in progress* (1997); *Oltre la soglia del dolore* (1999); *L’uomo dagli occhi rosa*, con C. Bugli (2000); *Un vibrato continuo* (2002) e *Libro d’artista n. 33* (2002), con L. Caruso; *Pawdie menine* (2003); *Con occhio allegorico* (comprende anche *Parodie marine*, 2005); *La fiera degl’inganni* (2008); *Elaborando il tempo* (aforismi, 2011); *Per mutazioni* (e-book, 2014); *Dove la terra trema*, con P. Della Ragione (prosa, 2015); *Tra impegno e fuga* (saggistica, id.). Con le Ed. Riccardi ha anche pubblicato una specie di romanzo, *La finestra* (2004).



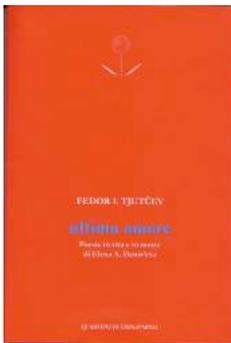
MARCO SCALABRINO, *Giovanni Meli. La vita e le opere*, Edizioni Drepanum, Trapani, 2015, pp.2016, € 14,00.

Marco Scalabrino, noto poeta e studioso della lingua siciliana – dedica questo suo saggio al maggior poeta in dialetto siciliano, Giovanni Meli, nel bicentenario della scomparsa. L’opera del Meli (Palermo, 1740 – ivi 1815), tra Arcadia e Illuminismo, assume una personalissima connotazione, tale da farne assurgere l’autore a voce

poetica tra le più alte del XVIII secolo, nella letteratura nazionale e in quella europea.

Scalabrino traccia un'attenta biografia del Meli, nel contesto storico e ambientale in cui visse e operò, avvalendosi delle più note biografie succedutesi nel tempo, nonché di testimonianze e note critiche. Si sofferma, in tale *excursus*, sulle opere che compongono la vasta e variegata produzione del grande poeta, delle quali sono evidenziate, in maniera essenziale e pertinente, le circostanze che le generarono, i contenuti, con relative considerazioni critiche, in particolare sul linguaggio poetico.

Un apposito capitolo dà contezza della “fortuna americana” del Meli, in particolare attraverso le traduzioni in inglese di Gaetano Cipolla. Corredano il libro un repertorio fotografico e una piccola antologia di testi meliani.



FEDOR I. TJUTČEV, *Ultimo amore – Poesie in vita e in morte di Elena A. Denis'eva, Quaderni di Erba d'Arno, Fucecchio, 2015, pp. 40, € 7,00.*

Escono per la prima volta nella traduzione in lingua italiana le poesie d'amore che il poeta russo Fedor Ivanovič Tjutčev (1803-1873) dedicò a Elena Aleksandrovna Denis'eva, con la quale intrattenne un'intensa e sofferta relazione, che non mancò di suscitare scandalo nella Russia del tempo. La Denis'eva, di nobile famiglia, era più giovane di ben ventitré anni del poeta, noto diplomatico, coniugato e padre di quattro figlie, già adulte all'epoca della relazione. Il vento della passione soffiò impetuoso per entrambi, ma pare che avesse colpito in misura maggiore la giovane donna, tanto che il poeta stesso finì per avvertire con sofferenza questo “squilibrio”. Le poesie sono state spesso definite un “romanzo psicologico”, in cui l'autore – come scrive in prefazione il curatore Christoph Ferber – «esamina questa sua più profonda relazione d'amore» in un «resoconto severo e passionale».

Alla Denis'eva, scomparsa nel 1863, il poeta continuerà a dedicare delicati versi. Così in un magnifico testo datato 1865: «Non c'è giorno che l'anima non soffra /non patisca vivendo nel passato /che non cerchi parole e non le trovi /non c'è giorno che non inaridisca.//Come un uomo che con bramosia /ardente agogni al paese natio /e ad un tratto gli dicono che un'onda / l'ha seppellito nel mare profondo.»

Nelle liriche di questa preziosa silloge, finemente tradotte da Christoph Ferber e Aurelio Buletti, a noi pare siano riscontrabili gli elementi di fondo della poesia tjutceviana: la compostezza formale, l'andamento riflessivo, la sostanziale inquietudine che fu tipica dell'uomo e che nella sua produzione artistica si riversa, nonché quel suo muoversi tra romanticismo (per certi aspetti, anche post-romanticismo) e pre-simbolismo.



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

VETRINA



ORFISMO E GNOSTICISMO IN TOMMASO ROMANO

Il panormita Tommaso Romano scrive versi da quasi un cinquantennio e, addirittura, inizia a farlo da quando aveva quattordici anni (*Rime sparse*, 1969). Il suo lavoro è ora ricapitolato nell'antologia *Esmesuranza* (la dismisura richiamata risale a Jacopone da Todi) (Heliopolis, Pesaro, 2008) e nel successivo libretto *Dilivrammi* (Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2010), che nel titolo richiama stavolta il "liberarsi" di Francesco Petrarca (sonetto LXXXI del *Canzoniere*).

Diciamo subito che la prova dell'adolescenza è, appunto, adolescenziale, con le esasperate malinconie di quell'età ("triste" ricorre più volte e *Tristezza* è il titolo di un testo) e con un distacco dal mondo ("nulla e nessuno m'interessano. / Perché il mondo mi delude", p.18) che è però più caratterizzante di quella tendenza all'introversione che contrassegnerà il suo successivo percorso lirico.

Nel 1969, dopo un viaggio a Rovereto e una visita alla casa di Fortunato Depero, fonda – insieme con alcuni "futuristi" locali – il *Centro d'Azione Futurista F.T. Marinetti*, intrattenendo soprattutto rapporti amicali con due di questi epigoni: Castrense Civello e Giacomo Giardina. La produzione di questa fase appare nella silloge *Tradizione x Futurismo* (Ed. dell'Ippogrifo, Roma, 1980 e, in seconda edizione, Edizioni Artenoide, Palermo, 2000). Silloge che non brilla per originalità nei testi grammaticalmente composti, a prescindere da quanto dice il prefatore Luigi Tallarico, se ci s'imbatte in questi sintagmi: "sciacalli / con smania da gattopardi" (p.26) e con l'umorismo (?) di "il candore *solaigienedelmondo (FTM)* / di Dash" (p.27). Non esiste alcun "tipico" linguaggio futuristico, nel senso – e con le occorrenze sintattico-grammaticali relative – indicato a esempio da Giuseppe Miligi (*Pre-futurismo e primo futurismo in Sicilia (1900-1918)*, Sicania, Messina, 1989) o da Salvatore Pugliatti per Vann'Antò (introduzione a *Il fante alto da terra*, Principato, Messina, 1952; poi Scheiwiller, Milano, 1975), ove si prescinda dall'epèntesi di "ingromabranti" di p. 26. Più interessanti sono invece le sette tavole grafiche – o di vero e proprio *design* – che vi appaiono, ma che riguardano la c.d. poesia "visiva".

Il distacco dal mondo e l'introversione adolescenziali si "fissano" nelle opere successive (*L'isola Diamascien*, Ed. Casa della Poesia, Milano, 1955, in prima, e Laboratorio delle Arti, Milano, 1986, in seconda edizione; *Sinfonietta di un giorno d'agosto*, Ciofalo, Palermo, 1990; *Eremo senza terra*, Ed. La Centona, Palermo, 1993; *L'anacoreta occulto*, Ed. Thule, Palermo, 1996; *Futuro eventuale*, Elledizioni, Palermo, 2002; alcuni inediti poi ricompresi nella

raccolta pubblicata dall'editore Sciascia di Caltanissetta) e daranno luogo a quella "spinta" verso l'astrazione e a quella ricerca dell'assoluto che unanimemente la critica ha riscontrato. Ma questa tensione metafisica come si caratterizza? Fra tutte le testimonianze critiche che l'autore ha citato in appendice all'antologia poetica, ce n'è una che a nostro avviso coglie subito nel segno: quella di Luca Desiato che parla di "vena metafisica direi quasi plotiniana". E possiamo rivolgerci all'autorevole competenza di Giovanni Reale per capire di cosa si tratta: "In Plotino si può parlare dell'assoluto solo in maniera negativa, dicendo in prevalenza *ciò che esso non è*. Perché esso è 'ineffabile' e 'indicibile', ossia non coglibile e non esprimibile con le categorie del pensiero logico-dialettico, le quali implicano sempre 'differenziazione' e 'delimitazione'. Attraverso questo 'metalinguaggio' non logico-razionale, ma grazie all'esperienza mistica, Plotino getta le basi su cui si è formata la *teologia negativa*, che tanta importanza ha avuto soprattutto nel pensiero tardo-antico cristiano e medievale" (*Trasportò l'Uno al di là della logica*, in "Il Sole/24 Ore" del 10.11.2002).

Sono due le direzioni che prende l'ansia di verticalità nella poesia di Tommaso Romano. Una è quella mitica, attraverso la dottrina sotERICA comune alle religioni misteriche dell'età arcaica greca, e rappresentata in particolare dall'orfismo, che – com'è noto – nel mito di Dioniso Zagreus (quello cretese) divorato dai Titani e per questo folgorati da Zeus, la cui "sostanza" divina pulsa nelle loro ceneri da cui furono poi plasmati gli uomini, vede l'origine della possibile risalita spirituale di questi ultimi. Questa divina sostanza è infatti una "memoria" ancestrale che l'uomo possiede e a cui l'anima si deve rifare, per potersi salvare dal ciclo della metempsicosi e della continua corruzione terrena (l'Uovo Cosmico, lo Sfero, perfetto e rotondo, è solo quello primigenio e primordiale). Fondamentale è perciò per gli orfici Mnemosyne, la madre delle Muse, personificata in una divinità (v. Giovanni Pugliese Carratelli, *Le lamine d'oro orfiche*, Adelphi, Milano, 2001). In maniera palese questa modalità mitica è richiamata dal testo *Sogno ermetico*, a pp.47/48 de *L'isola Diamascien* (quella che non c'è, perché ubicata nell'iperuranio), dove appare il "lago di Mnemosyne" (a destra c'è l'acqua della "memoria" e a sinistra quella dell'"oblio"). *Per incidens*, il testo successivo, *La porta del sole*, è quasi un sommario di simboli alchemici (sirene, silfidi, gnomi, arpe islandesi, salamandre celtiche, cigni, tarocchi, magie babilonesi, draghi e ippogrifi, rive d'Acheronte. Oltretutto, a livello lessicale, c'è persino una sincope, cioè l'eliminazione di uno o più suoni all'interno di una parola: "scheltri"). E va precisato che questa "memoria" ancestrale è *epignosis* (reminiscenza) e non "ricordo" del vissuto personale (*mneme*).

