



Quaderni di Arenaria



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



Redazione

Alla redazione del presente volume collettaneo hanno collaborato: Elide Giamporcaro, Renzo Mazzone, Carlo Puleo, Emilio Paolo Taormina, Lucio Zinna.

Corrispondenza

Indirizzare tutta la corrispondenza e materiali a:

Lucio Zinna, Via Alcide De Gasperi 2, 90011 Bagheria (Palermo). *No raccomandate.*

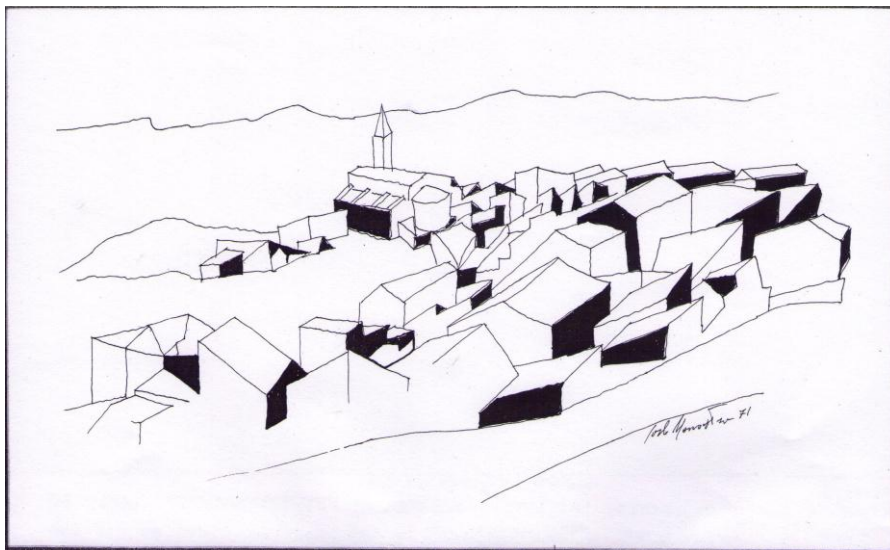
Tel. 320.31 82 285; Per collaborazioni, inviare un email a: luciozinna@quadernidiarenaria.it;

Per informazioni, inviare un email a: info@quadernidiarenaria.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, per la collaborazione.

I contributi pubblicati non impegnano la linea redazionale, siano essi inseriti nella sezione "Aren e gallerie" (riservata a interventi che presentino, in campo letterario e artistico, una più stretta relazione con l'attualità, latu sensu considerata, o riguardino questioni in atto più o meno dibattute e che a un'eventuale discussione possano eventualmente preludere), sia nelle altri sezioni dei volumi della collana.



Santo Stefano Quisquina. Disegno di Carlo Monastra, 1971.

Copertina

Ideazione e foto: *Elide Giamporcaro*

Elaborazione grafica: *Carlo e Salvatore Puleo*

Web

Fabrizio Pagano

Salvatore Ducato

Edizione

ILA PALMA Italo Latina Americana Produzioni artistiche letterarie multimediali audiovisive – Via Salvatore Puglisi 63, 90143 Palermo, tel. e fax. +39.091.6256497; Via Alberico II n. 5, 00193 Roma; Rue Lafayette 221, 95010 Parigi.



Quaderni di arenaria

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

*Collana
a cura di Lucio Zinna*

**Nuova serie
Vol. 1°**

ila palma

INDICE

Saggi	4
Salvatore Rossi, <i>Il "Malagigi" di Nino Savarese</i>	4
Augusta Mazzella Di Bosco, <i>Il silenzio dell'Io e il ruolo del Lettore</i>	10
Archivi	15
Ignazio Apolloni, <i>Sulla letteratura italiana</i>	15
Lucio Zinna, <i>Poesia e naturalezza</i>	19
Antologia	24
Domenico Cara, <i>Estreme incandescenze</i>	24
Claudia Ciardi, <i>Da "Incantos" (Imitazione)</i>	30
<i>Da "Scene per luna park"</i>	31
Maria Consolo, <i>Le case di sempre</i>	31
<i>Veglia funebre per la madre</i>	32
Pasquale Siano, <i>Viaggi nel viaggio</i>	33
Antonio Spagnuolo, <i>Scintilla</i>	33
<i>Scomparsi</i>	34
Arene e gallerie	35
Nicola Lo Bianco, <i>Il cerchio ipnotico di Angelo Fiore</i>	35
Lucio Zinna, <i>Ricordo di Palo Messina</i>	37
Stefano Lanuzza, <i>Dall'Isola Universale. Scrittura e voce di I. Apolloni</i>	41
Francesca Simonetti, <i>Ricognizione</i>	43
Lucio Zinna, <i>1971: Neoavanguardie a Palermo</i>	45
Maria Pia Marchini, <i>Gioco d'ombre sul sipario. L. Ugolini e l'emozione in transito</i>	48
Girolibrando <i>(Questa sezione avrà il suo esordio dal volume successivo)</i>	
La Battola	50
Scaffale	52
Recensioni a firma di: Antonio Coppola, Narda Fattori, Nicola Lo Bianco, Emanuele Schembari, Sergio Spadaro, Lucio Zinna.	
Segnalazioni librerie	64

Il “Malagigi” di Nino Savarese ***Un “unicum” nella produzione dello scrittore siciliano***

Malagigi, apparso dapprima a puntate nel 1928 sulla “Nuova Antologia” e poi in volume nel 1929 a Roma edito da “Lunario siciliano”, rappresenta, sotto un certo punto di vista, quasi un “unicum” nell’ampia produzione savaresiana, sempre improntata ad una visione drammatica dell’esistenza. Si badi bene che la tematica, in fondo, è sempre la stessa, solo che stavolta viene resa in ritmi briosi e talvolta francamente comici. Il tono del romanzo è colto fin dall’inizio con la presentazione del protagonista: “Don Andaloro, il cavalier Feroce, o semplicemente Raschione, oppure il cavalier Raschione e finalmente Malagigi, designavano la persona di Don Andaloro Raschione, possidente. E come era incerto ed oscillante il suo nome, così era la sua figura che teneva del dottore e del campagnolo, del paesano e del forestiero e persino il suo vestito, che era di panno usuale, ma che si apriva su certi panciotti all’antica di colori sgargiantissimi” (L. Capuana, *Malagigi*, Enna, Papiro Editrice, 1987, p. 15. D’ora in poi tutte le citazioni faranno riferimento a questo volume, assai utilmente edito per conto del benemerito Centro Studi “Nino Savarese” di Enna). Don Andaloro è molto critico nei confronti del suo paese, forse identificabile con Enna, anche se innominato. “Il paese dove era nato e dove viveva, dobbiamo lasciarlo nella penna. Questa storia è recente, e se la sua vicinanza nel tempo ci offre il vantaggio della copia e sicurezza delle notizie, ci impone però qualche riserbo” (p. 15). Malagigi ritiene rozzi tutti i suoi abitanti, i quali non si pongono l’unico problema che per ciascuno di noi è veramente essenziale, svelare, cioè, il mistero della morte. Egli è un uomo, in certo senso, moderno, il quale, servendosi di macchine che ritiene stiano per essere inventate, vuole svelare l’aldilà: “Voglio farli io alcuni di questi esperimenti e sono certo che arriverò dove non è arrivato ancora nessuno” (p. 17). Le cose normali, quelle che tengono occupate le persone comuni, gli sembrano quasi inutili. Anche ciò che alcuni vanno dicendo sul tema che l’angustia gli appare stranamente sorpassato, appartenente ad un mondo non ancora adulto. Forse ignaro del fatto che, nell’Ottocento, tanti positivisti, tra cui Luigi Capuana, avevano sentito il bisogno razionale di far cadere, attraverso lo spiritismo, anche l’ultimo velo che circondava ormai le grandi conquiste fatte, Malagigi tenta nuove strade, generalmente assai ridicole e tali da far sorgere il sorriso del lettore. Il suo interlocutore preferito è il servo Cataldo, il quale, pur avendo la testa piena dei discorsi del suo padrone, ogni tanto lo richiama alla realtà, sicché i due hanno qualche cosa in comune con la ben più celebre coppia Don Chisciotte-Sancio Panza. Sarà proprio Cataldo, però, essendosi ubriacato, a lasciare il padrone incatenato a quel tronco di fico al quale si era fatto legare durante la notte, per entrare in contatto con l’anima del contadino Zaccaria, morto di recente; cosicché i primi passanti mattutini lo videro “legato al fico e con quel lenzuolo bianco davanti come una pagina spiegata del gran libro del mistero, solo qua e là segnata da qualche foglia caduta e da qualche

increspatura di polvere portatavi dal vento” (p.29). Abbiamo già detto che Malagigi pretende di essere uno scienziato e cerca di convincere l'amico don Marchino, che invano accampa la sua fedeltà al Cristianesimo: “È forse materia di scandalo la scienza? hanno dato le meravigliose scoperte che formano la gloria della civiltà moderna? È un delitto fare degli esperimenti scientifici? Sono dunque colpevoli tutti coloro che ci hanno dato le meravigliose scoperte che formano la gloria della civiltà moderna?” (p. 34). “Ma le teorie dello spiritismo non sono contro la religione. Voi parlate come quelli che ignorano la materia, come parlerebbero queste bestie che fanno tanto rumore su cose che non sanno, che sono poi semplicissime e le capirebbe chiunque. L'uomo è composto di tre principi: corpo materiale, lo spirito ed il perispirito. Quest'ultimo accompagna lo spirito dopo la morte, noi morendo per gli abitatori della terra, nasciamo per quelli dello spazio, e negli spazi interplanetari ritroviamo i parenti morti, gli amici: vedete dunque di che importanza è mai questa scienza. Quelli che il nostro spirito credeva morti sono i soli vivi per lui nella sua nuova condizione ed i vivi della terra sono come morti”. (*ivi*). Le stranezze di Malagigi coinvolgono la sorella donna Teresa e la nipote Paolina, con le quali vive. Per la festività del “Corpus Domini”, mentre la prima preferisce rimanere a casa, Paolina va ad assistere alla processione dalla casa di una sua amica, ma non si sente a proprio agio in mezzo a tutta quella gente che conosce il comportamento dello zio. Neppure l'arrivo di Lorenzo Cannata, del quale è innamorata ricambiata, riesce a tranquillizzarla, mentre tutti intorno ci si diverte e la processione avanza nelle vie. C'è, forse, un ricordo del verghiano mastro-don Gesualdo alla festa in casa Sganci per la processione del patrono, dove tutti aspettano il passaggio del santo e intanto malignano sull'insolito ospite.

Inutilmente le due donne cercano di far rinsavire il congiunto, soprattutto prospettandogli le conseguenze che il suo comportamento potrebbe avere sul fidanzamento di Paolina. La risposta è essenzialmente sempre la stessa: “Ecco a che cosa pensate voi! Ecco i problemi che vi occupano! Non pensate che dovete morire, non pensate al mistero che circonda il terribile passo della morte... la morte!” (p. 39). E Malagigi passa le sue giornate in lunghe letture che lo rafforzano nel suo proposito e contribuiscono a farlo uscir di senno (come era avvenuto, in altra direzione, a don Chisciotte)? Vuole, anche lui, come il personaggio di Cervantes, salvare il mondo, sperdere le tenebre dell'ignoranza, far risplendere la luce della Verità che cambia tutto. “È inutile provare l'esistenza degli spiriti! Se questa scoperta dovesse rimanere nel campo delle conoscenze teoriche senza trasformare radicalmente la vita ed il mondo i suoi effetti rimarrebbero al disotto di quelli che produssero in passato le idee di Copernico o di Darwin. A che ha giovato agli uomini il sapere che la terra gira e il sole sta fermo? Essi ne sanno meno di prima ed hanno continuato a fare le medesime porcherie sulla terra, sia che la credessero ferma sia che la credessero in movimento, ed il mondo è sempre lo stesso. L'epoca delle grandi scoperte deve squarciare del tutto il mistero: il futuro deve penetrare nel presente, una gran luce deve inondare l'universo, vita e morte si debbono guardare tra loro, la terra deve rispecchiare il cielo in una apoteosi abbagliante” (pp.44-5).

Ohimè, però, c'è chi è interessato che tutto cessi e Malagigi riacquisti la ragione. Primo fra tutti il canonico Cannata, zio di Lorenzo, fidanzato di Paolina, che teme la perdita della dote causata dal disinteresse di Don Andaloro per le sue proprietà. Addirittura un brutto mattino l'intero paese

insorge contro Malagigi e le sue parenti, nella convinzione che siano responsabili dell'improvvisa malattia di una tale Mariella, passata improvvisamente dalla rigogliosa salute ad un male misterioso che nessun medico aveva saputo diagnosticare. Soltanto l'apparizione di Malagigi, che brandisce il suo fucile da caccia, riesce a disperdere il pericoloso assembramento. Ormai è inevitabile che Teresa e Paolina si trasferiscano in un'altra casa, lasciando libero spazio a Don Andaloro, il quale è ben lieto che nessuno si interessi della sua "roba", della quale non importa niente neanche a lui (Savarese usa il termine forse per indicarci la contrapposizione tra il personaggio e quello verghiano di Gesualdo Motta). "Ah! finalmente, pensava don Andaloro guardandosi intorno, finalmente! È inutile, io non posso più sopportare questa gente: mi metto di cattivo umore al solo vederla. Non posso più ascoltare quei loro discorsi, quelle piccinerie, quelle miserie: politica, matrimoni, danaro, vanità... da ora in avanti non voglio più nemmeno scambiare il saluto con questa gentarella... è inutile fingere, io non ho nulla in comune con costoro, mi sento come se fossi di un'altra razza" (p. 66). Durante una passeggiata notturna derubato da tre malviventi che, dopo averlo imbavagliato, lo legano ad una roccia. Saranno stati gli spiriti? Così afferma all'ignoto pescatore che viene a salvarlo, il quale inutilmente cerca di riportarlo alla ragione. Ma finiscono quasi col contrapporsi. Se Don Andaloro ha un'immagine assai più complessa dell'aldilà, il vecchio pescatore che "guardò il mare su cui il sole della mattina sembrava caduto in mille frantumi d'argento per folleggiare con l'acqua azzurra" (p. 70) stette un po' silenzioso ed esclamò poi: La morte è un'altra cosa.

Recatosi un giorno in città, Don Andaloro viene attratto dalla bottega di un libraio e gli occhi gli vanno sopra un volume dal titolo *Scienza occulta*, subito acquistato e portato sotto braccio con grande gioia e, poi, arrivato a casa, divenuto unico compagno delle sue giornate. Le idee gli si fanno sempre più recise.

Alla sorella, venuta per convincerlo a favorire il matrimonio di Paolina, dice che questo sposarsi "non è che un ritorno all'unione primordiale" (p. 78) e che "il mondo, non lo vediamo, non esiste nemmeno" (*ivi*). "Ebbene, questa casa che credi così solida, non è che un mucchio di pietre messe le une sulle altre da mani che sono scomparse e queste pietre si dissolveranno nell'avvenire e si può dire perciò che non esistono e la sola realtà è invece l'idea che resterà al loro posto, un'ombra, una cosa, spirituale, insomma e sappi pure che in avvenire non ci sarà nemmeno bisogno di far questi matrimoni come li intendete voi, giacché l'uomo potrà procreare per mezzo della parola!" (*ivi*). Savarese continua a divertirsi sui vari "fenomeni" studiati dal protagonista, anche se afferma di non poterli riferire tutti, perché lo stesso Don Andaloro "diceva che era impossibile comunicarli" (p. 83). Si impegna in esercizi di concentrazione e di distacco dal mondo sensibile, rinchiudendosi in cantina per appuntare l'attenzione su un oggetto qualsiasi. "Allorché usciva da quella prigione era naturale che si sentisse staccato dal mondo. E come più debole e più confuso si andava facendo il suo cervello, più deboli e confuse gli sembravano tutte le cose che ritrovava e come fatte più docili alle sue fantasie, gli pareva che cedessero alla gran voglia che aveva di impastarle tutte tra cielo e terra" (p. 85).