Lucio Zinna, a cui si devono ben quattro prefazioni ai libri di poesie di Romano (il quale lo associa, a p.51, a Seneca), aveva parlato giustamente di temporalità (passata e futura) e di memoria, nonché di "mondo dell'iperuranio" e di "biblico Eden perduto". Ma facciamo, brevemente, un piccolo regesto dei sintagmi e del lessico orfico-alchemico nei suoi testi: "miraggio d'immortalità", "nostalgie di memorie perdute"(p. 35), "regno della forma originaria" (p.41), "desiderio di Eterno" (p.44), "conquistare armonia" (p.68), "terra intravista / come bagliore paradisiaco" (p.72), "la

forza aurorale / del tutto sacro” (p.77), “regno d’origine” e “alba iperborea” (p.80), “catartico mistero” (p.89), “l’armonia della sintesi / possibile” (p. 116), “il segreto universo / di questa memoria / a cui affido ogni eventuale futuro” (p.129), “l’intreccio [...] non disvela / la memoria d’inizio / il filo dal labirinto / le tracce e i segni” (p.130), “armonia primigenia” (p.149), “cammino salvifico / verso l’auspicata armonia” (p.154).

Omettiamo, per economia di spazio, i passi dove ricorrono le parole-chiavi *silenzi e speranza* (a es. “risolutiva speranza di salvezza”, p. 38): c’è un testo, *Questa dissoluzione* (pp. 80/81), dove è richiamato il mitico Prometeo (Titano “buono”, che si prodigò per gli umani), a cui Eschilo, nel *Prometeo incatenato*, fa dire: “Io spensi all’uomo la vista della morte. Semina la speranza”. Non possiamo però non commentare il simbolo della “rossa fenice”, che appare a p.126. Lo facciamo con uno dei maggiori studiosi dell’ermetismo e del neoplatonismo e dell’angoscia mistico-religiosa dei primi secoli dell’età volgare, André-Jean Festugière: “Ciò che ha fatto la fortuna del simbolismo della fenice è il rapporto che si è stabilito fra la continuità della sua morte e della sua resurrezione, e il tema della *renovatio temporum*. Nell’istante stesso in cui il Grande Anno muore e rinasce, tutto deve cambiare, tutto deve rinnovarsi, un’età d’oro deve comparire. Tutta questa ‘aura’ di speranza, che forma come un’aureola all’idea di *aevum (Aion)*, incontrava nella figura della fenice la sua espressione più toccante” (*Il simbolo della fenice e il misticismo ermetico*, in *Ermetismo e mistica pagana*, Il Melangolo, Genova, 1991, p.225).

Così come omettiamo le citazioni testuali per la dissoluzione e corruzione terrestre, nel ciclo dell’eterno divenire e della rinascita delle anime attraverso la metempsicosi (a es.: il mondo è detto “un obitorio desolato” a p.41). Quanto alla simbologia cristiana e cattolica (che in alcuni testi è superfetante) rinviamo a quanto dice uno dei suoi critici più acuti, nella monografia che ha dedicato a Romano: “Risulta egemone la dimensione zetetica [dal greco *zetētikòs*, “ricercata”] del percorso lirico, la sua tensione indomita verso il trascendente, la *Streben* [aspirazione] verso un assoluto che si va via via configurando nella concretezza delle icone, dei simboli e delle forme della liturgia cattolica, anche se il poeta manifesta una decisa avversione all’oltranza del chiasso e delle parole che aduggia le cerimonie religiose, come alla mercificazione mediatica della fede” (Franco Trafuoggi, *La poesia di Tommaso Romano*, Ila Palma, Palermo, 2013, p.41). Il critico, oltretutto, nel testo di p. 101 di *Dilivarmi*, sottolinea che “l’iterazione del toponimo (“a Corinto, a Corinto”) assume il tono di un appello appassionato nel segno paolino dell’antitesi radicale tra la sapienza del mondo e la verità rivelata”. Il percorso spirituale di Romano, infatti, resta sempre attraversato da un dualismo insanabile, che intravede il divino – con Agostino – solo *in interiore homine* e perciò, kirkegaardianamente, è destinato a essere straziato dalla “pauliana spina nella carne”. Sotto questo aspetto appare persino strano che, nel testo di p.53 (sempre in *Dilivarmi*), c’è il sintagma spinoziano “natura naturata” (che – com’è noto – è un effetto dell’attributo dell’*estensione*, o *corporeità* di Dio, dato che quelle che appaiono come parti della materia, o corpi distinti, sono solo “modi” dell’*estensione* infinita: il che è il contrario di ogni dualismo).

L'altra dimensione dell'ansia verticale di Romano rientra, a nostro avviso, in un vero e proprio gnosticismo. Rinviamo al riguardo, ancora una volta, al Festugièr: "La fede in un Dio d'amore è invincibilmente legata alla fede in un'altra vita, di conseguenza, alla fede nell'immortalità. [...] Se lo gnostico crede in un Dio d'amore, è perché la gnosi è in primo luogo un'escatologia. [...] Come il saggio [greco: il Festugièr fa un parallelo], anche lo gnostico crede che tutto sia retto da una Fatalità inflessibile alle dipendenze degli astri eterni. Ma dove il saggio coglie un ordine in cui le singole dissonanze si fondono nell'armonia del Tutto, lo gnostico vede un disordine radicale, assoluto. Il mondo, ivi compresi gli astri, è tutto cattivo, è la pienezza, il *pleroma* del male. [...] Lo gnostico non si preoccupa del mondo: la sua unica preoccupazione è la sorte dell'individuo e innanzi tutto della propria persona. [...] Nulla conta al di fuori della salvezza dell'anima, della propria anima.

Pertanto la sua religione è personale, il suo Dio è una persona. Unirsi eternamente a tale persona dopo la morte è la meta. Poiché invece l'individuo soffre, *tà thnētà pàskei* [sentirsi mortali], tutto è cattivo. [...] Il male è ovunque; questo male è veramente cosmico, appartiene all'essenza del mondo giacché sono gli astri stessi che impongono all'anima umana la decadenza e i vizi. [...] Lo gnostico [...] è per natura pessimista.

Se il mondo è cattivo, se gli astri e il cielo stellato sono davvero le cause originarie di questo male universale, per trovare Dio bisogna andare al di là del cielo, *yperàno*, al di sopra di esso. Il vero Dio, il buon Dio, sarà un Dio nascosto, *àgnostos*" (citato, pp.104/106). Riportiamo qualche riscontro testuale: "Hanno fatto del mondo / un caos di vuoti senza uscite" (*Il nulla*, p. 13). "sentiero dell'Illuminazione" e "beatitudine del Cosmo d'Amore" (pp. 40/41), "ci frana d'un attimo il mondo / creduto sereno per qualche tempo d'illusione" (p. 45), "come si fa ad amare / il prossimo nostro come noi stessi, / quando già se stessi / è difficile amarsi" (p.51), "È facile invocare / l'immobile sole d'Eone / scrivendo di Dei, / più difficile ammettere / la paglia umida di Chrònos" (p.77), "Questa dissoluzione si scruta / in ogni cosa / come promessa di morte" (p.80), "l'ignoto è l'infinito" (p.124).

Così l'*eremo* (titolo peraltro di una raccolta, al pari di *anacoreta*) e il *deserto* – come ha messo in luce Zinna – sono necessari per conquistare il silenzio, ma anche il *quietismo* di Miguel de Molinas (p.107) o l'*esicasmo* ("stare in pace": affermazione dell'inattingibilità ultima di Dio) dei monaci bizantini sono ulteriori "vie" d'illuminazione gnostica.

Per quanto attiene la resa stilistica e linguistica, Romano usa un versoliberismo debitore dei più consueti moduli novecenteschi (Franco Trifuoggi usa la bella espressione "libera polimetria delle forme aperte"). Ma la mancanza di un *mètron*, di una misura fissa, a volte diventa mancanza di essenzialità lirica o vero e proprio inseguimento a briglia sciolta dell'emozione momentanea (a es.: *vivo l'attesa caricata* di p.135). Ciò almeno fino a *Dilivrararmi*, dove ha trovato, oltre a una maggiore essenzialità, la soluzione grafica di far fare ai versi perno al centro (il che, a volte, forma quasi un disegno da *technopaegnia*, la poesia "figurata" greco-latina). Certo è che quest'ultima raccolta si presenta con un'omogeneità e un'essenzialità che ha fatto dire a Trifuoggi trattarsi di una "poetica callimachea", anche per la *brevitas* dei testi. Questo critico parla pure di *petrarchismo*, cogliendo ancora

una volta nel segno: d'altra parte il soggettivismo psicologista di Petrarca (e la sua fuga dal mondo, come nel sonetto XXXV: "Solo e pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi e lenti; / e gli occhi porto, per fuggire, intenti, / ove vestigio uman l'arena stampi") è connaturato al temperamento e alla personalità di Romano.

Il lessico, ove si prescindia per due discese nel dialetto (pp.33/34 e p.54) e di qualche scontato latinismo e francesismo, presenta alcuni usi o vere forzature individualistiche: *reverbero*, *smareggiata*, *orpellosa*, *cantinelosa*, *imbrividiva*, *intrepida* [verbo], *vaganza*, *incielandosi*, *rikiamo* [anziché "ch"], subuglio [con una "b"]. Sono più caratteristici i quasi-cataloghi: *fra more / felci / uva*, *dubbiosa / sgomenta / perplessa* (p. 100); *pensiero / movimento / forma* (p. 151); *terra-acqua-cielo* (p. 76 *Dilivrami*). E avendo segnalato già un'epèntesi e una sincope, segnaliamo anche l'altra epèntesi di *Mahaler* (inserzione di una "a": Romano è tra l'altro un musicologo). Non c'è ricorso alla ripetizione, ove si eccettui l'anafora di p.27.

Infine, alcuni critici insistono troppo – a nostro avviso – sull'*ermetismo* di Romano (dove, per ermetismo, va intesa ora quella poetica della parola che, nel Novecento, fu propugnata da un famoso saggio di Carlo Bo apparso sul "Frontespizio", e richiamante il decadentismo-simbolismo e la "poesia pura" francese). A prescindere da alcuni "stilemi oltremodo contratti", come li definisce il critico Trifuoggi (es.: "Abbandonarsi all'ombra / per soffiare alla nebbia", p. 33), quella di Romano è solo una poesia "concettuale" e "cultura", che richiede tutt'al più un po' d'applicazione esegetica.

Sergio Spadaro

Tommaso Romano, *Esmesuranza*, Heliopolis Ed., Pesaro, 2008.

Tommaso Romano, *Dilivrami*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2010.

Franco Trifuoggi, *La poesia di Tommaso Romano*, Ila Palma, Palermo, 2013.

Nella foto: T. Romano nella sede della Fondazione Thule di Palermo (Foto di E. Giamporcaro).

UN CAFFÈ CON ROBESPIERRE



Romanzo di Adriana Assini

Adriana Assini è una delle più note scrittrici italiane che si siano specializzate nel genere del romanzo storico. Conosciuta anche all'estero, soprattutto in Spagna – dove il suo romanzo *Le rose di Cordova* (2007) è stato tradotto in castigliano da Mercedes González de Sande, docente di Filologia Romanza e Filologia Italiana nelle Università di Salamanca, Murcia e Oviedo (presso quest'ultima, il libro è stato inserito fra le letture obbligatorie dei corsi di Filologia Italiana) – ha al suo attivo più di una dozzina di titoli, fra i quali possiamo ricordare i più recenti: *Un sorso di arsenico*, *Il mercante di zucchero* e *La Riva Verde*, tutti editi da Scrittura & Scritture di Napoli.

Nel caso di questo romanzo appena uscito, *Un caffè con Robespierre*, non ci troviamo nell'epoca che l'Autrice ha sempre prediletto, in bilico fra il basso Medioevo e il Rinascimento, poiché qui la storia si snoda evidentemente nella Parigi della Rivoluzione, e in particolare tra il 1793 e il 1794, in pieno periodo detto del «Terrore».

Il Robespierre presente nel titolo, nella vicenda compare soltanto in modo sfumato, appena di scorcio: di lui, capo carismatico del governo rivoluzionario, si parla spesso, è ovvio, ma egli non è un personaggio che interviene attivamente nella trama: poter sorseggiare un caffè, seduta in poltrona nel salotto della sua casa, al 366 di rue Saint-Honoré, ascoltarlo parlare dei suoi progetti di radicale rinnovamento dell'amata Francia, è il sogno forse impossibile della graziosa e rinomata modista Manon Liotard, protagonista del romanzo insieme a suo marito, Bertrand Blondel, il miglior cuoco in servizio alla reggia di Versailles.

Con il ben noto talento rappresentativo e scenografico di Adriana Assini, il romanzo prende le mosse proprio attraverso gli occhi di questa coppia di «umili». Sono loro due, poi scortati da una manciata di personaggi secondari, lo specchio dei terribili avvenimenti che la Francia sta vivendo, in uno storico spartiacque dove il popolo e i potenti scrivono una pagina che costituirà una pietra miliare, di cui, in seguito, dentro e fuori della Francia, tutti, e in qualunque condizione politica, dovranno tenere conto.

La scena si apre il mercoledì 16 ottobre 1793, quando Maria Antonietta, l'odiata «austriaca», come la chiamavano i Francesi a cui era invisa, o più semplicemente, per il Tribunale della Rivoluzione, la vedova del già giustiziato *citoyen Capet*, lascia la testa sotto la lama della ghigliottina. È Bertrand che lo racconta, tornando a casa da Piazza della Rivoluzione, stravolto e bianco come la cera. La moglie Manon, donna eccentrica e un po' inquieta, non condivide quella sua incondizionata adorazione per una sovrana non solo straniera, ma soprattutto superficiale, frivola, politicamente insignificante come il suo inetto consorte, e del tutto indifferente ai problemi dei suoi sudditi. Lei è stata invece rapita dalla grande svolta, dalla fede giacobina, da un mondo nuovo che si profila ormai evidente, seppure ancora tutto da costruire: una società più giusta e anche più felice, dove la gente non dovrà soltanto curvare la schiena sotto il peso di pesanti doveri, ma avrà diritti fondamentali incontestabili e rispettati da tutti.

Così, fin dalle prime pagine, si profila la divergenza ideologica tra i due giovani protagonisti, una differenza di visuale che finisce per contribuire ad allontanarli anche sentimentalmente, in un ménage coniugale piuttosto stanco, provato dalla noia di una vita senza passione. Manon, che si consola di nascosto con il giovane e affascinante poeta rivoluzionario Jérôme, è ancora però molto amata dal marito, anche se lei crede che la sua principale, anzi esclusiva passione siano le prelibate leccornie che sa preparare e di cui conosce a menadito l'origine, i segreti, le varianti, con risultati così eccellenti, dagli antipasti ai dessert, da togliergli di mezzo – diversamente dalla sua vita di coppia – qualsiasi rivale.

Bertrand conoscerà il tradimento della moglie quando il bel Jérôme avrà ormai offerto anche lui la testa al boia; ma la delusione cocente, ingoiata e tenuta segreta, lo incoraggerà tuttavia a cercare fortuna in Italia, nel regno dei

Borboni di Napoli, dove accanto a un re svogliato e istrione come Ferdinando, siede Maria Carolina, figlia pure lei di Maria Teresa d'Austria, di certo più fortunata ma non molto diversa dall'infelice sorella Maria Antonietta nel darsi allo sperpero e ai trastulli.

Dopo un viaggio di quasi duemila miglia, il malinconico Bertrand scopre la bellezza incomparabile del mare e il profilo imponente del Vesuvio; ammira stupito il fasto degli edifici barocchi; conosce il vociare frenetico e allegro dei vicoli e dei mercati, è attratto sempre di più da una gente esuberante, piena di cuore, attaccabrighe ma sinceramente affettuosa; e sopra tutto si impadronisce giorno per giorno dei segreti della stuzzicante cucina mediterranea, riconoscendo che nella sua incredibile varietà e fantasia nulla ha da invidiare alla squisita raffinatezza dei francesi.

Oltre all'amore segreto di Manon, e alla sua fatale conclusione, e al viaggio in Italia di Bertrand, non ci sono molte altre vicende movimentate in questo romanzo: come si addice perfettamente ai gravi casi dell'ultimo scorcio del secolo dei Lumi, qui soprattutto si parla molto, si dialoga vivacemente al Caffè Zoppi o al *Café de Chartres*, al *Café des Aveugles* oppure al ristorante dei *Frères Provençaux*. Si sfogliano i giornali commentando le pagine di politica, si nominano Rousseau e Voltaire, si legge Chenier; si discutono le idee dei girondini e dei sanculotti, si interpretano i discorsi di Danton, di Hébert o di Saint-Just; si deplora con rammarico l'atroce e ingiusta condanna di Lavoisier, l'eminente scienziato fondatore della chimica moderna... E così la grande Storia, quella che un giorno sarebbe finita sui libri, prende vita e rilevanza sul fondale di un palcoscenico animato in primo piano da umili e borghesi. Da Napoli Bertrand invia lunghe ed entusiastiche missive all'ancora amatissima moglie, e lei risponde confessandogli che sente la sua mancanza ogni giorno di più. Lui continua a sperare che quella separazione, se non li divide per sempre, li riunirà una volta per tutte, e più saldamente di prima.

Nel penultimo capitolo è proprio Robespierre, il grande assente di cui però si parla quasi ad ogni pagina, a tornare alla ribalta con la sua tragica fine. Quell'ambito caffè, seduta in poltrona a casa sua, faccia a faccia con il suo idolo, Manon non potrà berlo mai. È lei che scrive a Bertrand: «Tutto è compiuto. L'uomo che non aveva mai visto il mare, che combatteva contro un'idra dalle cento teste per difendere i più deboli è stato giustiziato come l'ultimo degli infami». E invero a Robespierre furono attribuiti dai suoi nemici misfatti che non aveva sottoscritto né tanto meno compiuto. Purtroppo il ritratto di lui consegnato ai posteri fu tratteggiato in parte proprio da quella *ligue des méchants*, come egli stesso la definì prima di morire, che l'aveva condannato. E così ancor oggi non sono pochi a ritenere che Maximilien de Robespierre (il quale – come puntualmente sottolinea l'Autrice – in un rapporto alla Convenzione aveva ribadito: «*Vogliamo sostituire la morale all'egoismo, il dovere alla convenienza, la fierezza all'insolenza, la grandeur dell'animo alla vanità*») sia stato uno dei più temibili criminali che la Francia abbia mai conosciuto. Se così fosse stato, non avrebbe mai avuto, tra l'altro, l'incrollabile appoggio di un leale, devoto sostenitore come il giovane, irreprensibile idealista Louis-Antoine de Saint-Just, decapitato insieme a lui.

Il romanzo di Adriana Assini – tanto sorretto da un'accurata documentazione quanto permeato da una caleidoscopica inventiva – è

avvolto nelle ultime pagine da grandi delusioni colme di speranze: Manon e Bertrand forse si ritroveranno, in Italia o in Francia, in un mondo di certo molto diverso dal precedente. Un'intera epoca è ormai tramontata. Per il momento la Rivoluzione sembra aver mancato i suoi obiettivi, perdendosi negli sterili conflitti delle opposte fazioni, nei personali interessi di potere, negli intrighi dei corrotti, e mandando al patibolo proprio alcuni dei suoi migliori esponenti. Ma in ogni caso ha saputo condurre per mano la Storia all'alba di una nuova era. I semi non sono stati gettati sulla roccia; e nulla, nei successivi eventi, sarà mai più come prima.