Il culmine della comicità (o della tragicità) viene toccato quando, durante una veglia notturna, si convince che il mondo era tutto cambiato. La mattina dopo, uscendo, pur ritrovando unicamente cose e persone di sempre, continua a

pensare che tutto sia creazione della sua volontà, C'è però, a questo punto, una frase che corrisponde per intero al pensiero tante volte espresso dal Savarese per cui "tutto, tutto intorno a lui non era che un disperato ricominciare, un ripetersi di itinerari, di atti, di parole, di illusioni!" (p. 86). Ciò significa che in fondo l'autore guarda con una certa simpatia a quest'uomo folle che ha però su di sé il grave peso di una speculazione filosofica non saputa condurre con equilibrio. Anche il Savarese di *Rossomanno*, dei *Fatti di Petra*, e del *Capopolo* è convinto che, in fondo, siamo nel nulla, in quanto destinati a scomparire e che appare incomprendibile la sorte degli uomini in contrasto con la maggior durata della natura. E Don Andaloro, convintosi ormai che tutta la creazione è opera sua, si comporta da buon Dio, passando tutte le mattine ad abbracciare e baciare mezzo paese, sussurrando parole dolci. Si sente sempre, però, un uomo di scienza, uno sperimentatore, lontano dalla vaghezza e dall'indimostrabilità della religione. La "conversione" sopravviene all'improvviso. Dopo aver subito l'assalto di un asino che lo riduce assai male, sul suo letto di dolore Don Andaloro è preso dall'idea di avere sprecato la propria vita. "Invece di andare appresso ai libri e logorarmi il cervello nella meditazione, avrei dovuto godere la vita. Ecco la verità, l'unica verità: il godimento!" (p. 99). Ora si propone addirittura, novello Epicuro, ai farsi portavoce fra gli uomini che nulla esiste oltre la morte. Nessuno ha tanto studiato il problema come lui e pertanto ha il dovere di rivelare la verità a tutti. Il dottore, che è stato chiamato dalle donne al capezzale, non la pensa neppure così e il discorso appare chiaramente impregnato dalle idee di Savarese. Dio ha posto dentro di noi un disegno che dobbiamo realizzare. Bisogna vivere come docili figli, senza presumere troppo dalle nostre facoltà. La morale è che "tutto si riduce a vivere sentendoci guidati dall'alto, insomma a vivere da galantuomini"(p. 101). Don Andaloro non si convince, però ora è il filosofo del godimento, del senso e degli istinti, beve abbondantemente e mangia oltre ogni misura." La verità è in fondo a un pozzo, ma a un pozzo di vino" (p. 108). Gli amici gli giocano un brutto scherzo e poiché egli invoca l'amore, gli presentano una donna sporca di cenere con un fazzoletto legato; alla testa. La tragicomica "orgia" in cui Don Andaloro chiama la serva Lesbia, finisce con un malore che coglie il protagonista, con l'accorrere di donna Teresa e con il "gaudente" sul letto, dove finisce i suoi giorni fra le ovvie esclamazioni di "poveretto", "pace all'anima sua", "che cosa siamo su questa terra", "le solite espressioni insomma che sono l'armatura lustra per troppo uso, nella quale va a rinchiudersi inaspettatamente, lo sgomento ed il senso del mistero che nascono in ogni animo umano al cospetto della morte" (p.112).

La fama di Malagigi aveva già scavalcato le strette mura della cittadina, tanto che vi giunge un famoso teosofo, il professore Ascanuri, per vedere se egli ha lasciato manoscritti da pubblicare in un'importante rivista. Deve sorbirsi, invece, la mala grazia, di Teresa e la solidarietà di Moschetto, un altro mezzo matto del paese: "Una persona che coltivi i grandi problemi dello spirito, qui si sente soffocare. Vada a parlare con gente simile dei problemi del'oltre tomba! Essi si credono eterni e non pensano che a far danari... ma debbono morire anche loro e il loro sporco danaro non servirà a nulla quando saranno ridotti un pugno di vermi. (p.119).

Il romanzo continua ancora con la conclusione della vicenda d'amore fra Lorenzo e Paolina che ci mostra dapprima il dolore dell'uomo per essere costretto a vivere lontano dall'amata, osteggiato dalla propria famiglia,

contemporaneamente agli sforzi di Teresa per “mettere insieme le spese di matrimonio ed una cosuccia di dote”(p. 121) e, quindi, una grave malattia di Paolina, circondata dalle preghiere elevate alla Madonna, che giungono a buon segno perché la ragazza guarisce. Simpatico il commento del dottor Anzani: “Diceva appunto per celia e senz’ombra di rancore che egli era veramente contento della guarigione di quella cara ragazza, forse opera sua o della Madonna di Viverda (p. 132). Il matrimonio finalmente si celebra fra gli ospiti c’è ancora chi tiene i soliti discorsi sull’anima e sulla sua sopravvivenza. E il Dottore afferma che si dovrebbe sempre parlare di questi problemi, “non per risolverli come pretendeva di fare il povero Don Andaloro, che è troppa presunzione, ma per non vivere come le bestie, per ubbidire a quella divina potenza che ci vuole ubbidienti ai suoi richiami ed infine per sentirci, come effettivamente siamo, ombre passeggiare su questa terra e questo, pensate bene, è un sentimento che rende migliore la nostra vita... (pp.136-7). Questo è il succo del romanzo, unito alla constatazione che il mistero del mondo sta tutto nell’apparizione di una nuova vita che Lorenzo e Paolina certamente genereranno.

Il libro, sia pure meno di altri, risente della collaborazione alla “Ronda” e della frequentazione di scrittori come Baldini, Cecchi, Cardarelli, Falqui, Gargiulo. I dialoghi sono sempre brillanti ed alcune pagine sono letterariamente assai ragguardevoli. Ci sia consentito di riportare almeno un periodo, riferito a Paolina: “Non più le sorridevano le allegre brigate delle amiche, le visite in frotta con le cugine, attraversando il paese nell’abito rinnovato con pazienti cure prima di uscire. E come erano lontane le serate chiare, tranquille delle passeggiate sulla piazzetta alberata, il luogo dei primi incontri con Lorenzo, delle prime occhiate, delle parole colte passando, dei primi sorrisi timidi e subito smorzati! Allorché tornando a casa, si ritrovava sola nella sua camera, le sembrava che qualche cosa di lui fosse rimasta sulla persona, trattenendovisi con un battito lievissimo d’ali. Ed essa nella solitudine si sorvegliava perché quei ricordi recenti non se ne volassero via” (p. 103). Ed è il momento di dire che l’amore fra Paolina e Lorenzo è descritto con molta delicatezza e che i personaggi minori hanno una loro felice caratterizzazione, da Teresa che si sacrifica per la figlia mostrandole tutto il suo grande amore, a Gataldo e al dottor Anzani cui abbiamo già fatto riferimento, al sempliciotto servo Chiaramonte e “quel sudicio fannullone di Moschetto, il professor Moschetto come per burla lo chiamavano in paese”(p. 38), compagno di ragionamenti di Malagigi, all’avidio canonico Cannata, di nient’altro preoccupato se non di assicurarsi che il nipote Lorenzo non sposi una povera.

Libro interessante, dunque, perché la consueta tematica savaresiana si presenta sciolta da ogni pesantezza e, forse per questo, diviene più comunemente comprensibile.

E romanzo ideologicamente significativo, per quello che abbiamo scritto, e che ben si colloca nel pensiero dello scrittore di Enna. Forse con una nota di speranza in più rispetto ad altri.



Renato Guttuso, Ritratto di Nino Savarese (1938)
(Foto da: vivienna.it)

Augusta Mazzella di Bosco

Nel simbolico poemetto “Siopé” di Gio Ferri

Il silenzio dell’Io e il ruolo del Lettore

Dalla morte di Dio alla morte dell’io il passo non è stato lungo. Sulla disgregazione, in poesia, dell’io forte, stabile, unitario, ha scritto un saggio quanto mai penetrante e istruttivo Crino Baratta (*Testuale*, 2/85); leggendolo si intuisce quale strada ha cercato di battere Gio Ferri nel dar vita al suo affascinante, misterioso, intensamente religioso poemetto *Siopé* (Edizioni Anterem, Verona, 1985). Ma come Baratta ha dovuto infine constatare che “quel misero tesoro che è l’identità personale”(C. Lévi-Strauss) resta tenacemente indelebile sul fondo di tutti gli esperimenti, così Gio Ferri si sente *letto* veramente (l’ho potuto osservare di persona) quando, al di là della sua poesia, si rintraccia la sua storia individuale. A lui si potrebbero in fondo riferire le parole di Siddharta: “L’Io era ciò di cui volevo liberarmi, ciò che volevo superare. Ma non potevo superarlo, potevo soltanto ingannarlo, potevo soltanto fuggire e nascondermi davanti a lui. In verità nessuna cosa al mondo ha tanto occupato i miei pensieri come questo mio Io, questo enigma che io vivo, d’essere uno, distinto e separato da tutti gli altri, d’essere Siddharta!”

Ma Gio Ferri non gradirebbe questo parallelo dato che, a livello cosciente, ha messo una cura particolare nel distaccare l’opera da ogni evidente connessione con se stesso. Diciamo pure che ha creato molti intralci al lettore, ma lo scopo ultimo e segreto non sembra tuttavia quello di restarsene introvabile, come scaturigine sentimentale e soggetto artefice nel suo labirinto, bensì di essere rivisitato e ricostruito, con fatica e pazienza, da qualcun altro anziché da se stesso, entro un antitesto che egli espressamente non può trattare. Nel poemetto l’io narrante, senziente, psicologicamente coinvolgibile, è nascosto, ma una nota introduttiva dell’autore mostra la preoccupazione di non abbandonare il lettore ad arbitrarie interpretazioni e di fornirgli una traccia per condurlo al traguardo d’una comprensione piena. Nella nota emerge pure l’impegno di mostrare il prodotto poetico come severamente coscientizzato, calcolato in ogni sua parte, espressione di una visione poetico-filosofica che in nessun modo viene relativizzata alla problematica psicologica dell’autore e dovrebbe essere goduta o respinta in se stessa, come un ritaglio di non si sa quale regione. Lo scopo manifesto di *Siopé* sembra essere dunque l’ideale nullificazione, il silenzio indiscutibile del soggetto stesso che l’ha prodotto.

L’opera è ordinata in tre sezioni : “Siopé”, “Navigazioni”, “Idilli” (di cui tre “idilli tragici”). L’antichità del mito è assunta in un’ottica ironicamente deformata, poiché – secondo la premessa – è soltanto l’antichità “come la conosciamo noi”, quella che ci è arrivata sui banchi di scuola attraverso le traduzioni di Annibal Caro e Vincenzo Monti. Ma in questo non trovo tanto lo scrupolo di chiarire i limiti delle mediazioni culturali quanto piuttosto un voler riproporre quella prima affascinante sensazione di straniamento del linguaggio,

di inferiorità del quotidiano di fronte al magico, grandioso mondo degli dei e degli eroi, di un tempo cioè tanto più poetico proprio per quel che lo celava, il velo delle complicazioni sintattiche e degli arcaismi linguistici da dover penosamente decifrare. Rimandandoci così ad una propria numinosa impressione della fanciullezza, Gio Ferri ci trasmette forse anche una sua idea, di spenceriana derivazione ma qui istintivamente riformulata, dell'antica musica, dato che *Siopé* sembra tutto impregnato di un'intenzionalità musicale.

La strofa, assai lunga, è di una compattezza inusitata (nella prima sezione), si dà per l'interrogativo di un'eventuale recitazione che si dovrebbe fantasiosamente attuare con un'unica emissione di fiato. Questa strofa pesante, paludata, ininterrotta, prende tuttavia la sua spinta iniziale da un "breve verso ("Diletta Delo a Leto...", "Oh mio Plutarco pluteo...", "L'esistenza immutabile...", ecc.) che suona come una per lo più dolorosa invocazione, seguita subito da un'onda fonica quasi uniforme, sotto la quale si vorrete forse far percepire appena una modulazione da antico tetracordo.

È il canto di un aedo, sprofondata in un suo estatico isolamento pur nella sala del banchetto (sia l'arrogante confusione della reggia d'Ulisse usurpata, sia la privilegiata serenità del convito di Alcinoò, vi si sente, dietro, lo scomposto e sanguinario "banchettare dell'odierna civiltà consumistica); cesure profonde tra le strofe sembrano a loro volta isolare dei testi autonomi, raggranellati in un lungo viaggiare fra memorie, appannate ormai, di favolosi soprusi.

Più che cercare in "Siopé" una precisa organizzazione ritmica, mi pare che bisognerebbe notare la mimesi naturalistica, onomatopeica, l'evocazione di un processo di pietrificazione, parallelo al quale c'è uno scorrimento di acque tumultuose, simbolicamente lo Stige, cui Gio Ferri affida la forza della vita autorigenerantesi: "mostruosa mestruale potenza del divenire...", "fluente temporale vivo Styx..."

Tutto ciò, comunque, fa parte dell'artificio cosciente. A far riemergere l'io non previsto, ad incrinare la compattezza dell'operazione razionalizzante, ecco invece alcune oscurità: se il canto è centrato su Zeus e la sua corte olimpica, siamo sorpresi nel trovare, come prima citazione introduttiva al poemetto, una frase di S. Giovanni della Croce; frase molto comprensiva dell'itinerario generale di questo mistico che, specialmente ne "La salita al Monte Carmelo", insiste ossessivamente sulla necessaria spoliatura dell'amore per le creature, al fine di raggiungere l'unione divina. Sorprende inoltre che Gio Ferri se ne senta chiamato in causa al punto da opporre una sua propria parafrasi inversa, che dichiara necessario, per raggiungere l'unione divina, proprio l'amor delle cose create. Sorridente e un po' vago l'effetto della citazione da Proust ("Les mentalités sont si diverses") che non conclude, essendo del resto la conclusione nascosta – assieme all'io – nel poemetto. Abbiamo così una breve storia dietro le quinte: l'autore si è posto un problema, perché proprio quello e quanto sarà ingombrante? C'è qualcosa che lega i capricci sessuali del Padre di Apollo all'austerità di costumi del Padre di Cristo?

Si può cominciare a supporre che questo qualcosa sia lo smisurato potere e che altrettanto ingiusta e crudele appaia all'autore la regolazione delle umane sorti sotto due scettri abitualmente contrapposti. Come Zeus si è preso il piacere quando e dove ha voluto, procreando inoltre un figlio che ha codificato la vita umana con i suoi criteri estetici, così il celeste Padre della nostra era ha ideato i più strazianti destini avendo per fine la sua gloria e ha imprigionato il mondo nell'obbligo dell'autodeprivazione, attraverso un Figlio. L'egoismo di Zeus

equivale insomma alla pretesa di Cristo che vuole sradicare dai nostri cuori l'amor delle cose create, in particolare l'amore di noi stessi, l'io, peccaminoso concentrato di dissenso e desiderio. Quel che Gio Ferri sembra fundamentalmente voler cantare è proprio la storia dell'io minacciato dalla Legge, una Legge così distruttiva e alienante da richiedere la sparizione dello stesso soggetto adempiente, richiedere al suo posto un vuoto che andrebbe poi riempito dall'amore divino, ipotesi di là da venire... Il misticismo cristiano è tutto pieno di questo mercato d'identità. C'è sempre l'assillo di dover dare la vita per qualcosa, cancellarsi (un esempio molto più vicino a noi di S. Giovanni della Croce, Raissa Maritain, stessa storia: "All'elevazione del Prezioso Sangue, offerta la vita per la pace").

Gio Ferri non è di coloro che vedono il cristianesimo come una religione gioiosa. Comunque, tace di Cristo e parla d'Apollo, Forse perché il messaggio da lui a suo tempo ricevuto è stato così profondamente introiettato da non consentirgli parole contro? Il potere del Padre, che la religiosità umana ha proiettato alto nei cieli, è dunque così minuziosamente intessuto nel problema stesso della sopravvivenza psicologica di un figlio ribelle che egli non può neanche parlarne apertamente? Al punto che, rispondendo col messaggio ambiguo per eccellenza, la Poesia, sopprime non solo se stesso come soggetto parlante, ma persino il suo oggetto più pertinente, l'identità del suo vero Padre legislatore. Non sopprime però il calore, l'angoscia, il furore del linguaggio.

L'io è sempre stato scomodo per il potere di qualsiasi tipo; ma il momento in cui si disgrega è quando il potere è penetrato troppo profondamente nell'interno, al punto da sostituirsi a quella parte della personalità che dovrebbe nutrire l'io con l'amore: il Padre non permette all'io il narcisismo fondamentale, necessario alla vita, eppure l'io è irriducibile nelle sue astuzie vitali! La sua sparizione è quindi soltanto un inganno, magari segna la fine dell'io forte, unitario (come indica Baratta), quello cioè che s'identifica col Padre, con la Legge. Ma, segretamente, l'io che resiste nell'individualità continua a darsi ciò che il Padre gli ha negato, con tutta la tragicità che tale situazione comporta.