Marina Caracciolo

Adriana Assini, *Un caffè con Robespierre*, Scrittura & Scritture Editore. Napoli, 2016, pp.184, € 13,50.

SULLA POESIA DI MARGHERITA RIMI

Leggo e rileggo i versi di Margherita Rimi, in primo luogo come poeta, per goderne; in secondo luogo come critico (non di professione), per cercare di carpirne la “meccanica”. La prima cosa che salta agli occhi è la metodica eliminazione ed occultamento dei nessi logici tra i diversi segmenti poetici, nonché la pressoché totale sparizione degli aggettivi, specie i qualificativi. Nella poesia di un tempo, ma anche in parte in quella più recente, la rappresentazione della realtà tende a trasformarsi nella sua qualificazione. Basteranno, a mo' d'esempio, solo alcuni versi di alcuni degli autori più noti: “*Chiare fresche e dolci acque ...*”; “*Dolce e chiara è la notte e senza vento ...*”; “... quando beltà *splendeva* \ \ negli occhi tuoi *ridenti e fuggitivi* e tu *lieta e pensosa ...*”. La stessa scelta dei verbi aveva l'identica finalità di qualificare la realtà quale e in quanto vista dal poeta: “*Primavera d'intorno \ \ brilla nell'aria e per li campi esulta*”; nonché il precedente “*splendeva*”. La Rimi non qualifica la realtà, non l'espone, non la rappresenta nemmeno come realtà oggettiva, ma la crea come esclusiva propria realtà poetica. E vi riesce col semplice e puro accostamento delle parole che (simile a particelle di polvere di ferro che si attraggono grazie all'invisibile forza del campo magnetico sviluppato da una vicina calamita), si attraggono, si richiamano e si legano tra loro per la forza sprigionata dal loro potere evocativo, che comprime ed elimina lo spazio vuoto lasciato dalla mancanza dei nessi logici e qualificativi, sostituendolo con un'estensione semantica che scaturisce dalla plurisemanticità intrinseca alle parole. Per dirla più tecnicamente, il legame logico e qualificativo è sostituito dall'estensione semantica del “significante”, che di fatto, per “contatto con gli altri significanti”, si traduce in una più ampia espressione o estrinsecazione o, se si vuole, conquista di “significati”. La Rimi ossia opera in modo da costringere il “significante” a farsi portatore di tutti i possibili “significati” di cui è capace. Questa “tecnica” porta ad incandescenza il linguaggio poetico della Rimi sia per l'esplosività semantica sia per la forza emotiva dei suoi testi. Difatti c'è da dire che l'antilirismo della Rimi (sia nel dettato verbale sia in quello contenutistico) non è a scapito del forte impatto emotivo sul lettore e diventa miracolosamente un lirismo al diapason, quasi accanito ma essenziale in quanto privo di fronzoli e scevro di

ogni sentimentalismo sdolcinato come se la sostanza del sentimento fosse stata depurata e ricondotta alla sua purezza e perciò alla sua forza primigenia. Si compie il miracolo di un coinvolgimento emotivo profondo che non scaturisce più dalla qualificazione emotiva del rappresentato bensì dalla forza stessa delle parole che acquistano valenza poetica dal gioco arcano del loro accostamento, o meglio dalla reciproca irresistibile attrazione che li costringe a sprigionare i significanti più reconditi e profondi e soprattutto quei significati che non sarebbero mai venuti alla luce se non fossero stati risvegliati e quasi indotti dalla “tecnica compositiva” della Rimi. Ciò garantisce all’autrice uno scandaglio e uno scavo in profondità nel dominio delle sue verità più nascoste, profonde e indicibili, che ci rimarrebbero irrimediabilmente estranee senza la forza della sua arte.

La novità della tecnica fa il paio con il suo diverso modo di vedere il mondo. In pratica la Rimi consegna la visione del mondo agli occhi dei bambini. I bambini accostano ed utilizzano gli oggetti e gli aspetti del mondo esterno secondo legami prelogici, e più precisamente emotivi, in modo da conferire ad essi un valore simbolico che sia in grado di esprimere e rappresentare (appunto in modo simbolico) il loro mondo interiore, ossia la loro sfera emotiva e quella affettiva. Quindi gioia dolore amore paura ansia e via scorrendo dettano nel bambino la scelta e il modo di rappresentare la realtà esteriore. Con tutto ciò il mondo dei bambini non è un mondo fantastico, immaginario (nel senso di irrealistico), ma più che mai reale, anzi realissimo perché il loro mondo immaginario è fatto di simboli con un preciso corrispettivo nella realtà del proprio mondo interiore, ed è questo che garantisce al bambino un ancoraggio quanto mai forte e duraturo alla realtà e alla quotidianità. Il bimbo non capisce il mondo per quello che è, ossia come realtà esterna a sé stante, in quanto l’immagine che egli ha del mondo, in quella fase della conoscenza, non è frutto di una complessa elaborazione cognitiva sottoposta al rigore della logica, bensì è frutto della sua fantasia con cui filtra ed elabora i dati del mondo esterno. E così è la fantasia che guida il bambino non la logica. La fantasia come capacità prelogica di rappresentare la propria sfera interiore utilizzando simbolicamente gli aspetti della realtà esterna.

Un’ultima cosa. A leggere le sue poesie si potrebbe essere colpiti da un’impressione di caoticità e incoerenza (come capita molto spesso nel vedere certi disegni dei bambini o nell’ascoltare certi loro discorsi). Ma tale impressione la si ha perché abbiamo la tendenza ad ancorare la lettura dei suoi testi a una visione lineare della realtà e della scrittura, insomma alla visione di un mondo ordinato sintatticamente in modo pianamente razionale. E seppure tale impressione permane, ciò che in ogni caso stupisce è che il suo permanere non nuoce all’altra impressione, che è più significativa: quella di un’intrinseca ferrea compattezza emotiva sia dei singoli componimenti sia del loro corpus intero. Da ciò deriva il convincimento della padronanza pressoché totale da parte della poetessa sia dei contenuti sia dei mezzi espressivi delle sue opere. In ciò sta la misura della sua grande levatura di artista.

Francesco Setticasi



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.

GIANCARLO BARONI, *Le anime di Marco Polo*, Ro Ferrarese, Book Editore, 2015, pp. 144, € 14,00.

Nel bellissimo libro di Giancarlo Baroni, *Le anime di Marco Polo* (Book Editore, 2015), si possono riconoscere due elementi portanti, il viaggio e la parola che ne racconta, quasi che il primo non possa esistere senza la seconda. Non è un caso, infatti, che la raccolta sia aperta da Ulisse, da colui che conserva, nella propria cangiante identità, tutte le anime del viaggiatore e allo stesso tempo le ambivalenti arti della parola; così come non è casuale che, immediatamente dopo Ulisse, Baroni disponga i personaggi, le idee, le suggestioni che hanno lambito la vita di Marco Polo e della sua sorprendente e in parte immaginifica narrazione dell'Oriente. Tuttavia le parole sono naturalmente ambigue e dunque se da un lato consentono all'esperienza del viaggio di avverarsi, dall'altro lo tradiscono, lo mutano, ne fanno una finzione, un racconto: proprio nel testo di apertura (*I ritorni di Ulisse*), il re di Itaca motiva la sua eterna ripartenza, l'impossibilità di essere stanziale e di fermarsi con Penelope, attribuendo a un fattore esterno la responsabilità del proprio nomadismo.

Come, però, credergli, come pensarlo vittima? Come, se anche i versi di questa poesia sembrano volerci ingannare, attraverso una ripetuta ambiguità sintattica, ottenuta per mezzo di un ironico e insistito uso dell'enjambement e delle cesure che continuamente cambiano il senso alla frase. Se da un lato, infatti, la poesia di Baroni, in questa raccolta, è una poesia elegante, a tratti definita da un ritmo sinuoso e modulato e marcatamente narrativa (una terzina rivisitata è la forma più ricorrente), da un altro lato essa si connota per un gioco complesso di consonanze e assonanze, da una fitta rete di metri tradizionali frammentati, franti e riassemblati dalla sintassi, per cui questa ricostruisce una metrica nascosta, spesso ripristinando endecasillabi o novenari celati all'interno di più versi.

Inoltre, *Le anime di Marco Polo* è un libro con molteplici chiavi di lettura: è un libro con alcuni passaggi desunti dalle scienze (si vedano, ad esempio, *Attorno alle Galapagos* o *Gli ofioliti del Monte Primzera*, dove pare di scorgere, tra l'altro, un omaggio a Bacchini; o, ancora *Le trappole del mare*, che sembra fare riferimento ai più recenti esiti dell'antropologia, secondo i quali la supremazia dell'*homo sapiens* sulle altre specie umane sarebbe stata determinata proprio dall'uso della parola, e dunque di un linguaggio più vario e articolato, e dalla propensione al viaggio, alla migrazione, alla scoperta di luoghi più adatti alla

vita); ma è anche un libro sulla pluralità eccentrica, sulla marginalità, sia quando adotta il punto di vista dei più deboli e dei sopraffatti, o di chi ne porta le istanze, sia quando dà voce agli esploratori e al loro più o meno profondo stupore di fronte alle “meraviglie” scoperte.

Un discorso a parte merita poi la sezione *Le città dei santi*, un vero e proprio libro nel libro, nel quale Baroni con splendida grazia fornisce un catalogo delle nostre città attraverso i Santi che le rappresentano e che ne custodiscono l'identità collettiva, l'anima, il “genio del luogo”, riprendendo echi danteschi (non solo nel metro, che è ancora la terzina), giocando con grande raffinatezza con il tempo e con lo spazio e sottraendo ai luoghi comuni la zavorra del risaputo per trasformarli, così, in luoghi straordinari: tra tutte queste città si prenda Roma, cantata per mezzo di un ironico e sorprendente ribaltamento, perfettamente coerente con alcuni tratti dell'identità di questa metropoli, qui raccontata dal basso, da una prospettiva rovesciata, quella dei martiri: “Oltre trecento anime, le contano / 335 ad ognuna un proiettile. Dal fondo / delle Fosse angeli sotterranei // guidano i nostri passi. Appeso per i piedi / Pietro fonda Roma dal basso”.