Secondo *Siopé* l'esistenza intera è permeata dal potere del Padre, la struttura sociale ne è il riflesso più evidente: nel cristianesimo, Dio s'identifica col maschio, venendo così a giustificare il patriarcato, è quindi il potere patriarcale che viene aggredito dal poeta sotto mentite spoglie mitologiche (cioè una certa idea dell'uomo e della donna, della virilità e della femminilità, ruoli e comportamenti ben precisi, che si rivelano al poeta trappole pietrificanti).

Spunti tratti da remoti ricordi infantili possono dar vita a un vocabolo particolare: "Zeus alto robusto *ginocchiale* fallace libero..." Qui c'è probabilmente un bambino che si sente dinanzi, anziché l'intera figura paterna, le potenti ginocchia, più prossime al suo esame. Un senso di impotenza lo domina, solo il Padre è *libero* per la sua enormità fisica, ma non tanto sicuro e protettivo come viene insegnato, perché, se volesse rendere violento il suo potere, non ci sarebbe nessuno ad impedirglielo.

È qui notevole il fatto che, trattandosi di poesia maschile, venga additata come catastrofica anche la figura della Madre che il poeta generalmente preserva. Hestia: "Sul trono tronfio / di Delfi Hestia trionfa poggiasi eterna scurrili sanguinole natiche sull' omphalos... alla corda ella stringe le rifluenti generazioni tremebonde..." Trovare tronfia e scurrile la Madre proprio mentre svolge le sue naturali e santificate funzioni, manifesta il massimo

dell'intenzionalità demitizzante, specie a detrimento dei temi più cari alla poesia maschile, la nostalgia di casa e il ritorno dell'eroe.

Madre e Padre sono nemici dell'inesauribile ricchezza della vita che si esprime nella diversità: abbiamo tutto un lessico del divenire di contro a tutto un lessico della staticità. La requisitoria si concentra sull'economia borghese e la famiglia, conclamati pilastri del sistema patriarcale dopo la religione. Tutto ciò avrebbe impedito l'amor delle cose create; e la morte che il Padre dà è altra cosa da quella che il Figlio ribelle si sceglie: i concetti di vita e morte sono facilmente interscambiabili in poesia come in religione e per Gio Ferri è una perdita proprio la vita proclamata dal Padre, mentre è salvezza ciò che per il Padre è perdita; il viaggio viene così compiuto in senso inverso rispetto al nostalgico Odisseo, fuori dalle "stanze mute d'echi" e lungi dai "doni fermi", sicché "nulla egli perde il ciò che volitivo rifiuta" per trovare "fratelli" e "amanti" in quella che per il Padre è la non-esistenza.

Con le "Navigazioni" il tono della "requisitoria" si attenua lasciando il posto ai poteri evocativi della nuova parola assunta. Il lessico si libera dalle ultime rigidità del Sistema e si lancia a creare se stesso. La neolingua è altamente sintetica (ad es. "impropilei" sta a negare le glorie artistiche e storiche di Atene), ma, sopravvivendo in essa il timore del fraintendimento, anche una peculiare eredità del Sistema, il Significato, deve per forza restare sul fondo; ne viene una particolare tensione del linguaggio che è il bisogno autocontrastato di essere capito a livello comune. Ma ciò ha l'effetto (o lo scopo?) di far percepire tra il mittente e il destinatario una censura. Il criptico linguaggio dei simboli mira a creare un'apparenza di follia, non responsabilizzabile, quindi... non punibile. La neolingua è però sempre orientata a svelare il tema tabuico grazie all'interpretazione del destinatario. Ma chi è il destinatario?

Nel noto "Diario di una schizofrenica" pubblicato negli anni Cinquanta a cura della psicoanalista ginevrina M. A. Sechehayé, così si esprimeva la paziente Renée: "[...] scrivevo *in lingua*, cioè nel mio linguaggio segreto, usando espressioni e parole che sorgevano improvvisamente in me, che io stessa costruivo; poiché non mi sarei mai sentita il diritto di scrivere con parole vere. In questo caso la Regina avrebbe avuto il diritto di punirmi, poiché le lamentele che le indirizzavo erano accusatrici e ostili. Quando scrivevo in lingua mi indirizzavo alla vera Mamma... che amavo e che mi amava."

Questo brano armonizza profondamente con l'atmosfera del poemetto di Gio Ferri, *in lingua*, e ci aiuta a comprendere perché egli nella sua premessa parli di "requisitoria amorosa". Egli ha degli interlocutori che sono all'origine della sua sofferenza, la libido viene incanalata in una direzione distruttiva, e non potendo sottrarsi a questo rapporto profondamente introiettato, non avendo altro Zeus e altra Hestia con cui relazionare, deve, pur maledicendo, amare, poiché la libido non può fare a meno di amare. Ma si parla, nella premessa, di "libertà del lettore": il lettore è dunque chiamato a un ruolo attivo. Entrando nel labirinto, dovrebbe forse reggere il filo per il poeta stesso? al fine di strapparli al dialogo infruttuoso con l'immota archetipizzazione genitoriale. Forse il poeta mira a far sì che sia il lettore ad incarnare quegli aspetti buoni che non si trovano nello spettro bifronte Zeus-Hestia? Ed il linguaggio subisce un'ulteriore trasformazione per la consapevolezza di questa taciuta nuova

presenza, acquista sfumature di dolcezza che sfociano nella melodia più romantica degli "Idilli". Più che un interlocutore, il lettore è ipotesi benigna.

Passionalmente, a questa presenza benigna non nominata, viene denunciata l'essenza sadica della Madre, ora protagonista unica: la disgregazione del linguaggio è ancora più rilevante, ma il messaggio tiene, il soggetto non è ancora morto, grazie all'ipotesi salvifica e udiente. La Madre ha una parvenza psicologicamente più sinistra del Padre, dovendo forse vendicare il proprio annichilimento nel ruolo: in fondo, oggi, il Padre ha subito un certo ridimensionamento democratico, ma, lo stesso non si può dire della Madre che è ancora una figura chiave della nostra civiltà, responsabilizzata macroscopicamente sì da incarnare l'origine di tutti i mali e di tutti i beni della collettività, negata, però, nella sua concretezza umana. "O donna o madonna o poesia o nulla" canta assai consapevolmente il poeta, rimasto imprigionato nella dilatazione magica e minacciosa della Madre. Riappaiono così nel suo personalissimo codice linguistico i motivi consueti della negativizzazione femminile, "l'iddia nostra astuta", i "discorsivi fili" (forse le chiacchiere delle donne depredate fin dai tempi di Esiodo?), contro i "voli" dell'erezione d'una virilità destinata a infiacchirsi nella "passione terrigna". E la "Luce": luce come freddezza astrale, anaffettività, tal quale l'allucinante ed aliena atmosfera in cui si aggira la schizofrenica Renée ("Chiamavo la follia *Paese della Luce...*") Perché dunque la Poesia, oggi, sente tanto il bisogno di utilizzare i meccanismi espressivi psicotici? Forse perché il soggetto, avendo riconosciuto l'identificazione col Padre come rinuncia ad essere, ripudia l'identificazione – che si esprime attraverso il linguaggio classico – proprio per amore di sé.

L'abusato paesaggio del corpo femminile, negli "idilli" è ormai percepito colmo di insidie, così come le tradizionali figurazioni del maschio, "vita eretta", "ansia di ragione", nonché le classiche pretese maschili all'"amoroso dono" della disponibilità assoluta. Eccole, infatti, le sbarre della gabbia: e proprio per esse l'idillio diventa "tragico", e si fa "genocidio" in cui la stirpe dei soggetti si annulla.

Né il poeta sa più cantare "alte beatitudini" di tutto questo. Poiché, elevando l'inno conclusivo a colei che egli stesso, nella ripetizione obbediente di un antico credo, ha così smisuratamente elevata (e alienata) nella sua vita, può esprimere soltanto la disperazione che gli deriva da questo Oggetto umano stornato la se stesso, dai propri limiti e dalla propria carnalità, divenuto un temibile divoratore di tutto quanto è bello e desiderabile, sinonimo di rinuncia, solitudine, inaridimento, morte.

Ma c'è, come si diceva, il Lettore...

Sulla letteratura italiana

Ho letto da qualche parte che un autore non dovrebbe parlare mai di se stesso. Meno che meno dovrebbe parlare degli altri. Se lo facesse finirebbe col privilegiare la propria poiesis. Inevitabilmente si farebbe tanti nemici.

Per aggirare l'ostacolo (ma perché spinti talvolta da interessi non sempre limpidi) alcuni si avventurano sul terreno apparentemente più neutro della letteratura senza altra accezione. Ne viene fuori un giudizio che spesso denota la propensione dell'autore per un campo d'azione simile al suo. Sarebbe invero innaturale che si amassero i figli degli altri più dei propri. Meglio dunque blandirsi e pronunciare parole severe sugli altri sapendo che gli altri a loro volta faranno lo stesso.

Fatta questa premessa ed annunciata dunque la mia severità verso un mondo al quale non ritengo di appartenere (un po' per nascita e un po' per convinzione ormai radicata) vengo a delineare una demarcazione profonda tra ciò che appartiene alla quotidianità e ciò che invece appartiene alla profondità delle viscere. La letteratura che si nutre di personaggi alla moda (che fanno cioè moda; che colpiscono l'immagine; che fanno da testimonial al proprio tempo) è comunemente ed opportunamente chiamata consumistica. Ha una durata breve, limitata. Verrà sopravanzata da nuovi prototipi di eroi della domenica o dell'estate. Passato quel tempo più nessuno ricorderà di aver letto quel particolare libro. Nella struttura linguistica e sintattica del lettore ben difficilmente si sarà operata una crescita. La cultura di quel lettore sarà rimasta tale e quale.

Farei un torto già a me stesso se tentassi di recuperare dalla mia memoria un qualsiasi titolo. Preferisco seppellire definitivamente e mandare al macero dell'oblio le tante pagine stampate. Non ho ragione di sperare che lo stesso facciano i consumatori di ciò che si chiama letteratura rosa perché succederà malgrado tutto. Il gene della dissoluzione è contenuto in quei volumi in maggiore o minore quantità ma ne fa inestricabilmente parte. Basterà attendere perché il thanatos distrugga la libido più che l'eros da cui è stato mosso l'autore.

Ma se questi sono i fantasmi (incorporee creature destinate a turbare i sonni di chi non riesce ad averne di tranquilli; destinate a dissolversi nel nulla dell'alba: quando invece dell'alba altri sanno fare tesoro) quali sono i corpi e quali le sculture? Cosa sostanzia un'opera letteraria e cosa ne fa un monumento alla genialità creativa che trova posto soltanto in alcune menti? Si è già detto che tutto ciò che è quotidiano è di per sé effimero. Ovvio quindi che la durata di un'opera è legata ad un tempo più lungo di quello che cade sotto i nostri sensi, e per *tempus* intendo tutto il passato conosciuto tanto quanto il futuribile probabile. Per esemplificare (ma senza fare esempi potenzialmente perniciosi) non possono più suscitare emozioni le storie legate alle vicende dell'ultima guerra, quali che siano i linguaggi o le forme. Diversamente accade per le vicende legate alla guerra dei cent'anni o per i massacri perpetrati dalle fazioni in lotta durante il Medioevo perché lì è chiamata ad una parte attiva la capacità immaginativa del lettore, il suo farsi proiezione della narrazione.

Quando gli Achei, o Menelao, o Agamennone, agiscono lo fanno in un territorio che solo la nostra fantasia può popolare di altri guerrieri, con ideali opposti ma nondimeno degni di rispetto. Quando le imbarcazioni di Ulisse iniziano un periplo senza un apparente punto di arrivo è la fantasia di Omero che dà corpo a un evento tra storia e mito. Quando di Priamo e della sua progenie si dice lo scempio è sempre la fantasia di Omero a governare la materia narrativa. Tutto comunque rimarrebbe apparenza, evanescenza, se non intervenisse la nostra immaginazione a vestire di panni gli eroi, a rialzare le mura di Troia, a dare sembianze al celebre cavallo del più astuto tra gli assediati.

Detto questo posso intanto concludere affermando che non c'è opera letteraria di ampio e lungo respiro se in una qualche misura non ingloba tempo e fantasia. L'opera comunque ha bisogno di uno o più personaggi (maggiori o minori) e di un buon numero di comparse (nel senso che debbano comparire semplicemente di tanto in tanto) capaci di essere vestiti dall'immaginazione del lettore, ed agiti dalla sua fantasia. Una formula che prevedesse la descrizione minuziosa di tutto impedirebbe l'attivazione dell'immaginazione del lettore così come la sua carica fantastica sarebbe frustrata dall'eventuale koinè. Con quale insipienza o insignificanza non è difficile capire.

Ho detto all'inizio che mi sarei astenuto dal fare nomi, nomi di viventi ovviamente. Nessuno infatti se ne avrebbe o se ne avrà a male se dovessi citare tra i grandi produttori di letteratura, oltre ad Omero il nostro Dante, Shakespeare, Ariosto, Proust, Joyce o Kafka. Diverso sarebbe se tra i grandi ai quali ispirarsi dovessi includere, ad esempio, Umberto Eco perché a questo punto arriverebbero i distinguo. Non è il numero delle pagine che fa il monumento ma la sua fattura; non è la cultura che vi è stata travasata a farne una sorta di giudizio universale; l'universalità non è data dalla mole, come dimostra la mole antonelliana.

Per alcuni *Il nome della rosa* è essenzialmente un giallo dotto; per altri *Il pendolo di Foucault* è un giallo prettamente scientifico; per altri ancora *L'isola del giorno prima* è una maratona di vicende inenarrabili. Solo i critici di mestiere – privi come sono di pathos – riusciranno a dire con maggiore serenità quanto sia gigantesca l'opera narrativa di questo nostro grande semiologo. Sebbene non sia un critico io attribuisco alla summa della produzione letteraria di Eco molta più della sufficienza: nel senso che non mi permetterei di accostarmi al suo mondo fantastico con la sufficienza di tanti minori: che molto spesso non l'hanno neanche letto.

So bene di avere usato appena sopra una litote. Non che gli scrittori italiani siano tutti vespe (di molti non si ricorda più nemmeno il nome, tanti altri sono stati risucchiati dalle case editrici di cui un tempo erano fieri avversari divenendone quindi direttori editoriali o manager; altri ancora, dopo il fulgore della cometa, hanno finito col diventare particelle inespresse della coda della cometa cui avevano dato vita). C'è per la verità di tanto in tanto qualcuno che si divinizza attribuendosi qualità ignote persino ai suoi simili. È il caso di un certo Busi, e busi sia. Quanto io stimi la sua disomogeneità linguistica; la carenza strutturale dei suoi romanzi; il suo narcisismo alimentato da volgarità (e ancora più spesso da scurrilità) non ci metto davvero molto a dirlo. Lo dico infatti e basta. E con questo ho chiuso il discorso sull'infimo per ritornare alle alte vette del fare letterario. Senza però fare altri nomi più per paura di sbagliare l'analisi che per non urtare la sensibilità permalosa dei portatori di essi.

Cosa fa di un libro un grande libro, oltre alla già detta capacità di eccitare (o fare sgorgare) la fantasia e l'immaginazione del lettore? Cosa fa di Collodi, Andersen, i fratelli Grimm grandi affabulatori ma non anche grandi scrittori? Non è tanto il respiro breve o lungo (fosse per questo poeti come Montale o Zanzotto non avrebbero diritto di presenza nella grande letteratura). Ancora meno lo è l'aderenza alla realtà (buona parte dei libri di Kundera ne sono impregnati; molto meno che duraturo ha finito con l'essere l'*Arcipelago Gulag* di Solgenitzin). Si dice sempre più opportunamente che la trascendenza di un'opera è strettamente legata al linguaggio usato. Si dimentica però che solo la purezza e la rarefazione del linguaggio le danno (o non le danno) valore estetico. Ne consegue che un'opera può dirsi compiuta quando alle qualità di cui ho parlato sopra si aggiungano (e siano visibili e percepibili) linguaggio ed estetica. Sicuro di non dispiacere ad alcuno dirò che i *Cantos Pisani* di Ezra Pound hanno questi attributi. Altrettanto può dirsi, in grande misura per *Cent'anni di solitudine* del colombiano Garcia Marquez. Mi azzarderei a dire la stessa cosa per *Danubio* di Claudio Magris non fosse per gli anatemi che mi verrebbero scagliati contro ove lo facessi.

Linguaggio scarno o retorico? (e la litote appena usata appartiene appunto alla retorica, con ciò tradendo la mia predilezione). Non esiste una regola fissa e valida per tutte le stagioni (e l'avanguardia, polverizzatasi appena dopo la sua apparizione, ne è la prova). Molto dipende, almeno in Italia, dal clima politico. Altrove è preponderante l'humus religioso (parlo ovviamente dei paesi arabi e dell'oriente). In paesi fortemente industrializzati è la problematica esistenziale a catturare più lettori che scrittori. L'America ha un posto di tutto rilievo, sicuramente un primato, nella scomposizione dell'essere, nelle fobie, nella fuga nei paradisi artificiali. Le fanno buona compagnia paesi come la Corea o il Giappone moderno: quello che si ispira ed ispira il grande Kurosawa (dopo la sublime stagione dei samurai e dell'introspezione alla ricerca dei codici di comportamento).

Ma per restare soltanto un attimo nella cinematografia – ed avere considerato trash, pattume letterario tutto ciò che ha sostanziato la cosiddetta commedia all'italiana – non si può non dire un gran bene del neorealismo. Purtroppo non si può dire la stessa cosa della narrativa. Lì occorre il diverso linguaggio, la velocità della fruizione, la tecnica del montaggio, le luci, la recitazione, il cast a farne qualcosa di universale (con il semplice doppiaggio della voce); qui il freno è costituito dalla specificità della problematica post-bellum, dalla riduttività asfittica di una lingua che non si era ancora aperta allo scientismo angloamericano o allo psicologismo di stampo austriaco. Non poteva certo bastare l'imperante marxismo e qualche venatura di esistenzialismo d'oltralpe a fare di un libro un tappeto di Astrakan.

Nego dunque valenza letteraria ed estetica all'impegno – e al corrispondente disimpegno finanziato e foraggiato dalle forze moderate. Nego spessore culturale al romanzo storico italiano (ad eccezione di tre o quattro, curati da scrittori ed esegeti allo stesso tempo, quali Sebastiano Vassalli e Luigi Malerba). Guardo con sospetto, se non addirittura con ostilità, il romanzo ambientato nel luogo di origine perché ciò tra l'altro è l'espressione del provincialesimo italiano duro a morire. Non dico dei gialli (alcuni sicuramente ben fatti), perché innescano semplice curiosità, abilità investigativa, acume anticipatorio. Altra cosa i film di Kieslowski in cui prevale il mistero, l'aporia, la perplessità ermeneutica. Ma con lui siamo in Polonia e che io sappia ben pochi scrittori

italiani hanno letto altro che gialli di Agatha Christie o biografie di Simone de Beauvoir. Stento a credere che la massa di vecchi e nuovi letterati sappiano di Marguerite Yourcenar mentre tutti sapranno chi sono stati i finalisti del premio Campiello o Strega (e magari proveranno un'invidia da scoppiare).

L'Italia è solo una parte di un continente più vasto il quale può vantare i natali di Michelangelo o Leonardo, Shakespeare o Molière, Goethe o Pessoa. Se si volesse citare un buon numero di persone alle quali doversi ispirare per evitare di scrivere o fare cose caratterizzate dall'insignificanza bisognerebbe leggere questo mio intervento in modo teatrale, scandendo cioè i nomi di almeno un migliaio di uomini che fanno l'orgoglio di questo continente. Non c'è posto però per le celebrazioni ma per il fare, per il poiein. È per questo che ho scritto *Gilberte*, il romanzo edito dalla *Novecento*.

Ignazio Apolloni

Letto nella sala per le conferenze del Centro Culturale Francese a Palermo il 14. 9. 1997.

Poesia e naturalezza

Per porre in rapporto i due termini “poesia” e “naturalezza” occorrerebbe *in primis* definirli, allo scopo di poter procedere secondo precisi punti di riferimento. Ma la poesia sfugge a ogni de-finizione, che è un’inevitabile ‘recinzione’. La vastità di ambiti e di forme in cui si dispiega il ‘far poesia’, la varietà e complessità delle componenti, richiederebbero un lungo e comunque non esaustivo discorso. Mi limiterò ad esprimere una mia opinione, *en poète*, dunque personale, oltre che certamente incompleta.

Ho avuto modo di dire, in altra occasione, che per me la poesia è un modo di leggere il mondo e al tempo stesso di guardarlo a distanza. Leggerlo, al di là delle apparenze, nelle sue essenze: nella *sua essenza*. So bene che la poesia non può ridursi a questo, pur non trascurabile, impegno. Attività dello spirito umano fondata sul *verbum*, si dispiega in un linguaggio non comune ma giocato con parole comuni, eppure fatte nuove: ri-significate, potenziate, e mirate a uno scopo ambizioso, quale è il tentativo, sempre spostabile in avanti, di compiere l’incredibile operazione di esprimere, quanto più possibile, l’inesprimibile. Un fine, per dirla con Borges, che è cosa da poco: l’assoluto. Ma dopo aver detto questo non s’è ancora detto tutto.

‘Naturalezza’ può considerarsi, in senso generale, ciò che è conforme alla natura, considerata nella sua autenticità primigenia, nella sua elementarità quintessenziale, oltre che come ambito – spazio vitale – di tutti gli esseri viventi, che alle sue leggi sono soggetti pena la loro sopravvivenza. E poiché la poesia ricerca le essenze e l’autenticità, un primo incontro si pro/ponibile su questo terreno. Consapevolmente o no, la poesia tende alla naturalezza. Resta da vedere in che modo.

‘Naturalezza’ si contrappone ad ‘artificio’ come ‘artificiale’ si contrappone a ‘naturale’ e il contrasto si fonda sul *principio attivo* di entrambi e sulla loro collocazione. Infatti, tale principio è *intrinseco* a tutte le cose naturali, che fa agire dall’interno, mentre è *estrinseco* a quelle artificiali, facendole agire dal loro esterno. La vita umana, nelle sue fasi evolutive, procede avvalendosi di ambedue queste forze operative, come se ne avvale l’arte, frutto tanto di ‘naturalezza’ – intesa come spontaneità ed immediatezza – quanto di ‘artificio’, inteso sia nel senso dell’inserimento, nella creazione artistica, di fattori impertinenti al reale, sia nel senso della tecnica espressiva: perizia magistrale al servizio dell’autentico.

Per gli antichi greci l’arte era *techne*, come *poiein* era il ‘fare’. La poesia ha dunque, etimologicamente, una sua *operatività* costitutiva che converge nel ‘creare’: concetto più vicino a noi, dell’era cristiana, dato che al mondo classico era estraneo quello di ‘creazione’ (*ex nihilo nihil*).

La poesia mira alla naturalezza come suo punto-luce, ma è singolare il fatto che per raggiungerlo non possa fare a meno dell’artificio, nella sua duplice veste di *finzione* creativa e di *possesso* di tecniche specifiche, raffinate e personalizzate. *Poiesis* e *artificio* sono virtualmente contrastanti, concretamente interferenti, in un equilibrio da *invenire* di volta in volta, perché si dia arte. Diceva Goethe che

«il genio è esercizio», intendendo sottolineare che, senza un'adeguata perizia tecnica, il talento di base e l'intuizione resterebbero velleitari. Immediatezza e spontaneità si manterrebbero allo stato grezzo o al più in quello di «semilavorato», espressione usata in proposito da Antonio Pizzuto in alcune lettere della sua corrispondenza con l'amico scrittore Salvatore Spinelli.

Spesso un testo poetico appare tanto più spontaneo e 'naturale' quanto maggiore è la *techne* del poeta e ciò anche quando la composizione emerga, come si suol dire, di getto e non richieda aggiustamenti di tiro, poiché in tali casi, peraltro infrequenti, la competenza formale dell'autore agisce come retroterra. Ma per lo più, la naturalezza compositiva si raggiunge attraverso un'attenta ri/elaborazione formale. Ad esempio, la poesia *I mari del sud* (da *Lavorare stanca*) di Cesare Pavese, dà l'impressione, a chi legge, di una spontaneità senza pari. I versi paiono nati lì per lì. Questa, a mo' di esempio, la prima strofe:

*Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo
mio cugino è un gigante vestito di bianco,
che si muove pacato, abbronzato nel volto,
taciturno. 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.*

Ma guardando la bozza manoscritta, questi versi rivelano una gestazione assai laboriosa: ci si trova di fronte a una carta geografica di ripensamenti.

Leopardi stilò tre stesure dell'*Infinito*: la prima in prosa poetica, senza scansione di versi, quasi un abbozzo per fermare i concetti; la seconda è già nel suo volto noto; la terza registra varianti formali che affinano il testo. Nella prima, l'*incipit* è il seguente:

*Oh quanto a me gioconda, quanto cara fummi quest'erma (sponda)
plaga (spiaggia) e questo rovetto, che all'occhio copre l'ultimo
orizzonte!*

Impreciso l'aggettivo "gioconda", terribile quel "fummi", inopportuno il punto esclamativo; si noti l'incidenza della sostituzione di "rovetto" con "siepe", mentre la 'dispositio' è davvero usata *ad substantiam acti*, per così dire. Ove mai il poeta avesse lasciato immutati tali versi iniziali, non solo il testo poetico ne avrebbe risentito esteticamente, ma ne sarebbe stato lesa lo stesso senso di infinità, che invece, nella stesura finale, mirabilmente emerge, in una forma che non può essere altra. Il lievito della poesia sta nell'intuizione leopardiana, senza la quale il testo non sarebbe sorto, ma senza la successiva rielaborazione esso avrebbe volato basso.

La poesia, se ama la *spontaneità* rifugge dallo *spontaneismo*, frutto di un'intuizione e di un'immediatezza maturate esteticamente in maniera inadeguata. Le vie della poesia non sono lastricate di buone intenzioni come quelle della provvidenza: le buone intenzioni non bastano come non bastano i buoni sentimenti (o il loro contrario), se non si elevano 'alle vette dell'arte', come una volta si sarebbe enfaticamente detto. Tanto avviene con un

linguaggio originale che renda nuovo il tema trattato: unico e universale. E sublime, in una dimensione *altra*, che è poi quella dell'*oltre*.

Per converso, un eccesso di *artificio* farebbe scadere il prodotto artistico, rendendolo, appunto, *artificioso*. Non a caso Immanuel Kant parlava del genio come «la natura che dà regole all'arte». Ma è anche vero che l'arte media le proprie regole con quelle della natura. E non è nemmeno detto che gli *squilibri* da un lato e dall'altro non possano fare arte (e qui dovremmo ricorrere a quelle che Gillo Dorfles ha chiamato «le oscillazioni del gusto»). Se, per riferirci alle arti figurative, si può notare, per fare appena un esempio, un di più di naturalezza nel vedutismo del Canaletto, un eccesso di artificio può rinvenirsi nel cubismo di Picasso, e dato che il bello artistico è relativo, le opere di ambedue possono essere delibate, specie nella loro storica collocazione, e comunque a seconda delle papille esteticamente gustative di cui ognuno disponga.

L'eccesso di artificio può, in alcuni artisti (o in alcuni fruitori del prodotto artistico) provocare fenomeni di rigetto o generare in altri una forte attrazione: il discrimine è determinato dal quoziente di *naturalezza* in dotazione a ciascuno, in altri termini, dalla linea di demarcazione tra una concezione sostanzialmente realistica dell'arte (non a caso il Realismo francese del sec. XIX prese il nome di Naturalismo) e un'altra che ne prescinda, extra o ultra realistica, come è accaduto con il Surrealismo, sia in letteratura che nelle arti figurative, o con l'astrattismo e l'informale nelle arti figurative, in genere con le avanguardie storiche e le neoavanguardie.

L'autore de *Il Gattopardo*, Tomasi di Lampedusa, non amava l'opera lirica, poiché trovava *innaturale* il rappresentare la vita cantando in ogni circostanza. Il melodramma gli appariva artefatto e su di esso ironizzava. Né gli amici, fra i quali Bebbuzzo Sgadari di Lo Monaco, appassionato e competente melomane, riuscirono mai a persuaderlo diversamente. Andrea Vitello, nella sua biografia lampedusiana, narra che il singolare nome Bendicò, attribuito dall'autore al cane del Principe di Salina, fosse derivato dall'arietta del III atto del *Rigoletto* di Verdi in cui Maddalena risponde alle blandizie del Duca in questi termini: «Ah! Ah! Rido ben di core, / Ché tai baje costan poco».

Al pari del sentimento del tempo, è vivo nella poesia il sentimento della natura, che gli spagnoli chiamano “sentimiento de la naturaleza”, nato dallo sgomento di fronte alla grandezza dell'universo, o dalla paura che incutono certi terribili eventi naturali, o dalla serenità che può infondere la contemplazione di un paesaggio etc. Il poeta coglie, amplifica ed esemplifica il particolare *feeling* con la natura, esprimendo il *senso dell'essere*, peraltro tipicamente umano.

Questo rapporto attrattivo è stato affievolito negli ultimi cinque-seicento anni, a seguito di alcune implicazioni del pensiero umanistico-rinascimentale, in particolare dalla *concezione antropocentrica*, la quale valse, è vero, a far acquistare fiducia all'uomo, che si era sentito soggiogato, limitato, dal teocentrismo medioevale. L'antropocentrismo comportava una salutare spinta in avanti, per l'*homo faber*, ampliandone gli orizzonti, ma quel considerare l'uomo «signore della natura» e «re del creato» sarà il germe di una posizione di dominio che, eludendo la *concezione onnicentrica* di Giordano Bruno, filterà nella fisica moderna, cartesiana e post-cartesiana, che affievolirà il primigenio rapporto tra l'uomo e la natura, meccanizzando quest'ultima. Di essa l'uomo si considererà padrone, fino a soffocarla e comprometterla, com'è ormai

(drammaticamente) palese. Ancor più sarà ottenebrato il sentimento panico, intenso nel mondo classico.

Infranta così la visione armonica – profondamente umana – delle cose, sarà accentuato il senso di disorientamento dell'uomo di oggi. Orbene, è la poesia a tenere desta l'attenzione sull'insopprimibile *esigenza di naturalezza*, sull'importanza che non si sciogla né allenti la *liaison* uomo-natura. C'è in tal senso una lucida consapevolezza in non pochi poeti contemporanei, per lo più non formalisti, nei quali la natura amplia i suoi confini fino a farsi cosmo: visione cosmica della natura. *Naturalezza* come *cosmicità*. Penso, ad es., a Whitman e al suo *Canto di me stesso*, da cui traggio i seguenti lacerti:

*Un fanciullo mi chiese Cos'è l'erba? E me ne offrì con le sue mani cariche;
Come potevo rispondere al fanciullo? Io non so cosa sia più di quanto egli stesso*

*[non lo sappia.
Penso che debba essere il vessillo della mia inclinazione, tessuto di verde speranza.*

*Oppure penso che sia il fazzoletto del Signore,
Un dono profumato, un ricordo lasciato volutamente cadere,
Recante in qualche angolo il nome del suo proprietario,
Così che si possa vederlo, ed osservarlo attentamente e chiedere Di chi?
O immagino che l'erba sia essa stessa un fanciullo, un bimbo nato dalla vegetazione.*

E più oltre:

*Io so di essere eterno,
So che questa mia orbita non potrà essere mai misurata con un compasso da*

*[falegname
So che non svanirà come il cerchio di fuoco tracciato da un fanciullo nella notte con*

[un tizzo acceso.

Agli antipodi, *exemplum* di una scissione reattiva e radicale, la fascinosa poesia di Robinson Jeffers, che canta la natura (in specie la costa rocciosa di Monterey) e ne decanta l'imperitura bellezza, in assenza dell'uomo, dalla cui presenza (non da quella degli animali) dovrebbe essere depurata.

Penso alla «terra desolata» di Eliot, alla poesia di Montale, di Luzi, al loro diverso modo di esprimere il disagio – e il rimpianto – per lo iato di cui stiamo discorrendo. Penso, ancora, ad Ungaretti de *I fiumi*:

*Il mio supplizio
è quando
non mi credo*

in armonia.

E il non 'credersi', il non *sentirsi*, in armonia è il tormento dell'uomo contemporaneo, senza natura, come nell'Espressionismo tedesco.

Se la poesia non perderà di vista la 'sua' naturalezza, in senso lato, allora potremo sperare che l'arco uomo-natura possa essere ricostituito: nella vita, non solo nel verso. E sarà – come osserva Luzi nel suo *Discorso naturale* – un "servizio agli altri", senza "contropartita": «Per lo meno per avvisarli di quanto hanno perso, di quanto viene loro sottratto in naturalezza, in umanità, in santità vorrei dire, ogni giorno».