Giovanni Ronchini

GAETANO CAPUANO, *Milanisarî*, Rosaliaeditions, Adrara San Rocco, 2016, pp. 96, € 13,00.

Dopo *A putìa* del 2010, Gaetano Capuano pubblica un nuovo libro di versi in dialetto, *Milanisarî* sempre in quel suo vernacolo di Agira (Enna), località famosa nell'antichità per aver dato i natali allo storico Diodoro Siculo. Vernacolo che è quello appreso nell'infanzia e che pertanto a volte appare “fissato” in una immobilità un po' fuori della storia e che viene fatto aggallare grazie alla memoria dell'autore ed è perciò insieme rievocazione e testimonianza. È per questo che il prefatore Nicola Gardini afferma che in lui la poesia “scorre nella lingua, ma non è solo la lingua [...]: la gonfia come il sangue nelle vene.[...] E di quello tutti possono sentire l'odore e vedere il lampo rosseggiante [...] che colora le guance di sdegno e le lascia, ritraendosi verso il cuore, pallide di pena e di nostalgia.[...] Sono arrivato ad alludere ai due opposti tra cui si svolge questo libro, la satira e l'elegia, che si riducono, poi, a un passionale contrasto tra il nord dell'emigrazione [...] e il sud delle origini”.

Malgrado egli viva a Milano dal 1974, è rimasto un *giargianès*, o “terrone”, ed è per questo che la sua innata veemenza ha modo di sbottare nello “sdegno”, o nella vera e propria invettiva, quando nel contesto lombardo in cui vive (si divide fra Milano e Varese) si deve confrontare con certe storiche (e per fortuna transeunti) evenienze di carattere sociopolitico. Come la creazione, nella “città giardino” di Varese, delle c.d. “ronde padane” colorate di verde (p. 12), o con certe manifestazioni di ipocrisia che sotto l'apparente ugualitarismo sono invece intrinsecamente razzistiche (p. 13). Per questo le sue annue discese al paese natio non sono solo *cunuòrtu* (conforto) o *suppuntu* (sostegno), ma vere e proprie boccate di ossigeno e di nutrimento alle radici della sua più profonda identità morale. D'altra parte, già il suo precedente prefatore Giuseppe Cavarra (al quale questo nuovo libretto è dedicato),

parlava di poesia “della presenza e dell’impegno [...], che lungi dall’illudere o dal consolare, interroga e sollecita domande”. Poi, naturalmente, prevalgono le rievocazioni dei luoghi, persone ed episodi del “sud delle origini”, a cominciare dalla commossa ode dedicata allo stesso Cavarra (*I cacuòcciuli di Cerda*, (p. 80) affettuosamente chiamato *Pippu u limminuòtu* (perché nativo di Limina, Messina), del quale vengono equiparati i carciofi ai fichidindia perché entrambi con le spine (che così diventano un emblema di certi pungenti aspetti della propria meridionalità), e con il quale – idealmente – vorrebbe portare un cero al copatrono San Filippo (Siriaco, che sbarcò in Sicilia nel 66 d.C. e sostò a Limina, prima di fermarsi ad Agira, dove poi morì nel 103). E, come ha fatto il suo “maestro” Cavarra che parlò del cimitero del suo paese chiamato *Calipò*, anche Capuano ha due testi sul cimitero del paese, che si chiama *Spinapùlici* (cioè “pungitopo”, termine che dà peraltro l’intestazione a un’intera sezione del libretto). Oltre ai nomi dei luoghi, sono poi richiamati i personaggi, come in *Cincu* (p. 58), o quelli citati in *‘A casa ô Spinapùlici* (p. 66) o Messer Ettore di *Gran Padarisu* (p. 68), che sbottò in milanese “*Mi me sun rott i ball*”, o *Vitidduzzu* (p. 74) o *Cannatedda* (p. 76). Senza peraltro tralasciare i parenti, tra i quali innanzitutto i commossi testi di p. 26 e p. 88 dedicati al padre.

Meno caratterizzanti sono i testi di una terza sezione, intermedia, denominata *Poeta e puisìa*, nei quali l’autore cerca di trovare qualche filo teorico per la sua stessa operazione scrittoria, oppure dà dimostrazione di come nascano i nuclei poetici per la sua stessa interrogazione esistenziale, cimen-tandosi così con le composizioni di versi brevi alla “giapponese”, cioè gli Haiku. Dei quali, più che con inusuali illuminazioni zen, ci piace riportare il testo che corrisponde alla sua più tipica ispirazione isolana: *Di cudduruni / fattu ‘n casa çiaurìa / ‘a terra mia* (Di pane a ruota / fatto in casa profuma / la terra mia). L’autore costruisce i suoi testi (anzi agglutina, a prescindere a volte da ogni più rigido costruito sintattico) senza punteggiatura (solo ogni tanto il punto fermo finale), limitandosi a usare la maiuscola quando ci sono passaggi da una strofe all’altra. Ma, stavolta, più accentuatamente che in passato, usando (tra parentesi) le interiezioni esclamative, come *‘nsammadiu* (non sia mai Dio), *beddamatri* (bellamadre, diluito in traduzione con “parola”), *mizzica* (caspita), *miatiddu* (beato lui), *Matri santa, recamaterna* (*requiem aeternam*), *Dìu nì scansa* (Dio ce ne scampi), *avogghia* (hai voglia). Usando qualche volta delle rime finali (*pisu/tisu tisu; struppianu/uppianu; cunta/stracunta*) o ricorrendo ad allitterazioni, come *allippa un lappusu* (allappa un afrore), *zìchizùchi* (sviolinatura), *zichizichiari* (frinire), *arraggiati e arrugginuti* (arrabbiate e arrugginite), *crozza e cuòzzu* (cranio e nuca). E usando persino delle “chiuse” finali nei testi (es. p. 38 o 39), che chi scrive non condivide.

L’uso del lessico a volte ha qualche sbandamento, come *caddozza* (tradotto con “nodi” anziché con “rocchi”), *babbasunazzi* (che da sostantivo trapassa in aggettivo con traduzione in “bamboce”), *maiulina* (tradotto in “maggese” anziché in “di maggio”), *stiddazzu* (tradotto in “solleone” anziché in “firmamento”), *sciammarazzi* (tradotto sia in “roride” che in “brumosi”). Ma quasi a compensare ciò, il lessico si accende persino a tentar di rispecchiare certa realtà contemporanea, come in *fesibuk* (*facebook*), *ciattari* (ciattare), *talefunièddi e riffari a tinchité* (telefonini e lotterie a bizzeffe), *movida*, *tacciscrinni*

(*touchscreen*). Ci sono infine testi (per fortuna non molti) in cui prevale un'astrattezza intellettuale che in poesia è da controllare (la poesia vive e respira nei particolari e nella concretezza), come in questi esempi: *Fratillanza* (p. 21), *Tristizza* (p. 22: e manca qui la traduzione di due versi), *Un pisu e du' misuri* (p. 23), *Amarizza* (p. 24). Così come ci sono epigrafi che appaiono troppo lontane dai testi che poi seguono, come per quella di Mallarmé a p. 35 o per quella di Keats a p. 61. Ciò vale anche per l'intervento finale di Erika Reginato, che appare più una mozione degli affetti che una nota critica.

Sergio Spadaro

FILIPPO GIORDANO, *Riepitu*, Tricase, Youcaprint, pp. 60, 2015, € 8,00.

Di solito una raccolta di versi nasce dopo aver selezionato ed assemblato testi prodotti entro un certo lasso di tempo. Questa di Filippo Giordano è, invece, una raccolta che nasce da un solo e ben identificato momento, ossia da un personale avvenimento luttuoso che ha segnato l'autore e che lo ha portato a delle conseguenti e irrefrenabili riflessioni sulla condizione esistenziale in genere, sugli affetti familiari e quindi più prossimi, e sull'immancabile pensiero di morte che saltuariamente s'affaccia dentro le nostre occupazioni quotidiane. Il pretesto contingente viene qui dato dalla morte improvvisa e subitanea del fratello, persona fino a quel momento seriamente impegnata nel suo territorio in campo sindacale, nella politica e nell'agricoltura, diventando perfino un personaggio ed un punto di riferimento per i concittadini di Mistretta. "Riepitu" è il titolo che porta la raccolta, e nella locale dizione dialettale tale termine sta a rappresentare il lamento con cui alcune donne esaltavano ad alta voce le qualità in vita del deceduto durante il corteo funebre. Praticamente, alla stessa stregua delle antiche prèfiche che, però a pagamento, stavano a seguire il feretro versando lacrime, con sventolio di fazzoletti, e intonando epicedi e canti di disperazione.

Ma il "lamento" di Filippo Giordano avviene in solitario, non dietro il feretro non ancora deposto, ma dietro la scia dei pensieri postumi che affollano la mente sull'innaturalità, comunque sia, di un evento a cui gli è capitato di assistere. Di solito si dice che per esprimere al meglio la nostra parte più intima e vera si tira fuori la radice linguistica che più ci appartiene, e quindi – come in un colloquio che in questo caso è strettamente fraterno – l'espressione della raccolta usa il registro dialettale, con testo a fronte, per interrogare, per lanciare seppur pacati stupori, o addirittura per soffermarsi ad indagare sull'impalpabile presenza divina che regola ogni piccola o grande cosa che si verifica dentro la sfera del Creato. E la forza di questo dettato sta nel fatto che Giordano, nel volersi liberare come da un respiro trattenuto, riesce ad adottare un affettuoso ma necessario distacco dalla evidente prossimità per meglio pilotare le particolari sensazioni che giungono dopo un fatto del genere, nonché per delineare quella sottile o netta demarcazione che separa il mondo dei vivi da quello dei morti, morti che se non altro continuano ad illuminare i vivi attraverso il ricordo. E, per quell'accostamento che gli riconosciamo, in maniera appropriata Giordano a giusta ragione accenna ed assimila il ciclo vitale dell'uomo al ciclo della

natura, con riferimento all'ungarettiana foglia dell'albero che da un momento all'altro può essere abbattuta da una diversa e decisiva raffica di vento. Sappiamo che tutto ciò può non essere consolatorio, ma è già un gran risultato combattere la paralisi del dolore nel tentativo di poter rifondare la vera essenza della vita attraverso la parola poetica.

Nicola Romano

ANTONIO SPAGNUOLO, *Ultimo tocco*, Puntoacapo, Pasturana, 2015, €12,00.

Antonio Spagnuolo è almeno dalle tredici liriche dell'ultima parte di *Il senso della possibilità* (Kairòs Ed., Napoli, 2013) che rammemora l'amatissima moglie, scomparsa nel novembre 2012. Da allora il tema del dolore, o meglio quello dell'assenza della persona amata, da riavvicinare e riportare in terra in qualche modo, come un novello Orfeo per la sua Euridice che balugina nell'oltre-mondo, è diventato una costante: si veda *Come un solfeggio* (Kairòs Ed., Napoli, 2014) e la sezione Memorie di Oltre lo smeriglio (Kairòs Ed., Napoli, 2014). A proposito di *Come un solfeggio*, dicevamo già che "l'autore non può che rimestare le tenebre dell'Ade per tentar di rintracciare le care ombre, quella in particolare: 'L'ombra tua vagante / regna per gli altri doni di una luce / nel ritorno incerto della memoria' (p.15)".

In questa nuova raccolta, *Ultimo tocco*, sono ripresi i tentativi di sondare e di penetrare in questo muro delle ombre e, per far ciò, il primo ausilio non può essere che quello della memoria: "Forse troppo grande l'urgenza di sfiorare / la tua pelle, sgretolata nel buio, / a picco nella profondità di una memoria" (p. 25). "È carezza e lusinga il lieve vento / che tenta la tua ombra nel ricordo" (p. 30). Ma, "ora che sei svanita tra le nebbie" (p. 42), "la memoria / ha parole soltanto per le assenze" (p. 35).

Dunque, anche la via della memoria è infruttuosa? Che fare, allora? Non si può che cercare di richiamare quelle contingenze della carnalità nelle quali Spagnuolo aveva una volta voluttuosamente indugiato (vedere l'antologia *Misure del timore* del 2011): "L'incanto più remoto era il tuo corpo: / magia di carne nelle colate tiepide del tempo" (p. 32). Ahimé, la distanza è incolmabile: "Io randagio conto i passi ancora / per rincorrere la tua carne, fantasma / che stride in lividi forzieri" (p. 47). "Non posso credere che il nulla / sia la tua forma" (p. 65). Il postfatore della nuova raccolta poetica, Mauro Ferrari, parla di "eccezionale coesione tematica ed espressiva" in Spagnuolo. "È l'assoluta concentrazione tematica, la quale dà appunto coesione alla raccolta, attraverso una sorta di lungo dialogo *in absentia* con la moglie morta, o meglio monologo incentrato sulla sua assenza". Sicché "proprio l'assenza è il tema centrale del libro".

Resta così confermata la tematica prevalente dello Spagnuolo poetante d'oggi. Ma come notavamo una volta, a volte il linguaggio dell'autore entra in crisi, perché tende a distruggere la sua parte significante e razionale. Si vedano le scelte linguistiche nelle quali le immagini assumono un flusso asemantico, volto più a ricreare effetti di suggestione fonica. Come nel sintagma "violenze di camelie" di p. 9, dove c'è una gradazione vocalica in "e" (e tralasciamo di fornire un elenco puntuale).

In questa raccolta ritorna anche certo lessico, che Spagnuolo aveva sperimentato in passato, quello dell'ambito medico: "distonie, angioplastiche, cervici, mitrale, granulociti, ischemia, cardiopatico, aritmie". Così ogni tanto ricorre la forma anaforica della ripetizione, come a p. 15, "palpebre" a p. 24, "ho paura" a p. 37, e le preposizioni partitive a p. 48.

Sergio Spadaro

LUIGI DE ROSA, *La grande poesia di Gianni Rescigno*, Genesi, Torino, 2016, pp.186, € 14,00.

Con questo ampio saggio, uscito da poco a Torino, lo scrittore e saggista Luigi De Rosa realizza un'impresa invero encomiabile e meritoria: un libro che costituisce un equilibrato quanto devoto omaggio postumo alla ricca produzione in versi del poeta di Castellabate scomparso un anno fa; un'opera scorrevole, di elegante scrittura, e che ha, tra gli altri, il grande pregio della profondità e della completezza. L'autore non sceglie di entrare subito in *medias res* per addentrarsi nell'analisi critica delle molte raccolte di poesia: dopo la sua premessa introduttiva, egli preferisce infatti aprire le prime pagine riportando alcuni fra i molti messaggi, lettere ed e-mail che, nei giorni successivi al 13 maggio 2015, giunsero subito alla famiglia Rescigno per testimoniare in un coro unanime lo stupore, il rammarico, il vivo dolore per l'improvvisa e inaspettata dipartita dell'amatissimo poeta. Un lutto non soltanto soggettivo, personale, ma una perdita incolmabile anche per il mondo della cultura italiana. De Rosa ha occasione di sottolineare quanto sia stata concorde la reazione di «sbigottimento, incredulità, dolore, espressioni di stima e di ammirazione per Gianni Rescigno, uomo e poeta inimitabile». Un uomo dall'animo semplice, Rescigno; una persona fidata e leale, dalla bontà straordinaria, con un'indole sincera e generosa che si rispecchiava interamente nella limpidezza malinconica e sognante della sua poesia. Era stato un bravo maestro di scuola, fedele alla sua missione di educatore e affezionato ai suoi scolari, che, come si vede bene in una delle bellissime fotografie in coda a questo volume, pareva uscire dalle pagine del *Cuore* di De Amicis. E non ci si può dimenticare che anche altri maestri di scuola rifulsero nel firmamento letterario: penso, tra gli altri, alla lombarda Ada Negri e soprattutto alla svedese Selma Lagerlöf, la prima donna a ricevere il premio Nobel per la letteratura (1909). De Rosa conclude la sua premessa affermando con ferma fiducia che Gianni Rescigno non morirà mai. E anche l'Editore, lo scrittore Sandro Gros-Pietro, non manca di esprimere nella sua nota finale la medesima certezza che «ci sia una nuova vita comune di Gianni Rescigno, còlta in eredità come esempio e come monito di valori culturali e territoriali da lui difesi e diffusi, e si possa dire con Dante «*per correr migliori acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno*». Proprio perché la memoria di Rescigno e della sua opera resti intramontabile e luminosa nell'animo dei suoi amici e dei suoi lettori, De Rosa scrive questo libro nutrito, perspicace, accurato ma mai pedante, e gli offre in tal modo un meritato dono commemorativo.

Diversamente da colei che qui scrive, la quale, poco più di quindici anni fa, mettendo a punto il primo lavoro sistematico sull'opera poetica rescigniana, si trovò davanti circa mezzo migliaio di poesie, prefazioni di illustri personalità,

alcuni articoli di giornale, ma nemmeno un lavoro importante che vi fosse specificamente dedicato – forse con le sole eccezioni del capitolo *Lux et veritas: Gianni Rescigno*, all'interno di un libro di Giuseppe De Marco, e dell'esteso *Profilo e bilancio critico* di Vittoriano Esposito, nella raccolta *Le strade di settembre* – De Rosa ha avuto oggi di fronte una mole di versi pressoché raddoppiata (i 13 libri di poesia di allora sono diventati 24), una decina di saggi dati alle stampe, innumerevoli recensioni e una tesi di laurea; tutti testi che, nella sua puntuale disamina, ha dovuto necessariamente tenere in conto. A maggior ragione, dunque, dobbiamo grandemente ammirare il suo lavoro, poiché è dovuto procedere arricchendosi di capitolo in capitolo non soltanto dell'esplorazione sempre approfondita dei versi del poeta, ma anche di tutto quanto su di lui è già stato scritto e pubblicato. Si potrebbe affermare, ricorrendo a una metafora, che il testo di De Rosa scorre dalla prima all'ultima pagina come un fiume che, lungo il suo percorso verso la foce, diviene sempre più ampio e copioso mentre raccoglie da ogni parte le acque di tutti i suoi affluenti.

Cominciando dalla prima raccolta di versi, *Credere* (1969), l'Autore procede passo a passo ad illustrare una per una tutte le sillogi fino all'ultima (*Un sogno che sosta*, 2014), attraversando così quasi cinquant'anni di produzione poetica, attento non solamente a rilevare gli aspetti fondamentali che costituiscono le imprescindibili coordinate dell'universo lirico rescigniano, ma anche a mettere in luce gli elementi significativi di maturazione e di evoluzione che è possibile individuare nel corso dei decenni. Molte sono, per di più, le poesie citate – alcune anche integralmente – per cui il libro, oltre che un esaustivo testo critico, diventa di conseguenza un bellissimo florilegio di tutta la poesia di Rescigno. Nella seconda e ultima parte del volume (*La poesia di Rescigno nella critica letteraria*) De Rosa, senza dimenticare nessuno fra gli illustri Autori, letterati e saggisti che hanno dedicato pagine di analisi e di commento a queste raccolte di versi, considera puntualmente i testi più rilevanti che sono stati pubblicati da quindici anni a questa parte sul poeta di Santa Maria di Castellabate, chiamando a raccolta una corona di voci della critica contemporanea (*in primis* Giorgio Bárberi Squarotti, e quindi in ordine sparso Luigi Pumpo, Franca Alaimo, Giuliano Manacorda, Menotti Lerro, Maria Rosaria La Marca, Sandro Angelucci, Antonio Vitolo, la sottoscritta ed altri ancora) che in tal modo hanno potuto congiungersi, nella sua indagine, in una poliedrica visione, individuale come collettiva, per contribuire a tracciare nell'insieme un eloquente ritratto a tutto tondo dell'intera poetica rescigniana.