In un suo testo poetico Vann'Antò fa ricorso alla grande metafora dell'arcobaleno:

*Oh cchi beddu arcu r'amuri
oh cchi beddu triculuri
ca sciu fora l'arcunè:
pani vinu e uògghiu c'è.*

*Triculuri ri la paci.
Pruvirenzia ca si compiaci
E n'ammustra l'arcunè:
pani vinu e uògghiu c'è.*

*Lu diluviu ca fìniu,
torna e arriri sulì ri Diu
ca fa n-cielu l'arcunè:
pani vinu e uògghiu c'è.*

E l'*arcunè* esprime e rappresenta il senso di appagata serenità per il rinnovarsi di un ancestrale contatto, anzi, della sintonia antropocosmica, della *coniunctio* terra-cielo, proprio all'insegna della naturalezza, di ciò che è elementare, essenziale, nella vita di ogni giorno. Al netto di ogni orpello.

Testo della relazione tenuta il 14 ottobre 2008, nell'incontro su "Arte e Poesia", nell'ambito delle manifestazioni su "Il discorso naturale – Giornate delle creature" (Palermo, 4-14 ottobre 2008, Aula Magna della "Accademia della Politica").

Riferimenti essenziali

Robinson Jeffers, *La bipenne*, Guanda, Parma, 1969.

Mario Luzi, "E non vergognarti", in *Discorso naturale*, Quaderni di Messapo, Siena 1980.

Giuseppe Ungaretti, *L'allegria*, Mondadori, Milano 1942.

Vann'Antò, *U vascidduzzu*, Il Fondaco, Messina 1956.

Andrea Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1987.

Walt Whitman, *Foglie d'erba*, traduzione di R. Sanesi, Ed. Giannotta, Verona 1979.

Estreme Incandescenze

(lacci d'amore all'infinito)

L'anima, che per l'uomo comune
è il vertice della spiritualità,
per l'uomo spirituale è quasi carne.

Marina Cvetaeva

1. Il Tuo volto, con lo sguardo dentro cui si rispecchia il fiume, fra tanti portavoce degli insiemi umani, in ogni punto geografico del mondo, è luce che sensibilmente abitiamo Padre, nel silenzio del tumulto.
2. L'insaziabilità della Tua Grazia incalza come una forza ignota dagli orizzonti, nel groviglio dei pensieri, più volte invano (naturalmente).
3. Dal Tuo equilibrio scende un flusso di gioia, nel nonsenso, tra selvagge teorie, pigli robusti della sia pur piumata convergenza della vita, in cui prospera il mistero dei tempi assurdi, misericordia!
4. Quanto pallore distante dalla Tua indelebile essenza oltre ogni previsione, e fra le geometriche camere di ghiaccio, dove si dispongono le vittime, e tutti fingono di contestare il Male!
5. L'insopportabile storia ha in Te angelica memoria, dischiude l'idea dell'effimero, volta contro le spalle al quadro di altri ladri.
6. Spesso l'immaginazione vaneggia oltre la fede, produce a suo modo l'insondabilità di miraggi, la carenza del mistico, e qualcosa di esso diletta.
7. Sull'improvviso che Ti esalta, vinci le stesse utopie, rinasci Dio in un quieto e bianco orizzonte! (E' là l'universale speranza?).
8. E, allora, nella Tua giustizia si ritrova ferita la bestia, ha una strategia per rinascere da una supposta prospettiva, tesse ansiosi aneliti. E, in questo rapporto, quanto misura la nostra insufficienza?
9. Sei l'abito di un linguaggio che conferisce alla bellezza estasi e rito; al mattino il velluto ai gerani e profumi alle rose, alle logiche comuni motivi di pazienza angelica.
10. Delirare l'elisir del sacro è partecipare alla Tua Verità, o stare almeno sulla soglia plurale delle levità, in attesa del Soprannaturale?
11. Tra rifrazioni e unguenti, false perle, il Tuo ordine è un sogno (non più un'evocazione), si traduce in molti vincoli a cui presiede la preghiera silenziosa.

12. Dopo la solitudine e l'umana avventura, quanto si avrà coscienza dell'infinita terrestre follia del nostro stesso peccato?
13. Dal deserto e atroce campo, torni come la lucciola verde – oro, quando fa nebbia, e ritorna con Te il limpido coraggio della solitudine stagnante ,e già sua cenere, convinta che fosse Storia, ma è divenire infinito.
14. Il Tuo silenzio Dio, con cui sono traducibili l'intera voce della Verità, la pratica del mistero, ciò che è vero e non sembra alla condizione della società spuria, alle sue feste dissimili, alla materia della norma, è pace? è fonte d'amore?
15. Tra sovrapposizioni di eventi, la Tua insorgenza unitaria, l'insondabile zona dell'essere, la pagina del nuovo percorso (senza acrobati) sono valori della Tua casa adottati per noi?
16. Il corpo azzurro moltiplica il Tuo sussurro, rivela il costante Assoluto, rigenera la nozione dei cospicua a - temporalità! (Nel pensiero desolato c'è sempre una Via Crucis, e ogni gesto continua la sua pena.
17. Dai lampi ritorni con volontà suprema a salvare la creatura esistente, farti scorgere dopo da uno sghembo aquilone tra i misteri dell'aria, i varchi del perdono, l'energia di un sogno terso e semplice.
18. Tra le enfasi esistenziali la cultura del sostanziale Verbum, l'attesa di raggiungere il filo nitido del Tuo discorso, sei la droga leggera nel disordine dei trapassi, e da essi ciò che richiama in felicità più segni.
19. Languirà la mia anima quando è contro il Tuo nobile leit – motiv, o si attendono risposte favorevoli alla diffidenza che coinvolge troppe figure?
20. Su questa via riappari, scompari, frangi lo stesso oscuro secolo, le ambiguità; non sembri affatto rimedio, ma necessaria speranza radicale, con la quale diventa lode la presenza del Tuo miracolo.
21. Diciamo che il Nulla è specificato da una falsa predicazione, quando non sa inventarti la docile tribù, sebbene essa abbia iniziato un lento pellegrinaggio verso l'alta visione.
22. Sulle sabbie ancora l'orma dimentica la sua notte, sfugge alle Tue regole memoriali con penultimo sussulto e senza effusioni di salmi. C'è chi aspetta solo promesse e consensi.
23. Il diritto di senso riscopre i nostri inediti legami (col gioco dei tempi), ma ognuno di noi dovrà pur disfarsi delle parole, dai gesti d'ombra, continuando il viaggio nella spontanea trascendenza.
24. Leggere in Te i segni di uno stile passato è il furore del condannato, gettarsi contro un privilegio nelle contraddizioni dei fantasmi, i colori della luna, da cui riparte una suadente eredità di doveri.

25. Ciò che è interessante rispunta sempre da un'alba, qualunque siano la cultura e il rispetto, o si snodi qualcosa come ardente tramonto. Ma in Te cosa ci somiglia?
26. Ci mancheranno il Tuo pane nel deserto intellettuale, il pullulare della Tua sembianza in una realtà frazionata, tra performance e singolari opposizioni di linguaggio, insieme al Tuo alto insegnamento e alle naturali necessità del divino.
27. Proprio io Ti ho rifiutato, adeguandomi al post – moderno e tra le sue struggenti o banali superfici, nell'ossessione dell'aria in cui alcuni frammenti di timore inevitabile tentavano di contraddirsi!
28. La lettura solare d'ogni presagio ha sempre un marzo e un maggio; si riscontra in primavera, quando una brezza si disperde e le epidemie (non)si disgregano in alcun volo, anzi si riportano dove sta il possibile all'istintivo, cosiddetto opportunistico.
29. Qualcosa di diverso oltre il Tuo cielo riemerso, l'aereo campo della benedizione divengono nel medesimo spessore, favola della preghiera, consapevolezza colpevole, non vaga.
30. La miscellanea di crudeltà non stanca certo il Tuo universo, e i fantasmi non provocano alcuno choc al discorso amoroso, fra i punti primi e gli ultimi barlumi. Chi mai Ti ringrazierà di questo?
31. La Tua realtà è già trascorsa da un pezzo, o ci resta ancora una qualche minima traccia del Tuo splendore per ritrovare i Tuoi simboli, allontanando le nostre approssimazioni al Credo?
32. Il Tuo altrove in ogni dove, piuttosto dissipato (ma anche nel consueto tronco).
33. Clemente Iddio perdona (per il dolore che ci attraversa in questa tumultuosa "valle di lacrime" quella dose di Nulla che misura l'uomo: sua insidia, irsuta malizia, oscillazione d'ombra, originale morte dell'anima) il peccato che invade "ora e sempre", e coinvolge la paura del trascendente, forse male interpretato, e comunque significato di sostanziali trafitture!
34. Nel nostro inferno tutta la punizione condotta dalla pigra parabola dell'estasi?
35. Divincolarsi dall'io il meno cerimoniosamente possibile, accettare la Tua parola, oltre i miasmi, la colpa delle astrazioni, l'assenza davvero vuota!
36. La febbre della sorte finché l'anima non è morte, e lotta per raggiungerti (contro le terrestri evoluzioni?).

37. Tutta la favola degli dèi ha una fulva riga ai bordi di acri inferni e crepuscoli maldestri, la luce di novembre, un illusorio espediente, come un falso privilegio, un ambiguo esercizio di superficie.
38. Dallo scoglio del mondo un'incertezza categorica, l'impressione di occultamento del Tuo nome assai eterno, nel nubifragio, o altro theatrum tempestoso.
39. Quella collocazione che fissa Te nel cielo terso, e che non è regno di ghiaccio p massima afa, ma passiva invenzione. Tu sei il Benedetto, essenza del nostro Cosmo.
40. Consenti l'accesso ai ciechi sereni, con il filo che li regge, la religione delle porte che ha nei loro occhi l'oscillazione di un paradosso, altra angoscia, una indiversificabile fissità! (E la nostra passione, quanto resiste?).
41. Nel chiarore dell'immortalità, in cui è iscritto il fascino della Tua coerenza, l'estasi raccoglie a frammenti i materiali della fisica collettiva degli inquieti pianeti o domini; tutto ha un'eterna contemporaneità indivisibile, e scarsamente condivisa da coloro che si perdono tra gli anfratti del loro ego.
42. Il visitatore di templi non trasforma la Tua convenzione; protegge la propria vigliaccheria con la curiosità per le icone, gl'insediamenti occidentali, da anonimo si riporta al suo deserto, cerca altri vicoli ciechi.
43. In mille forme riassumibile entità, unica energia, onnipresenza inobliabile nel lavoro dell'uomo, nell'habitat della sua pietà che s'inerpica ansiosa, tenta di ascoltare i Tuoi discorsi lungo l'asse dell'io, a cui però mancano l'angoscia e il pentimento radicale.
44. Qualcosa è scisso tra chi Ti ha crocifisso e compie messaggi con labili fantasticherie, bifore, asceti, solidi esili, le effusioni mimetiche e forse arcane, non angustiato.
45. Il mantello della notte ha elementi stellari e riposi imperdonabili, nel fermento delle stesse sedizioni, la poca felicità, il niente delle afflizioni finte.
46. La metamorfosi vitale riassume la Tua volontà, riparte sempre da un volo, che non sa rinnegare la propria spontaneità, nella forma del mondo con la quale t'innalza.
47. Un'intera rivoluzione non ha bisogno di scritture successive, né di individuabili immediatezze, nelle trafitture, ecc. Ma tu aspetti le nostre devozioni produttrici di risposte fedeli.
48. Lo spettacolo reale ha la rosa sottolineabile, malgrado le isterie, le pietre che formano la complessiva soluzione del paesaggio (e alcune delle sue epigrafi

flottanti), Ma tu veglia sulle nostre fragilità, difendi azioni private e angustie.

49. E' fuor di dubbio: la musica è una misura che comprende l'inevitabile e l'immateriale, la poesia della Tua funzione, la mobilità delle api e delle fiabe. Non isolarci da esse. Orienta l'intera interiorità!
50. Quell'abisso in cui si elimina la Tua estasi e la struttura del diverso, oltre la comune palude, soprattutto delle convinzioni, in ogni ambigua parte e ogni altra ipocrisia, nella traccia delle vane apparenze. Crea vicende ferite e pubbliche sofferenze , Dio!
51. Gli antagonismi progettano la divisione di Dio in frammentazioni incongrue, quasi prima del loro totale dissolversi? Poi non esistono: fatti di incompiutezze.
52. La visione dell'Assoluto sillaba la formulazione dell'invisibile (la sua prosecuzione evangelica?), dolce nome! Amore senza guerre, limpida continuità.
53. Tra gli errori compiuti: la non ricerca dell'Assoluto e la paura per le catastrofi, il grido, il dubbio che ritrovano sempre il drago nel loro tipico bagliore, il seme lento e senza civile miraggio, Signore!
54. L'opposizione irreligiosa avviluppa l'essere per poco in un'eresia sotterranea, di là istituisce la congiura?
55. Le intenzioni, prima che diventino stereotipi di documento liturgico, cifra di relazione e diretto contatto del Tuo candore, brusio estremo, sono, Amore disperato e disperso. E con esse che esplorano il dolore e le non proprie caute forme di enunciazione.
56. Ora succede che il sacrificio personale sia gradito a Dio e consumi l'inutile vita al di là d'ogni contemplazione o di altri versanti intenzionali, lungo i muri dell'esistenza, la latre primavera, i volti arsi dall'afa delle strade che portano all'immutabile.
57. Possedere la mitezza dell'animale, la soffice docilità del Suo silenzio, o correre per paura, manifestare obbedienze agli stessi quotidiani incubi, dal giardino di fili, dall'angolo dei bruchi nascenti, di rustici evi, da cui ognuno di noi passa, e prima del ritorno.
58. Continua ad andare in un'oasi di solitudine, dove Dio trionfa sensibilmente, lievitato dalla Tua stessa idea di evocazione, nel clima dei sentimenti, delle equivalenze di pretesto, in un disuso attivo di ascolti. E' la tenerezza che intanto ti fa degno di sé e spirito non dimenticato.
59. La morte eterna, prima di affrontare il bosco, gli orgasmi, il lenocinio, l'assenza del Tuo spirito e l'esatta misura di un limite umano, oltre l'umano;

il crollo per droga, gli sciami imperscrutabili d'una morte che demorde, quale filologia inventano e quale grezza stagione?

60. I profili del Creato e l'insieme dei loro infiniti specchi, ridanno un Dio non ambiguo e sostanziale, nostro frumento, calice casto e quindi attivo miraggio, su gioiosa biografia e lucentezza.
61. Dal sublime l'estasi del pellegrino, le referenze del suo esilio, una labilità delle scorie, fatti, valori, specchi dello spirito alto, profonda comunione, riassunta in speranza in apparenza totale.
62. In uno status non infermo, né irrealo o pietoso, Dio cerca per noi una limpida ape che balzi tra le sue orbite con sfondo la meraviglia, per allegria e conforto, il connesso coraggio: suo carisma.
63. La nutrizione in cui molti risolvono il senso di Dio, una certezza da adulti, e giustificano l'esistente e i sussidi di ego nella contemplazione brulicante e mistica, è solenne metafora della festa! Prega per noi. E nel Tuo nome la fiducia è maestra.
64. La responsabilità per la Sua somiglianza, malgrado le paludi, le miniere, le prede brutali, l'instabilità fisica delle illusioni, da queste glaciazioni, in cui giocano brezze ed altre miniature celesti, l'uomo si consente desideri, qualsiasi cosa faccia. Signore sii assoluto osservatore per gli errori già commessi.
65. Come siamo giunti alla Tua casa, con guide ambigue e regole tanto difficili? Eppure noi amiamo la Chiesa per stare in Te (Ma come?).
66. Nel corpo solare una civiltà dell'universo, altissima, ignota; la felicità certo tutt'altro che passeggera, la vanità quanto caduta e domata?
67. Tra i fuochi, io prego il chiaro riflesso della notte, qualsiasi ombra mi si opponga; qualsiasi mantello non sceglie la mia nascosta umiltà.
68. Nel viaggio della pace, l'artificio vince su certi privati crolli e insensatezze, e lo stupirsi dell'estremo arrivo, nella finitudine delle ammucchiate zavorre.
69. Ogni passo, nella Tua vita sempre nuova, è irrorato da un'incauta luna; non guardi nulla di totemico, feconda i più possibili futuri che saranno deturpati (niente lo azzanna, ma le tentazioni del diavolo non sono certo un aneddoto).
70. Nel luoghi dell'(im)mondo Tu insegna tutto al vagamondo, alle Cose; le figure sommesse organizzano proliferazioni supreme di Te; rovesciano il grottesco, sia pure avanzando a tentoni fino alle invisibili lontananze.
71. L'ignoranza di Dio trova cultura nella nostra stessa innocenza, indica fervorosi futuri, naviga verso i monti: Questo basta al perdono e alla misura dell'essere accolti come i fratelli destinati all'eterno?