Con questo libro Luigi De Rosa ha veramente messo a punto un testo di alto profilo critico, in grado di illustrare con diligente, quasi umile cura, e con un linguaggio terso e fluente, il lungo, incomparabile itinerario di un'opera di poesia da cui egli non nasconde di essere affascinato, e che tuttavia, se pure lo conquista intimamente, non gli toglie mai il distacco necessario ad uno studio profondo, intelligente, obiettivo. Se avesse potuto essere ancor oggi fra i viventi, Gianni Rescigno – che sapeva dall'autore del costante progredire di questo lavoro – avrebbe senza dubbio sfogliato queste pagine con grande gioia e autentica commozione, e l'avrebbe saputo apprezzare in ogni sua parte traendone una rara quanto meritata felicità...

Marina Caracciolo



TACCUINO

(a cura di Elide Giamporcaro)

RICORDO DI VANNI SPERANZA



In questo mese di aprile 2016, in cui raccogliamo le note del presente “Taccuino”, ricorre il terzo anniversario della scomparsa di un valoroso operatore culturale e fine poeta, che vogliamo ricordare: Vanni Speranza.

Speranza, nato il 25 giugno 1932 a Catania e ivi deceduto il 10 aprile 2013, è stato un autentico promotore di poesia. Particolarmente attivo negli anni Settanta e Ottanta, fu animatore del “Premio Taormina” per la poesia (da lui fondato assieme alla messinese Maria Pina Natale), oltre che del “Premio Katana”, sempre per la poesia. Diede vita a vari e significativi convegni letterari. Tra i giurati dei premi e i relatori dei simposi da lui promossi vanno ricordati Elio Filippo Accrocca, Luciano Luisi, Giacinto Spagnoletti, Maria Luisa Spaziani, Vittorio Vettori, Lucio Zinna, dei quali fu amico. Di amicizia si legò anche con il poeta russo Evtuschenko.

Come poeta pubblicò cinque sillogi di versi, dal 1978 al 2012: “Cuore del Sud”, “Graffiti sulla memoria”, “Sorpresa e contraddizioni”, “È stato il mare”, “Giocoliere di sogni”. Della sua poesia ha scritto Renato Pennisi: «Il mondo poetico di Vanni Speranza è illuminato da una luce obliqua, intensissima, che invece di annullare i colori li rivela, li libera forti e irresistibili.»

KAMEN'



Col quarantanovesimo numero (n.48 gennaio 2016) la rivista «Kamen'» entra nel suo XXV anno di vita e cambia editore. Dallo storico Vicolo del Pavone di Piacenza, alla Libreria Ticinum di Voghera. Le sezioni di questo numero sono: *Letteratura e Giornalismo*; *Poesia*; *Materiali*.

La sezione *Letteratura e Giornalismo*, si occupa di uno dei padri del giornalismo del Secondo Ottocento, *Francesco Giarelli*, piacentino (1844-1907), di cui è riprodotta una selezione di pagine dal libro di memorie *Vent'anni di Giornalismo (1868-1888)*, accompagnate dalla *Prefazione* allo stesso volume di Giovanni Cairo e da una *Nota a Francesco Giarelli* di Daniela Marcheschi. Il libro uscì prima a dispense, quindi in volume, a Codogno presso la casa editrice Alessandro Gaetano Cairo, negli anni 1895-1896. Un'opera fondamentale per conoscere un periodo cruciale della storia dell'Italia post-unitaria e per comprendere il giornalismo di quel periodo. Nel 1889 Giarelli pubblicò la *Storia di Piacenza dalle origini al 1870*, un'opera in due volumi, per l'editore Vincenzo Porta.

La sezione *Poesia* è dedicata alla poetessa siciliana *Margherita Rimi* (Prizzi, 1952). Medico e Neuropsichiatra Infantile, vive tra Palermo e Agrigento, svolge attività di prima linea per la cura e la tutela dell'infanzia e dell'adolescenza, impegnandosi in particolare contro le violenze e gli abusi sui minori e a favore dei bambini portatori di handicap. Ad un'ampia

selezione di poesie, talune inedite, fa seguito la *Nota* di presentazione di Amedeo Anelli «*La poesia mette le cose a posto*», e la *Bibliografia*. Rimi esordisce nel 1990 con la raccolta *Traccia di interiorità*, Ragusa, Cultura Duemila, a cui seguono *Per non inventarmi*, Castelvetro-Palermo, Kepos, 2002; *La cura degli assenti*, Faloppio, LietoColle, 2007; *Era farsi. Autoantologia 1974-2011*, Venezia, Marsilio, 2012, *Nomi di cosa – Nomi di persona*, Venezia, ivi, 2015. Ha scritto anche *La civiltà dei bambini. Undici poesie inedite, e una intervista*, a cura di Alessandro Viti, Voghera, Libreria Ticinum – CISESG, 2015. Fa parte della redazione della rivista «Quaderni di Arenaria». Collabora alle riviste di poesia «L'immaginazione», «Poesia», «Il Segnale», «La Mosca» e la citata «Quaderni di Arenaria». Nel 2014 le è stato conferito il Premio Città di Sassari alla Carriera.

La sezione *Materiali*, a cura di Elisabetta Stacchiotti Binni, è dedicata alla scrittrice statunitense *Ursula K. Le Guin*, nata nel 1929. Contiene bilingue inglese e italiano il *Discorso di ringraziamento in occasione del conferimento del National Book Awards*, inoltre un saggio di Darko Suvin a lei dedicato, anch'esso in inglese ed italiano, *Una nota su Ursula K. Le Guin e sulla sua Dichiarazione di Indipendenza delle Arti dal Capitalismo*. Ursula K[roeber] Le Guin, poeta, saggista e romanziera, si dedica soprattutto ai generi di Fantascienza, Fantasy, Letteratura per bambini e/o “giovani adulti”; inoltre scrive saggi e ha al suo attivo dieci raccolte di versi. Tra i numerosi romanzi fantascientifici, il più complesso è *Always Coming Home* (Oakland, University of California Press, 1985). In Italia sono stati pubblicati: *La mano sinistra delle tenebre*, Bologna, Libra, 1971, *Reietti dell'altro pianeta*, Milano, Editrice Nord, 1976, *Sempre la valle*, Milano, Mondadori, 1986. Ha scritto un gran numero di brillanti *short stories*. Le sue incursioni nella *Fantasy Fiction* raggiungono il loro apice nel ciclo di *Earthsea*, pubblicato per una parte tra il 1968 ed il 1972, e, per l'altra, tra il 1990 e il 2001.

PREMIO ALESSANDRO TASSONI



MODENA. Giunge alla XI edizione – 2016 – il “Premio Alessandro Tassoni” riservato a poesia, narrativa, teatro, saggistica, curato dall’Associazione Culturale “Le Avanguardie” e dalla rivista “Bollettario”, in collaborazione con il Comune di Modena e la Biblioteca Estense Universitaria, patrocinato dalla Regione Emilia-Romagna, dalla Provincia di Modena e dall’Università di Modena e Reggio Emilia – Facoltà di Lettere e Filosofia.

Il Premio si articola in 4 Sezioni: *Sezione A*: 2 Premi (di € 500 ognuno), per un libro di narrativa e/o saggistica (edito dal gennaio 2015 al marzo 2016) che, in omaggio ideale al Tassoni, risulti innovativo, impegnato civilmente per la costruzione di un mondo più giusto e democratico. Ogni autore può concorrere con un solo libro; le case editrici con massimo 4 proposte. Non sono ammesse le antologie. *Sezione B*: 1 Premio *honoris causa* a autori o personalità che, per meriti particolari, si siano distinte nel mondo culturale. La scelta è autonoma, ma saranno apprezzate eventuali segnalazioni. *Sezione C*: 1 Premio, di € 250, per una tesi di Laurea su Alessandro Tassoni. *Sezione D*: 3 Premi in libri per i primi tre classificati del Concorso di poesia relativo alle ultime tre classi delle scuole Medie Superiori della Provincia di Modena. La partecipazione al Premio è gratuita. La Giuria del Premio è composta da: Annalisa Battini (Fondo Premio A. Tassoni c/o Biblioteca Estense Universitaria, L.go Porta Sant’Agostino 337, 41121 Modena); Augusto Carli (via Modonella 80, 41121 Modena); Nadia Cavallera (c.so Canalchiaro 26/a, 41121 Modena); Francesco Muzzioli (via Carlo Bartolomeo Piazza 8, 00161 Roma); Sandro Sproccati (c/o Accademia di

Belle Arti, via delle Belle Arti 54, 40126 Bologna); Giorgio Zanetti (Palazzo universitario "G. Dossetti", Viale Allegrì 9, 42121 Reggio Emilia). Le case editrici, gli autori e i neolaureati, dovranno far pervenire le loro opere, da aprile a giugno (farà fede il timbro postale), ai componenti della Giuria. Nel solo invio a Nadia Cavallera (presidente) va acclusa una lettera in cui si comunica la partecipazione con tutti i dati personali e si dà l'autorizzazione al loro uso. I vincitori dovranno presenziare necessariamente (non sono ammesse deleghe) alla cerimonia di assegnazione che si terrà a Modena, nell'autunno 2016, in data e luogo che saranno tempestivamente comunicati. Il giudizio della Giuria è insindacabile e i libri inviati non verranno restituiti. La partecipazione al Premio comporta l'accettazione del regolamento pubblicato sul sito www.premioalessandrotassoni.it Info: tel.059211791 – 3393473493 premioalessandrotassoni@bollettario.it Modena.

LA PAROLA DEL DISSENSO

FIRENZE. Venerdì 29 aprile 2016, nella Sala Pistelli di Palazzo Medici Riccardi, è stata ricordata la figura e l'opera di **Gianmario Lucini**. Hanno letto sue poesie Marcella Corsi, Anna Maria Curci e Luca Benassi. Ha introdotto e coordinato Annalisa Macchia.

La notte fra il 27 e il 28 ottobre 2014 moriva Gianmario Lucini, apprezzato poeta, editore, infaticabile organizzatore culturale, critico, pensatore, raffinato uomo di cultura attento alle vicende politiche e sociali del suo tempo che non mancava di sottoporre al vaglio della riflessione critica. Lucini era un umanista, uno di quei personaggi che per vastità di indagini, ampiezza di studi e chiarezza di scrittura si sarebbe incontrato alla fine del Quattrocento, e che oggi è razza inesistente o ridotta al silenzio.



La poesia era per Gianmario non solo strumento per perseguire le ragioni del cuore, era anche verità, e si esprimeva come testimonianza, impegno, proposta. L'evento fiorentino ha voluto essere un'occasione per ricordare e far conoscere il complesso dell'opera di Gianmario Lucini, e dare l'opportunità di spazio anche alle ultime due antologie poetiche su temi di attualità prodotte dalla casa editrice da lui diretta (*Cronache da Rapa Nui*, su temi ecologici, e *Keffyeh. Intelligenze per la pace*), entrambe fruibili anche a scopi didattici. Molti dei suoi libri – tra essi *A futura memoria*, *Krisis*, *Monologo del dittatore*, *Sapienziali*, *Canto dei bambini perduti*, *Memorie del sottobosco*, *Hybris*, *Vilipendio*, *Pensiero poetico e critica integrale dell'arte* – e diverse delle antologie su temi di attualità erano consultabili e acquistabili in sala.

[G. Lucini a Bagheria, 2013 – Foto di E. Giamporcaro]

POESIA AL PONTE DELLE GABELLE

MILANO, 2 maggio 2016, ore 20,45. Serata di poesia al CAM Ponte delle Gabelle, in via San Marco, 45. Leggono loro testi i poeti Giuseppe Leccardi, Mariella Musso, Piero Tanca, Anna Provenzano, Paola Zan e altri. "Poeti Al Ponte Delle Gabelle" è un progetto del Gruppo Poesia dell'Associazione La Conta, aperto a coloro che desiderano parteciparvi, uno spazio per incontrarsi a fare poesia. Serate di presentazioni di riviste, libri, film e opere teatrali di poeti: con la partecipazione degli autori, attori, registi ecc. Un appuntamento fisso settimanale, il lunedì. Per contatti: laconta@interfree.it.

SEGNALAZIONI LIBRARIE

Repertorio bibliografico per autori

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



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



AA.VV., *Territori della parola – percorsi di scrittura – 2015*, a cura Domenico Muscò, La Collina, Siena 2015, pp. 64, s.i.p. (p.,n.).

ALIBERTI Carmelo, *Messaggio d'amore*, Prefazione di Giorgio Barberi Squarotti, Postfazione di Lucio Zinna, Terzo Millennio 2016, pp. 246, € 14,00 (p).

ALIBERTI Carmelo, *La poesia di Bartolo Cattafi*, Introduzione di Jean Igor Ghidina, Terzo Millennio 2016, pp. 134, € 12,00 (s).

ANGIULI Lino, *Ovvero*, Postfazione di Giuseppe Langella, nino aragno editore 2015, pp. 160, € 10,00 (p).

ASSINI Adriana, *Un caffè con Robespierre*, Scrittura & scritture, Napoli 2016, pp. 192, € 13.50, (n).

BARBERI SQUAROTTI Giorgio, *Le avventure dell'anima 1998 – 2013*, Prefazione di Vanessa Ambrosecchio, Thule, Palermo 2015, pp. 104, € 10.00 (p).

CAPUANO Gaetano, *Milanisari*, Rosaliaeditions, Milano, 2015, Prefazione di Nicola Gardini, pp. 96, € 13,00 (p).

CIPPARRONE Carlo, *Betocchi il vetturale di Cosenza e i poeti calabresi*, Prefazione di Pietro Civitareale, Edizioni Orizzonti Meridionali, Cosenza 2015, pp. 136, € 12,00 (s).

DE ROSA Luigi, *La grande poesia di Gianni Rescigno – Il poeta di Santa Maria di Castellabate* – Genesi Editrice, Torino 2016, pp. 188, € 14,00 (s).

FABBRI Angela, *Giardini di sabbia*, Introduzione di Gianfranco Lauretano, Il Vicolo, Cesena 2016, pp. 64, s.i.p. (p).

FRENI Melo, *Oltre il labirinto – poesie 1965-2015*, Città del sole Edizione 2015, pp. 336, € 18,00, (s).

INSERRA Alfio, *Doppio gioco*, Pungitopo, Gioiosa Marea 2016, pp. 88, € 10,00 (p).

LENTI Maria, *Cartografie Neodialettali – Poeti di Romagna e d'altri luoghi –*, Introduzione e cura di Gualtiero De Santi, Pazzini Editore, Roma 2014, pp. 248, € 20,00 (s).

LO CICERO Stefano, *Segmenti memoriali*, Prefazione di Salvatore Lo Bue, Postfazione di Tommaso Romano, Thule, Palermo 2014, pp. 120, € 15,00 (p).

MARTINEZ Daita, *La bottega di via Alloro*, con una nota di Nicola Romano, LietoColle, Falloppio 2013, pp. 1521, € 13,00 (p).

MELE Melina, *Temi e forme della scrittura di Angelo Fiore*, Presentazione di Domenica Perrone, I.S.S.P.E., Palermo 2016, pp. 104, S.I.P. (s).

MOIO Giorgio, *Sui crespi marosi*, Nota introduttiva di Francesco Muzzioli, Eureka edizioni 2016, pp. 38, s.i.p. (p).

PASTERNAK Boris, *La notte bianca - Le poesie di Živago*, Traduzione e introduzione di Paolo Ruffilli, Biblioteca dei Leoni, Castelfranco Veneto 2016, pp. 96, € 12,00, (p).

PERALTA Guglielmo, *La via dello stupore nella visione est-etica della soaltà*, Thule, Palermo 2015, pp. 50, s.i.p. (s).

ROVELLA Giuseppe, *Il Rocchetto della solidago*, Premessa di Emanuele Messina, Introduzione di Lucio Zinna, Utopia Edizioni, Chiaramonte Gulfi 2016, pp. 136, s.i.p., (r).

SAVINO Giovanni Stefano, *Versi a bassa voce - Anni solari XII*, Gazebo, Firenze 2016, pp. 164, s.i.p. (p).

TJUTČEV FEDOR I., *Ultimo amore – Poesie in vita e in morte di Elena A. Denis'eva*, Quaderni di Erba d'Arno, Fucecchio, 2015, pp. 40, € 7,00 (p).



☞ *VISTE E SVISTE*

Nel precedente volume (VIII) sono stati riscontrati i seguenti REFUSI:

pag. 3, “Indice”: “*Paralta*” va letto “*Peralta*”; “*Creminoia*” va letto “*Cremona*”;

pag. 28, “Archivi”: nella nota “Ricordo di Antonino Cremona”, penultimo cpv., è indicata nell’*ottobre 2014* la data di pubblicazione su “Laboratorio delle Mura” del saggio di Cremona su Meli, Sciascia e Tempio. La data di pubblicazione è invece del **2004**, lo stesso anno della scomparsa di Antonino Cremona;

pag. 90, nel titolo della poesia di Renato Filippelli, la parola “*antirazzisia*” deve essere, ovviamente, “*antirazzista*”.

In IV di copertina, fra gli autori del numero, non figura il nome di Guglielmo Peralta, autore del saggio di apertura.

Capita (anche di peggio), fin dai tempi di Gutenberg.

Chiediamo venia agli interessati e ai nostri lettori.

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

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

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

* Le nostre informative, di carattere saltuario, riguardano esclusivamente ambiti o eventi culturali. Sono inviate a coloro che ne facciano richiesta, ma anche a indirizzi di posta elettronica di persone note negli ambienti artistici e letterari e nel mondo di internet.

* Questa comunicazione, di carattere culturale, non è da considerare spamming in quanto prevede la possibilità di rispondere e di essere cancellati. I suoi dati sono trattati secondo il D.Lgs. 196 del 30-6-2003 (*legge sulla riservatezza*) e successive modifiche e integrazioni. Tutti i destinatari ricevono i messaggi in copia nascosta. Un nominativo è presente nell’indirizzario in quanto ha già avuto contatti con noi o il cui indirizzo sia stato reperito in rete o in liste pubbliche.

Chi non volesse più ricevere nostre comunicazioni può risponderci con un messaggio indirizzato a info@quadernidiarenaria.it, oggetto: CANCELLAMI e l’indirizzo da cancellare.

Vol. 9°

Maggio 2016

Chiuso in redazione

15 aprile 2016



I MALANNI E LE PASSIONI

Ecco a mio giudizio una delle maggiori ingiustizie della natura a nostro riguardo; la coscienza per quanto pura e tranquilla non ha potenza di opporsi vittoriosamente alle immeritate afflizioni; soffriamo d'una nequizia altrui come d'un castigo. Lo sconforto, i dolori, l'avvilimento, le continue battaglie d'un'indole mite e sensibile con un destino avverso e rabbioso, scossero profondamente la mia robusta salute. Conobbi allora esser vero che le passioni racchiudono in sé i primi germi di moltissime fra le malattie che affliggono l'umanità.

Ippolito Nievo

da "Le confessioni di un italiano", Cap. XIX, a cura di Simone Casini, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, vol. II, Varese, 1999.

Quaderni di arenaria

Collana di quaderni

monografici e collettivi

*di letteratura moderna
e contemporanea*



Nuova serie
volume nono

Testi di

Gianni Angelini / Luciano Anselmi / Antonella Barina / C. B. L. / Marina Caracciolo / Nadia Cavalera / Antonio Coppola / V. S. Gaudio / Antonino Grillo / Guglielmo Peralta / Nicola Romano / Giovanni Ronchini / Felice Serino / Francesco Setticasi / Sergio Spadaro / Gian Piero Stefanoni / Emilio Paolo Taormina / Lucio Zinna