72. I volti pendolari hanno in Te una sicura oasi di godibilità e di suzione, sebbene colpevoli, e l'atmosfera illumini e diventi vigorosa o assorta: Sogno quell'esperienza magica, ma cosa ho fatto per la Tua resurrezione?
73. Incontro in Te la luce, proclamo la mia scelta, resto distante dai collettivi capricci, dalle ideologie che vestono la maniera dell'ateo, seduttore di altri cerchi e grembi, forse in terra avversa.
74. Dal nonsense la tensione porta al Tuo ego confessionale, irrompe testimoniale e vince la sua agonia, usando aperte radure o vortici di odissea, contro più solchi o suoli: Di ciò, quindi, ognuno prende coscienza?
75. Sulla tomba il desiderio di Te è scrittura ermetica e polverosa, ma contiene il linguaggio di un essere in qualche istmo accettabile, i balbettamenti del fresco, dopo la lotta con l'Angelo e la disaccettazione del prossimo.
76. Nel mondo sempre sbagliato, il nostro sogno limita la Tua estasi, così come i mugolii privatissimi, tra le distese del visibile in cui Ti enuclei: figura interrogativa e immobile, esperta sostanza che guidi la polvere, nostro immediato polline, Trinità!
77. Tra le nostre doglie ormai ti fondi, fuori e dentro; dimentichi le combustioni e le aberranze, i colpi di tosse improvvisi; resti poesia di un albore antichissimo, esplicito riverbero dinanzi alla chioma del nuovo profeta, inno dell'altra Meta e sole dove cresce il suo giubilo per la collettiva salvezza.

Claudia Ciardi

Da "Incantos"

(Imitazione)

Phantasos

“Sogni, che per imitazione
le vere forme raggiungono”
Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 626

A una soffitta d'intorno sull'orlo dipinto
volti da un ossuto altare, macinate icone
trascorse sulle età confuse che d'un organetto
la scatola un tempo facevan risuonare.

Come tra le case un venditore d'aquiloni
il poeta antiche favole incartava,

accesi nastri dai rombi calando
sul filo steso al suo incessante volo.

Ma ora che in segrete stanze dalla misura
di una storta tenda i ricordi son scesi,
all'infanzia i contrassegni riporta

se mai del sasso o del vento la forma trattiene,
e in un angolo sopra un tamburino posa
la cordicella che agl'incanti s'è sciolta.

Da Scene per un luna park

Il vago aroma degli anni

(Firenze)

Il vago aroma degli anni
tra antiche porte dipana.
Delle corti nell'opaco ranno rotola
il lampo di una scardinata giostra.

E sotto, incoronata di passi, la città
la bianca urna sui gesti già battuti
che incauti un giorno rovesciammo,
come una febbre d'occhi
da una tenda smossa.

(3 – 3 – 2012)

In figura di scrostate faci

Scene

da gialli indovini sugl'incurvati tavoli
va il mondo tingendo il suo dado
e dell'acuta sorte le provocanti labbra
al loro dispetto lo bagnano.

Intanto là dentro qualcosa si spossa,
di stracci uno schianto tra i vicoli a croce;

è l'agonia che il mondo abbranca
questo muto sfilacciarsi dei tendoni
nell'umido sterrato d'una fiera.
(17 – 3 – 2012)

Halensee

Tra i chioschi malinconici arlecchini
ai bordi d'annerite carte tastano,
stralunati avventori, i loro fati.

E giullari nell'ombra di finte pagode
con l'appuntita gobba sugli sfondi
a grasse chiromanti strizzano l'occhio.

Riviera di Halensee, ove meccaniche ripeton
le sentinelle che sta per divenire buio,
e sulle fiacche gore la sirena di un battello
i suoi torpidi spettri trascina ad annegare.
(28 – 3 – 2012)

Maria Consolo

Le cose di sempre

Ho visto i segni della sofferenza
sul volto dell'uomo, il sangue
di Abele nei solchi della terra,
l'arroganza dei potenti, il profitto
e l'inganno. Ho visto i diritti
calpestati, la natura violentata,
l'ignominia dei bambini vilipesi.
Ho visto le fosse devastate e i morti
scherniti, la vecchiaia rifiutata,
le chiese profanate ...

Natale è venuto ed è passato.
Il telegiornale ripete le cose di sempre.

Veglia funebre per la madre

Taci, non dirle parole, non ha tempo per te. Lascia
che stia col Padre da sola a solo adesso, prima
che faccia l'alba, che gli spieghi in una notte una vita.

A giorno riprenderà il trambusto. Non frastornarla.
Il colloquio si sta svolgendo – non sai? – decisivo
e segreto in quest'ora notturna. Fatti da parte.

Quando tutto sarà finito e ancora vorrai parlarle,
apri il quaderno e leggi, a voce alta, come solevi
a sera. Lei sarà lì, come sempre ad ascoltarti.

Pasquale Siano

Viaggi nel viaggio

Se sono fuori casa, sulla strada
già del ritorno, subito arrivare
voglio alla casa senza deviazioni
e, come l'asinello della storia
che tu racconti sempre a questo punto,
prendo la corsa e non mi fermo più;
sennonché giri tu tutto al contrario:
proprio questo per te invece è il momento
opportuno per vivere avventure,
per cercare tragitti alternativi,
per divagare – se già siamo in ballo –
con nuove mete e viaggi altri nel viaggio.

Antonio Spagnuolo

Scintilla

Forse il mio sogno riparte dagli inganni,
dall'insensato segno del fiorire,
per arcuarsi nel bagliore, in lontananze,
quando la terra brucia di passioni
e ripercorre parvenze di irreali contorni.
Nell'ascolto sembra concepire il ritmo
che comprende e sconvolge la fuga,
il vorticoso frastuono del prodigio,
nella speranza coltivata alle penombre.
Non dissolve l'impetuoso contatto
che adesso inizia a credere
nell'essenza stessa dell'amore,
nelle superbe origini di valli.
Ora che il richiamo
dagli antichi tepori aggroviglia il cuore,
altri silenzi ammaliano certezze.
Aperto l'uscio, a volte torni nel colore del fuoco,

ed intagli lacrime al perdono,
in contraddizione dell'anima invaghita.
Ho abbattuto l'istante di abbandoni
proteso al segno della tua scintilla,
alle parole sussurrate in frammenti,
alla solitudine, ove l'insonnia indugia
per riscoprire il dono fuor della nebbia,
in un magico sogno.

Scomparsi

Ho rincorso le veglie per non impazzire
tra le stanze e gli spazi che vuotano il tempo
in questo scorrere di giorni
e l'incontro ancora come un ladro incallito
fra le moine graziose della tua stagione.
Tutti quei segni che fingevano le note
avvolte nella pigrizia,
quello strano connettersi alle mani,
quando il profumo aveva gesti
per aggiungere al sonno il fiducioso
rintocco di campane.
tra gli angoli delle vecchie case
nascoste e sempre ardenti.
Svolgo ancora incertezze
tra le zone del grigio ed il riverbero
delle illusioni, al respiro che cadenza
gli strappi del ricordo, le sbiadite tracce
di lunghi mormorii, allucinazioni
che sfidavano giorni alla deriva...
Quando ogni magia è svanita
ho conservato per le nuove pretese
le tue labbra a soccorrere finzioni,
a disvelare gli improvvisi ritrovi dell'amore,
con le fertili zolle e il luccichio
di sicuri ritorni.

IL CERCHIO IPNOTICO DI ANGELO FIORE



Angelo Fiore è nato a Palermo nel 1906, e in questa città ha trascorso gli ottantanni della sua vita, senza mai allontanarsene.

Una vita solitaria, schiva, con qualche difficoltà economica.

Si sa che per alcuni anni ha insegnato Inglese all'Istituto Tecnico Commerciale "F. Crispi".

Dei suoi concittadini pochi lo hanno conosciuto (e riconosciuto), pochissimi sono stati in una qualche dimestichezza con lui.

Tra questi ultimi Natale Tedesco, tra i primi a confermare gli entusiasmi e gli incoraggiamenti di lettori come Romano Bilenchi e il poeta Mario Luzi al suo esordio ("Un caso di coscienza", '63), ed a scrivere pagine critiche a conferma del valore di scrittore "di prima grandezza" (Geno Pampaloni a proposito del suo primo romanzo "Il supplente", '64). Poi di seguito: "Il lavoratore", '67; "L'incarico", '70; "Domanda di prestito", '76.

Nell' '86 il suo ultimo romanzo "L'erede del Beato".

Lettori autorevolissimi, giudizi critici di rilievo (anche Giacinto Spagnoletti e Barberi Squarotti), riconoscimenti prestigiosi (selezione "Marzotto", il premio "Savarese"), che tuttavia non sono riusciti a disincagliare l'opera di Angelo Fiore dal ristretto circuito degli addetti ai lavori.

Pochi lettori, sconosciuto o quasi ai giovani, ignorato da manuali e antologie. Perché?

Paolo Messina nel tracciare il crinale degli scrittori siciliani del '900 (L'inchiesta/Sicilia, n. 9, aprile '97), faceva anche il caso di Stefano D'Arrigo e di Antonio Pizzuto (e si potrebbe aggiungere dello stesso Messina, la cui opera meriterebbe ben altra risonanza).

Le ragioni sono tante e tali che ci vorrebbe un'indagine a parte, alla fine inutile.

Un dato comunque è certo: si tratta di scrittori appartati, viaggiatori solitari, lontani dalla mischia ed incapaci ad amministrare la loro presenza ed immagine tra comuni letterarie ed editoria. Qualità quest'ultima primaria in tempi di *marketing e management*.

Preferiamo richiamare alla mente le parole di Montale: «le voci più importanti saranno quelle degli artisti che faranno sentire, attraverso la loro voce isolata, un'eco del fatale isolamento di ognuno di noi. In questo senso solo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano».

Ed è questa la condizione di Angelo Fiore, voglio dire quella pure dei personaggi protagonisti dei suoi romanzi, quelli almeno del "Supplente", dell' "Incarico": un isolamento estremo, radicale, irrimediabile.

Anche quando si intrattengono in dialogo, quasi sempre fugace, scarno, monosillabico, è per ribadire la loro estraneità, per confermare il non senso di un rapporto che non approda a nulla perché non ha direzione.

Nasce nel vuoto e al vuoto rimanda. Non c'è causa non c'è effetto, anche perché «tolta la causa, l'effetto rimane tale e quale».

I personaggi di Fiore non hanno storia, le loro vicende sono “esperienze in atto”, segmentate da ricordi di frammenti di vita, che si lasciano attorno una zona d'ombra, d'involontario occultamento.

E non perché mancherebbero i fatti, ma perché, per lo scrittore, questi hanno un valore relativo e subordinato, e, dal punto di vista narrativo, strumentale.

Si spiegano così quelle che si potrebbero chiamare carenze d'informazione, che di primo acchito disorientano il lettore. Ma è proprio ciò che qualifica l'originalità della narrativa di Fiore ed il messaggio implicito.

I vuoti esistenziali, le “assenze d'opra” ci avvertono del rischio estremo:abolite le cause, come dire la memoria, il percorso si fa labirintico, circolare, senza meta.

Il motivo di fondo l'impianto ideologico che fonda e percorre l'opera di A. Fiore, è l'idea, appunto, che la vita è una meccanica, monotona ripetizione di atti sempre uguali, e perciò stesso privi di rilevante significazione.

Dice Tizio(anche i nomi sembrano scelti con noncuranza)nel *Supplente*: «...la morte di questa gente è come la nascita, si equivalgono;fra l'una e l'altra un vuoto, atti non classificabili, fatti e rifatti milioni di volte, meccanicamente»; e nell' *Incarico*: «...in Salfi nacque la sensazione di trovarsi tra gente che pur facendo gli atti della vita, non viveva».

Un'umanità accidiosa e inconsapevole, dalla quale, vanamente, i protagonisti tentano di staccarsi. Ma è accidia che colpisce anche loro.

Di qui l'inerzia, l'inefficienza, l'incapacità di darsi “forma”, il rovello di questi personaggi che non vanno né avanti né indietro, fissati in una sorta di danza immobile e costretti alla figura di testimoni dell'altrui e della propria vita.

L'uomo di Fiore, a differenza dell'uomo pirandelliano, deve anzitutto capire se stesso, ricostruire giorno dopo giorno l'ordito sfilacciato del suo essere in questo mondo.

Attilio Forra, ad es., protagonista del “*Supplente*”, “osserva”, ma come promanazione del proprio *io*: «sono compatto, chiuso in me, autonomo;la mia vita è la vita»;oppure, ne “*L'incarico*”: «Egli (Salfi) se la godeva, immedesimandosi con quella vita non sua, la vita dei Pravatà con le sue leggi matematiche e fisiche».

Per conservare se stessi, Morra, Salfi, devono dissociarsi, sfaccettare la loro identità, per cui gli altri emergono come voci dalle contrastanti e mutevoli istanze della coscienza o specchio di quegli atti “incompiuti” che è il dato certo, inevitabile e fatale.

Scrive Forra nel diario che tiene per qualche tempo: «Più che indovinare o intuire, assimilo l'animo altrui, massa amorfa, mutevole;e non distinguo più la parte mia da quella altrui. Il che ribadisce il sospetto, già avuto a Catania, della perdita dell' *io* ».

La dimensione onirica visionaria rilevata da S. Guglielmino, ha qui il suo presupposto. I personaggi sono appena sbozzati, ombre e figure stilizzate, le quali più che essere dicono.

Non che manchi loro il gesto, il tratto istintivo, il movimento peculiare, ma si capisce che l'attenzione dello scrittore è rivolta altrove:a seguire il dimenarsi, l'inutile agitarsi, la lotta con i fantasmi della mente.

Anche quando, come in Pirandello, “si guardano vivere”, il dramma in loro non insorge, perché il rapporto con la realtà è anomalo, labile, meccanico, come qualcosa di già visto e saputo.

Ma il dramma c'è, solo che è inavvertito, perché intrinseco, a priori, è già accaduto, misteriosamente, ingiustificatamente.

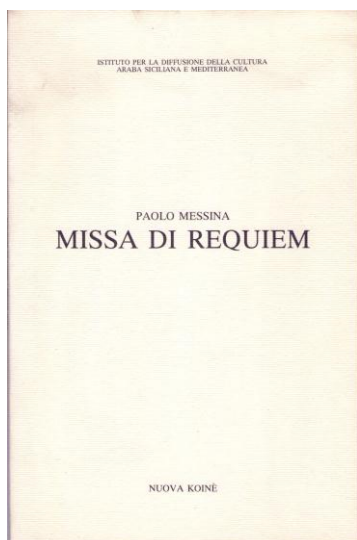
Circola dominante un senso acuto di frustrazione, di sconfitta, di tedio. La vita si riduce a frammento, provvisorietà, vaniloquio, atti che non hanno altro scopo che se stessi.

In questo senso appare una questione oziosa quella della “sicilianità” dello scrittore. Se Palermo, la Sicilia hanno una loro pertinenza, è solo perché il “disastro permanente”(Dallamano) rappresentato per linee verticali, qui trova più pregnante svolgimento.

Disastro che è percepibile a lettura compiuta, quando, riandando con la mente alle “occasioni” narrative, ci si accorge che, abolite le cause, fallite le istanze religiose, delusa l'attesa dell' “avvenimento metafisico”, i personaggi si ritrovano nel cerchio ipnotico del loro isolamento, intrappolati entro un meccanismo disarmante, dove «pochi badano alla decadenza dell'uomo, il quale s'infogna, ma cerca di abituarsi alle nuove condizioni e sopravvivere. E ci riuscirà mediante un'organizzazione vasta e capillare. Ma la sua qualità, la sua sostanza svanisce... Ha valicato il limite delle sue possibilità, ma non ha accertato e compiuto nulla. Si lascia dietro un lavoro abbozzato: non ha potuto o saputo terminarlo, e ormai ne dubita». (L'incarico)

Lucio Zinna

RICORDO DI PAOLO MESSINA



Paolo Messina (Palermo 1923 – ivi 2011) è stato un formidabile innovatore e suscitatore di nuove energie creative nella vita letteraria siciliana. La sua presenza nel panorama della poesia in lingua siciliana del secondo Novecento è tra le più incisive, benché il personaggio sia stato tendenzialmente riservato, tuttavia disponibile al dibattito su questioni letterarie, spesso prezioso interlocutore e all'occorrenza valente polemista.

Messina si dedica giovanissimo alla poesia e al teatro. Arruolato, nella seconda guerra mondiale, come ufficiale pilota, non appena rientrato a Palermo, alla fine del 1943 (l'anno della liberazione), si incontra con alcuni poeti dialettali, i quali possono confrontare, in un clima di libertà, le loro esperienze umane e artistiche. Inizia da qui un periodo caratterizzato da fervore di iniziative, destinate a lasciare il segno. Andavano delineandosi, in quel momento storico, i

problemi della lingua e della poesia dialettale siciliana e della compressione dei dialetti. Rievocando tale periodo in premessa alla sua silloge “Poesie siciliane” [Rosa fresca aulentissima] del 1985, Messina osserva come il problema della lingua nazionale e della omogeneità linguistica abbia ossessionato, fin dal 1860 con l’unità d’Italia, i nostri storici della letteratura, con conseguente contrapporsi della cultura ufficiale all’azione dei dialetti, considerata *dissolvente* (si pensi, ad es., alle resistenze che saranno opposte alla nuova scrittura verghiana). Il fascismo accentuerà poi quella che può definirsi, nota sempre Messina, una “questione meridionale” della letteratura, per cui i dialetti finiranno per essere condannati come “eresie”.

Quando si raccolse quel primo nucleo di poeti era virtualmente matura l’esigenza di un processo di *disalienazione*, come lo chiama il Messina, il quale scrive: “Bisognava passare da una poesia per così dire parassitaria del popolo, degli ‘umili’, a un’altra che fosse costruita e cantata con la stessa voce del popolo” ma orientata verso un approfondimento della “misura del dialetto”, passando cioè dalla tradizione delle poetiche dialettali, ma liberandosi dal popolare e dal folklorico e muovendo verso nuovi orizzonti, costituiti dai fermenti della civiltà letteraria europea, da Baudelaire ai surrealisti.

Nell’ottobre 1944 si fonda a Palermo la Società degli Scrittori e Artisti di Sicilia, presieduta dal poeta e commediografo Federico De Maria (futurista in età giovanile), che nel saggio sulla poesia dialettale siciliana, introduttivo del suo poema *La Barunissa di Carini*, aveva correlato la situazione della lingua e della poesia dialettale siciliana a quella della lingua e della poesia provenzale, posta in termini di autentica rivendicazione dal movimento del *Felibrige* di cui era animatore e portavoce il poeta provenzale Federico Mistral. L’associazione organizzava pomeriggi settimanali di poesia dialettale e di arte e cultura isolana alla Sala Gialla del Politeama e, in primavera, alla Palazzina Cinese. La città presentava le profonde ferite inferte dalla guerra: era in buona parte distrutta dai bombardamenti che, fino al primo trimestre del ’43, avevano causato centinaia di morti. In politica si diffondeva il separatismo. Alla grave carenza di case e di alimenti faceva riscontro un forte incremento della criminalità.

Attorno al Di Maria si raccolsero i poeti dialettali Ugo Ammannato, Miano Conti, Nino Orsini, Pietro Tamburello e il ventunenne Paolo Messina. In quei frequentatissimi incontri, che cessarono alla fine del ’45, quando il Comune decise di restituire la grande sala alla Galleria d’Arte Moderna, e che contribuirono al risveglio della città, si erano poste le premesse di un radicale rinnovamento della poesia dialettale siciliana, di cui si avrà maggior consapevolezza negli anni seguenti. Intanto, si andava delineando un progetto di *koinè* che collocasse il dialetto siciliano a dignità letteraria di lingua, rifiutando la concezione di una poesia attardata su modelli linguistici ormai logori, come avveniva nei molti imitatori del Meli.

Nel 1946, anno della scomparsa del grande poeta dialettale siciliano Alessio Di Giovanni, quel primo nucleo di poeti palermitani costituì il *Gruppo Alessio Di Giovanni*, che operò fino al 1955; si aggiunsero altri poeti quali Gianni Varvaro, Salvatore Equizzi, Ignazio Buttitta e i catanesi Aldo Grienti e Carmelo Molino. Non vi furono manifesti o grandi apparati critici, benché di quell’aria nuova possa trovarsi traccia in alcuni fogli locali. I capisaldi del gruppo sono enucleati dal Messina nei seguenti punti: elaborazione e adozione di una *koiné* siciliana; libertà metrica e sintattica; unità di pensiero, linguaggio e realtà, in una visione prospettica siciliana della vita e dell’arte. Grienti e Molino, a loro volta,

avevano dato vita al foglio di poesia *Torcia a ventu*, attorno a cui si raccolse il gruppo catanese, che prenderà ben presto il nome di *Trinacrisimo* e di cui fu animatore Salvatore Camilleri; ne fecero parte Salvatore Di Pietro, Mario Gori, Enzo D'Agata e i meno giovani Angelo Alberti, Pietro Guido Cesareo, Adamo Leandri. I due gruppi, animati dallo stesso spirito innovatore, ebbero diversa colorazione. Osserva Camilleri che nei palermitani influirono gli echi della tradizione parnassiano-desimoniana che, al di là del compiacimento per la qualità della parola, costituiva “una fase più progredita nel campo del rinnovamento formale rispetto alla tradizione catanese, che era, soprattutto, martogliana, e quindi meno avanzata, più legata ai pregiudizi.”

In verità i catanesi furono vicini solo per alcuni aspetti al modello martogliano ma non ne furono succubi e seppero slargare i loro orizzonti, specie Grienti e Molino, guardando anche a certe esperienze della poesia italiana del '900, dai rondisti agli ermetici, mentre non appare rilevante l'influsso parnassiano (eccezion fatta per i politissimi sonetti di Vincenzo De Simone) nei palermitani, i cui sguardi si concentrarono su poeti quale Valéry e Mallarmé. In questo senso un notevole impulso venne proprio da Paolo Messina, mentre altri – palermitani e catanesi – andavano assimilando la lezione lorchiana e nerudana. In altre aree della Sicilia, estranei alla logica dei gruppi, operarono Antonino Cremona ad Agrigento e Nino Pino nel messinese.

Nel 1954 Pietro Tamburello curò *Ariu di Sicilia*, un foglio che usciva come supplemento al quindicinale di poesia dialettale *Po' t' 'u cunttu*, diretto da Giuseppe Denaro. Il foglio si proponeva di effettuare “nuove esegesi e ricerche”, “con la volontà scoperta – scriveva Tamburello nel suo “Saluto” – di rinnovare la tradizione alla luce delle ultime esigenze estetiche”. Vi collaborarono, tra gli altri, Grienti, Camilleri, Conti, Varvaro, Ammannato, Molino, Buttitta, Di Pietro. Fu attivissimo Paolo Messina, che vi pubblicò anche una novella in siciliano e un articolo sulla “Poesia mediterranea”, usando per primo tale sintagma. Di *Ariu di Sicilia* uscirono sei numeri in supplemento; un settimo uscì “unico” il 31 ottobre del '54 e con esso si concluse anche questa interessante esperienza.

Nel 1955 il Gruppo Alessio Di Giovanni editò il fascicolo antologico “Poesia dialettale di Sicilia”, in cui compaiono testi di Ammannato, Buttitta, Conti, Varvaro, Grienti, Messina, Molino, Orsini, Tamburello, con una nota introduttiva di Giovanni Vaccarella, il quale si preoccupava, fra l'altro, di neutralizzare l'accusa, che prevedeva facile, di “oscurità” per i poeti antologizzati, precisando che “nei veri poeti l'oscurità [...] porta con sé il segreto peso dello sforzo contro il facile, contro l'ovvio”, considerato altresì che “la poesia non è fatta soltanto di spontaneità e di immediatezza, ma di disciplina.” Parole queste che, nell'ambito della poesia dialettale, erano ancora rivoluzionarie. Nel 1957, sulla rivista romana “Il Belli” diretta da Mario Dell'Arco, Vann'Antò definiva “neoteri” i nuovi poeti suoi conterranei.

Nel 1985 Paolo Messina raccolse nella menzionata silloge “Rosa fresca aulentissima” una selezione delle poesie siciliane da lui scritte nel decennio 1945-1955, in parte edite e disperse in riviste e antologie, a testimonianza del contributo da lui dato a quell'avanguardia siciliana. La sua poesia è nel contempo essenziale e fluida, intensa nei sentimenti e non romantica, raffinata e non parnassiana, ermetica e comunicabile, personalissima. Una poesia *engagé* eppure scevra dalla retorica sociale di quel tempo; l'impegno, non gridato, va cercato piuttosto nella tensione a fare della poesia “un canto di popolo” e non

un *canto popolare*, vale a dire viva espressione lirica di una terra e di un popolo e dei suoi problemi vitali, in un linguaggio nuovo, capace di dimostrare come lo strumento linguistico adottato potesse essere piegato e plasmato, in una tensione verso l'alto. Ricordiamo che nel 1988 Messina pubblica il saggio critico "Puisia siciliana e critica", rigorosamente in lingua siciliana, a dimostrazione di come questa sia perfettamente consona e duttile ad argomenti elevati.

Una poesia, ancora, nella quale non si trovano né un grammo di superfluo né indulgenze al folklorico. Non che manchino *zabbari* o carretti siciliani, ma nuovo è il modo di vederli e di trattarli, così come certi slarghi paesaggistici mai cedono ad un oleografico descrittivismo, mentre irrompono (ed è anche questa aria nuova) i problemi dell'io e i temi del fluire del tempo, dell'ansia di libertà, della ricerca d'infinito.

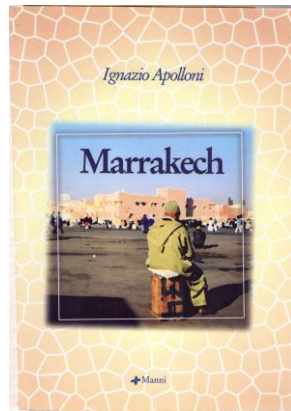
Ad es., il testo incipitario delle "Poesie siciliane" [Rosa fresca aulentissima], intitolato "La Sicilia", del 1945, è ancora strutturato in quartine a rima alternata, ma sono nuovi ritmi e assonanze, con una *concininitas* che indica già come sia stata assimilata, in personale elaborazione, la voce di simbolisti ed ermetici. Il sonetto "Passaggi", del 1947, è caratterizzato da fresche ed inconsuete (in rapporto alla tradizione) metafore: "occhi nulitusi", "cianciani d'ecu", "sonnu biancu". Dello stesso anno è "Ura ca passa", con la quale il poeta si libera dalla metrica tradizionale, approdando al verso libero, impraticato nella musa vernacola siciliana.

Nel 1983 appare di Paolo Messina, improvvisa e inattesa, "Missa da requiem", in cui i temi della vita e della morte, della pace e della guerra, della libertà e del vero senso di essa, della giustizia, della Sicilia, sono trattati in maniera corale e di vasto respiro, con diverse modulazioni espressive nei vari momenti dell'*exemplum* liturgico; versi di classica fattura, con frequente ricorso all'endecasillabo (come nell'*Elevazione*), cedono a una plurilinguistica, poundiana, articolazione nel *Sanctus* o a una narratività mitico-lirica come nella *Parabola* e nell'*Epistola*. E mi pare che quest'opera possa, nella produzione poetica di Paolo Messina, considerarsi il capolavoro e uno dei testi più alti della poesia non solo siciliana, non solo in dialetto, del secondo Novecento.

Stefano Lanuzza

Dall'Isola Universale

Scrittura e voce di Ignazio Apolloni



C'è indubbiamente l'influenza del *Nouveau Roman* francese, la sperimentale e antipsicologica 'scuola dello sguardo', in *Marrakech* (2006), puro testo 'eterodiegetico', cioè con il narratore assente dalla storia condotta per oltre quattrocento pagine scosse dalle consuete distorsioni spaziotemporali della strategia narrativa apolloniana, e con interferenze presente/passato.

Storia densa, onnivora, carica di episodi e affioramenti di altre storie, la sua tessitura 'nascosta' feconda e origina orditi di racconti combinati incessantemente fra loro a scambiarsi le parti, affermarsi, mutare o negarsi senza soluzioni di continuità...

"Qui" tiene a dire Apolloni "racconto, tra molto altro, di un luogo dove i berberi del Marocco hanno di che lamentarsi della sopraffazione di arabi e Islam [...]. Il plot ruota attorno alla figura di una ragazzina berbera catapultata in Francia per aver assolto alla funzione di protagonista di un film del regista Claude Lelouch del quale si innamora. Ritournerà a Marrakech [...] per recuperare le proprie origini, la cultura, la lingua, la ritualità, l'amore per l'essenziale – tra cui l'acqua di rivi e rigagnoli. Avverte però la mancanza della Francia [...]. Attenderà a lungo una telefonata finché questa arriva. È di un franco-tedesco di Strasburgo, anche lui un ibrido, un insicuro sulla sua appartenenza a questo o quel ceppo linguistico-comportamentale".

Posto che nell'affabulazione apolloniana, che vieppiù va precisando la propria ricettiva visionarietà e, insieme, un tenace retaggio illuministico, viene trasvalutata qualsiasi dipendenza tra il vero e l'apocrifo, coi fatti narrati che s'affrancano dalle riserve realistiche per trasformarsi nel montaggio delle proposizioni.

L'inizio di *Marrakech* è quello del 'ritorno alle origini' (Farah ritorna a casa dopo sei anni trascorsi in Francia), stavolta un'umile odissea implicante comunque, com'è in certa tradizione classica, la revisione anche critica delle personali memorie e del pensiero mitico derivatone.

Scritturata da tale Claude Lelouch (nome con cui Apolloni pretende di *non* identificare l'omonimo regista) per un film, si suppone del genere *nouvelle vague*, da girare nella Marrakech (città francofona al centro del confronto-scontro tra il popolo berbero e quello arabo, perla di un'Africa mediterranea già colonizzata ma perennemente sospesa in silenzi sognanti, da sempre islamico-teocratico-tribale e tuttavia aperta alla cultura di lingua francese) amata da Matisse, Klee, Gide o Canetti e animata dal quartiere ebraico della Mellah, il quartiere dalle case dipinte di rosa, la giovane berbera Farah Said/Fathima, già studentessa in un liceo francese gestito dalle suore di Getsemani e buona conoscitrice delle lingue, concluso il film parte per la Francia insieme al regista e pigmalione che solo sporadicamente cede alle seduzioni della sua giovane scoperta...

“Potrebbe essere vero (o vero-falso)” ipotizza Apolloni “che il nome di Lelouch quale pigmalione mi sia stato suggerito dalla convinzione che in ciascuno di noi vivono e sopravvivono, animano e giocano un ruolo, più persone man mano che ne conosciamo la vita o le gesta, la grandezza delle intuizioni attraverso i loro detti o scritti, l’anticipazione di scoperte e risultati nel processo della conoscenza e dominio dell’universo che l’uomo fa.

Costruzione e decostruzione, detriti e polvere, impasti e modellazione nel continuo divenire sono sempre alla base del tentativo di affermarsi come artefici (tra cogito e ludus) per non perire di fronte alla vastità del buio che tutto azzera e annulla. Sono oggi portato a pensare sia stato Claude Lelouch o uno come lui (questo comunque crede la Said) a indagare attraverso gli strumenti della cinematografia la composizione della materia, il vuoto assoluto e quello relativo, a prospettarsi l’esistenza di altre possibili pulsioni fuori del *déjà vu* cui purtroppo noi apparteniamo. E come si potrebbe dar torto alla ragazza se in quel regista, tormentato dall’insoddisfazione, ci vede un messia in fieri, più dinamico certamente di quell’altro dato una volta per tutte e patrimonio del Cristianesimo”.

Presto introdotta negli ambienti della cinematografia parigina degli anni Sessanta, Farah, assistita dalla sua “stella ascendente”, vive la favola di un successo appunto da star: successo che, per essere appagante, lei vorrebbe suggellato dall’amore di Lelouch, più disposto, invece, a un affettuoso e pressoché platonico paternalismo.

Allora, affidandosi alla sua bellezza esotica, lei si sposta nel campo della moda e delle sfilate; finché, sempre più scossa dall’ansia, turbata dalla propria stessa fortuna e desiderosa di conoscere ancor più il mondo dell’Occidente opulento, diventa hostess dell’Air France. Ed è un mondo, quello occidentale, di cui Apolloni sembra stigmatizzare la globalizzazione opprimente la coscienza identitaria, soprattutto in questo suo libro di progressioni e digressioni narrative fittamente abitato da poco identificabili comprimari e marginali: tra cui il padre della ragazza Mohamed e lo zio, sfocati archetipi; il sarto Moez Abbes, un fioraio logorroico, una Leila Dhubai convertitasi all’irredentismo arabo, la giovane moglie d’un barbiere di Marrakech esperta di giochi lessicali, lo spacciatore di unguenti Amel, la fedifraga Nahjib, la nonna Habiba intenta a spiegare come “la donna debba essere più fantasticata che amata”, o l’armeno-francese Aznavour cantore della malinconia. Con ulteriori frotte di deuteragonisti: tra questi una “Ruby la Rossa”, modella algerina cui accade di essere invitata presso il fiorentino Palazzo Pitti per una sfilata, ma pure algida terrorista che va ad uccidere in un attentato “quindici francesi e un algerino”.

Dopo differenti esperienze di vita, lavoro e vari amori, la sradicata Farah torna in Marocco ma senza più riconoscersi nei luoghi, nella cultura, nelle parentele e amicizie del tempo passato. L’incantata e immota Marrakech, crogiolo di spaesamenti e voci che si confondono e si replicano in una musica continuamente spezzata dalle cacofonie di un’invasione dell’Occidente lussuoso, capace di trasformare ogni umana tradizione in mercato e bassa politica, grande tecnologia consumistica e indeterminabile entropia, non è più il suo habitat; seppure lei voglia permanere, “immutabile come la sua lingua”, ancora un poco, “lì, a Marrakech, seduta sul bordo della grande vasca posta nel giardino della Khoutoubia. Là dove soleva andare a riposarsi da bimbetta

assieme alla madre, e in attesa di un passaggio da parte di qualche amico. Quanta diversità tra ciò che è, e ciò che era; quale la distanza odierna dalle dune sahariane, nei cui confronti sente ancora forte l'empatia".

Ora, della sua microsfera ambientale, non le resta se non la memoria della cosa per lei più importante: il dolce suono, il tessuto morbido e forte della sua lingua berbera.

Attende perciò di ripartire, in ciò esaudita dalla telefonata del suo promesso amore, il franco-tedesco assistente di volo col quale spera di vivere: Joel, "Joel-gioiello" così diverso dai suoi ex amanti, i francesi Julien, stravagante artistoide, e Vivien l'adone viveur e gigolò, troppo lontani dall'intima sensibilità di Farah; che pure – spiega il narratore con poetica discrezione – non nega, né a loro né al suo maestro Lelouch, "il suo fiore di cactus da non molto sbocciato sull'orizzonte del deserto presahariano".

Da leggere nel mobile codice postmoderno prediletto da un autore come Apolloni presumibilmente assai perplesso al pensiero che la lingua italiana abbia subito dal tempo di Dante solo poche modifiche mentre la società si è profondamente trasformata, la vicenda si chiude col ritorno di Fathima/Farah: cui s'aggiungono alcuni accennati ingredienti per un affresco storico-socio-antropologico dell'Africa islamizzata e coloniale come dei gruppi residuali di ebrei, oltre che un richiamo all'ambiente culturale parigino degli anni Sessanta e forse un appello all'integrazione fra sistemi sociali diversi.

Ma stavolta, nel tentativo della donna di ricomporre un Io inevitabilmente diviso, dopo la topografia delle transumanze, fra andate e rientri, dal Marocco al massiccio dell'Atlante, da Marrakech alla Francia, si tratta del nuovo viaggio a Parigi, probabilmente definitivo: a concludere la cronografia degli spostamenti della giovane... Il motivo di tale inesausto nostos, un 'viaggio di ritorno' per così dire 'rovesciato'? L'autore lo sdrammatizza sospendendolo fra lo snobistico e il depistante: Farah Said sfugge al rischio della *damnatio memoriae* e ritorna perché – si fa per dire, e detto con debita *nonchalance* – muore "dalla voglia di mangiare un'omelette au jambon"... Una vita, quella di Farah, quasi come un film di Lelouch.

Francesca Simonetti

Ricognizione

Nelle culture arcaiche, secondo Huizinga, il linguaggio poetico, scavando nella mente, era il mezzo espressivo per eccellenza.

Fuga dalla realtà. Sogno o strapiombo su antiche valli che un giorno furono radiose e a tratti buie, intrecciatasi poi con le autostrade su dei ponti vertiginosi, in balia dei venti, nel tempo fattosi veloce, quale tempo, quanto tempo chiediamo al fato o al cielo o a Dio, quanto ci sarà elargito?

Un soffio, un niente oppure una sequela di lunghe notti piene di sogni d'amletica memoria?

Ma non vorremmo che il tempo amato, odiatoci sfuggisse di mano. Potessimo legarlo alle rocce, alle vette più alte o sprofondarlo nel mare consegnandolo agli abissi dove le sirene lo terrebbero in dolce prigionia, per

farlo nostro e non permetterne la fine. Oh, paradiso perduto, forse eri tu il tempo senza tempo, l'eternità terrena prima che balenasse l'altra eternità: l'orrore ignoto che va' oltre la vita, oltre la stessa morte, ineluttabile mistero che inquieta le notti degli uomini saggi pensatori immersi nei sogni, contro tempo, talvolta pure belli con distese intrise di neve, in biancastre valli o vette da raggiungere prima che l'alba giunga ad inquietarci ancora, o fino a stancarci struggendo le nostre menti?

Il male si propaga prevaricando sugli innocenti, con i suoni dolciastri per accattivarne il cuore, orchestrazione d'inganno per una dolce e dolorosa fine: atroce realtà, nostro malgrado e contro ogni nostro vero desiderio, oltraggio continuo come gli alberi estirpati dal fuoco d'un vulcano in continua ferocia distruttiva. Un'argine, chi potrebbe donarla in tanta desolata landa? Soltanto la poesia potrebbe fermare il meretricio, che incombe sulla conoscenza; poesia che aleggia su tutto: su di un tramonto già sviscerato da tutti gli scrittori, sui sorrisi dei bimbi, quali bimbi? Quelli superprotetti, super scaldati, supernutriti o gli altri gli scheletri viventi destinati a morire per mancanza di cibo? Neppure la parola del quotidiano possiede i mezzi per illuminare la nostra vita che rimane logica solo in apparenza.

Nelle culture arcaiche, secondo Huizinga, il linguaggio poetico, scavando nella mente, era il mezzo espressivo per eccellenza, diventando poi veicolo di saggezza. Oggi che l'espressione poetica è vista dalle masse incolte quasi come "sottocultura" perché relegata nelle viscere del corpo inerte, privata così di spazio e tempo, libera soltanto nel pensiero o nelle nicchie, già tarlate dalla cultura dominante, o peggio costretta a nascondersi nello specchio che ognuno si porta dentro e dove si specchia senza addobbi di vesti e luccichii di pietre, frutto sempre di dolo – delitti, mistificazione – perché ogni mente pensante è costretta al silenzio.

Quindi, è di proposito che si vuole sottomettere il linguaggio poetico in tutte le sue forme, relegandole in un falso rifugio: luogo forse dove si nascose Abele nella speranza di sfuggire all'occhio vigile di quel Dio, usbergo dei forti, unica certezza di chi non ne possiede alcuna?

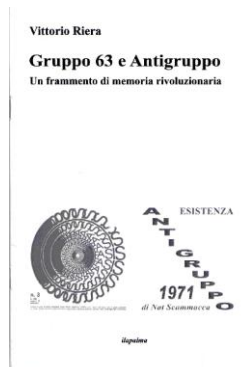
O placebo? Nessuna risposta a chi si crede saggio, mentre il vero saggio tace e non pretende risposte certe. Domani, forse se il mondo continuerà la corsa folle della follia dell'uomo despota, qualcuno ci porgerà una zattera per vagare sulle distese immense negli oceani, nella speranza di non affogare o di trovare il mondo sommerso delle sirene che turbano i sogni dei terraquei.

Ritorna la paura: *homo omni lupus*, eppure *Hobbes* non avrebbe potuto immaginare che l'uomo sarebbe arrivato al punto in cui siamo, considerato in positivo l'evoluzione della specie.

Ora abbiamo la sensazione di aver sognato i valori che hanno accompagnato le generazioni da Dante a Leopardi, pur mettendo in conto il medio-evo culturale che si abbatte a turno su ogni civiltà, resa fragile dalle circostanze.

Lucio Zinna

1971: NEOAVANGUARDIE A PALERMO



Vittorio Riera raccoglie in un fine quaderno due interviste, a Pietro Terminelli e a Salvatore Di Marco, apparse il 18 e il 25 maggio del 1971 sulla terza pagina del settimanale “Trapani Nuova” (allora curata da Nat Scammacca): due autori facenti parte, il primo, dell’Antigruppo, il secondo della rivista letteraria “Fasis” attorno alla quale si raccoglievano alcuni esponenti del Gruppo 63 palermitano. I due gruppi, di formazione marxista, erano su posizioni contrapposte.

Opportuna appare l’idea di Riera di ripubblicare questi testi, in quanto documenti, benché parziali, di quel convulso periodo. Utile rileggerli, se non altro per confermare quel che nella nostra memoria si era andato, in questi decenni, stratificando, in relazione a quella temperie. Lucide e gustose le pagine del prefatore, Nicola Lo Bianco, un po’ divertito un po’ coinvolto nel suo assistere alla diatriba attraverso lo schermo degli anni trascorsi, più o meno alla stregua dell’intervistatore (“sornianamente coinvolto”, dice Lo Bianco), con le sue sollecitanti domande, sottilmente e vanamente desiderose di un ‘incontro’.

Lo Bianco sintetizza egregiamente il clima di allora con i termini “passione e ideologia”; al di fuori di tale ottica non sarebbe possibile, oggi, comprendere i termini delle questioni allora dibattute. Non potrebbero comprendersi, ad es., la ferrea convinzione di Terminelli – che traspare dalla maggior parte della sua produzione letteraria – di un’imminente, ineludibile rivoluzione comunista in Italia, né la sua difesa a denti stretti di un’ortodossia marxista, con bordate degne di alcuni storici inquisitori della Controriforma. Da qui il polemico trasferimento di tali posizioni sul piano estetico. Tipica di Terminelli fu la tendenza ad affermare sotterraneamente il principio secondo cui uno scrittore più vicino all’ideologia marxista avesse maggior diritto a considerarsi scrittore. Il marxismo nella sua radicalità si poneva per lui come unico termometro dell’arte, con aspri giudizi nei confronti di chiunque egli ritenesse fuori da tali parametri.

E sarebbe stato vano obiettare che l’arte, per sua natura, procede per la propria strada, sbircia le ideologie solo se e in quanto contribuiscano a farla essere arte, in caso contrario privilegia i propri parametri e non valuta un baiocco ideologie politiche o teorie estetiche, seppure mirabolanti, in quanto le une e le altre, *da sole*, ovvero senza la genialità dell’artista, non fanno, appunto, arte. Ma in quel torno l’arte, da alcuni, veniva data per spacciata, ne era considerato obsoleto lo stesso concetto. Gli autori de “la scuola di Palermo” (Roberto Di Marco, fratello di Salvatore, Michele Perriera, Gaetano Testa) erano, ad es., secondo Terminelli, da scartare, assieme agli scrittori del Gruppo 63, in quanto, « le loro opere mancano di questa ideologia ». Insomma, non erano neanche eretici del marxismo, erano fuori (Sanguineti compreso). Afferma altresì che essi « intersecano forme di squilibri freudiani » (?), in

compromesso con « strati dei politici della sinistra parlamentare ». E dato che questa sinistra era “parlamentare”, implicava che essi non fossero sufficientemente né rivoluzionari né comunisti, dunque non considerabili come scrittori. Un perfetto serpente mordicoda.

Conferma ancora, il documento, la tendenza di Terminelli a certi “contorsionismi espressivi” (icastica espressione, che mutuiamo da Lo Bianco), mimetizzati da una profluvie verbale. Esempio: «arrancando [parla degli autori de “La scuola di Palermo”] dietro esperimenti americani trasmessi per metempsicosi nell’ipnosi della vita esemplare della sregolatezza», con riferimento esplicito a *Sulla strada* di Kerouac. Cosa è una trasmissione per “metempsicosi”? E “l’ipnosi della vita esemplare della sregolatezza”? E la “metempsicosi nell’ipnosi”? Si riesce a comprendere cosa voglia dire, ma – vivaddio – che confusione!

Non era neanche vero che i maggiori esponenti del Gruppo (« i giganti della neoavanguardia del Gruppo 63 », quelli di Palermo erano i nani), si fossero “serviti” dei poeti e scrittori della *beat generation* americana (sono citati, oltre Kerouac, Ferlinghetti e Borroughs), dato che la neoavanguardia italiana tendeva al neoformalismo, con ripudio del “messaggio”, compreso quello politico, mentre la neoavanguardia americana puntava sul messaggio, a principiare da quello politico. In quel contesto, furono a Palermo i giovani del Gruppo Beta (1965-1971), che interagì dialetticamente, non pedissequamente, con il Gruppo 63, a stigmatizzare, prima dell’Antigruppo, l’avventatezza di una sperimentazione tutta pencilante sulla forma; fu questo Gruppo satellite, che considerava la letteratura una “operazione sull’uomo”, a sentirsi vicino alla *beat generation*, in quanto espressione di una ricerca poetica in cui non si verificasse uno iato tra significato e significante.

Ma torniamo al linguaggio terminelliano. Citiamo, sempre a proposito degli esponenti del Gruppo 63: « I tempi lunghi (del piazzamento delle loro opere) sono stati frustrati, svirilizzati e accorciati dalla barella del dimenticatoio.» Bene la metafora: nel dimenticatoio si è come in barella: né sul campo né in ospedale, in transito tra l’uno e l’altro e anche tra vita e morte. Resta da considerare come potessero quei “tempi” essere “accorciati” da una barella. E ancora: « Ritardata consequenzialmente è la nuova formazione epigona (di vecchi e giovani), un continuo-discontinuo dalle orecchie otturate al mondo circostante, liete di potersi impinguire di un ozio tardo-romantico di estrazione novecentesca con un io esasperato proprio per la natura fuorviante e obbediente agli “ideali di falsa coscienza”.» Magnifiche davvero queste “orecchie (otturate) liete di potersi impinguire” (di un “ozio tardo-romantico” etc.)!

Orientato anch’esso su posizioni polemiche, appare più equilibrato il discorso di Di Marco, il quale aveva sostenuto, in linea con il Gruppo 63, la concezione di uno scrittore « al di là dell’impegno e del disimpegno » e da qui prende le mosse Riera nella sua intervista. Di Marco precisa in che senso: « Quando io dico che lo scrittore deve oggi collocarsi – almeno come disposizione mentale – al di là dell’impegno e del disimpegno, penso in realtà di affermare una cosa semplice e cioè che lo scrittore debba sentirsi impegnato a guadagnare e a difendere quella sfera di autonomia della intelligenza, della immaginazione, del gusto o, se vuoi, della coscienza, senza di che mi pare impossibile che egli possa realizzarsi e come scrittore e come uomo.» Una posizione non intransigente, sulla quale non sarebbe stato difficile convenire, ma che era rifiutata secondo una logica conflittuale. E infatti Di Marco parava

il colpo, come si suol dire: « [...] mi pare assai sciocco il discorso di chi distingue libertà che vengono prima da libertà che vengono dopo, separate le libertà collettive da quelle individuali, le libertà sociali da quelle professionali. Io ho sempre pensato che la libertà è tale proprio perché, nel suo farsi, non tollera discriminazioni del genere.»

Appare evidente, nel corso dell'intervista, che Di Marco ambisse l'approdo a un superamento (egli che si era, fino a pochi anni prima, seriamente impegnato, a livello internazionale, su una possibilità di dialogo tra cattolici e marxisti, ricercandone i punti di contatto), ma avvertiva anche che tale logica risultava impraticabile dall'altro lato della barricata e ne rimaneva come interiormente irritato, lasciandosi lambire dal fuoco della conflittualità. Non esitava, in quel contesto, e secondo il gioco al massacro praticato a livello nazionale, a considerare lo scrittore e la letteratura quali « istituzioni malate di un mondo borghese e conservatore già in disfacimento ».

Un fuoco sacro parimenti alimentato, con diversi tizzoni. Alimentarlo significava spegnere ogni altro focolaio. Ci riferiamo alla tendenza a sminuire l'immagine di prestigiose figure del mondo letterario, uno sport nazionale all'interno di tutte le neoavanguardie. Se ne trova traccia anche in queste due interviste. Terminelli accenna a « anchilosati ripristini dei soliti autori esauriti come il recente Montale delle *Sature* », Di Marco parla delle « cadaveriche presenze dei Moravia o dei Pasolini », mentre la letteratura siciliana tocca, con Sciascia, « il suo più doloroso momento agonico ». Insomma, tutti cadaveri ambulanti, espressioni, per l'appunto, di un mondo borghese in disfacimento.

Nessuno immaginava, allora, che tra questo mondo borghese in disfacimento e quello sovietico, sole dell'avvenire, robusto e forte, polo di attrazione di tutti i marxisti rivoluzionari, dovesse essere, da lì a pochi decenni, proprio il secondo a sfaldarsi. Nessuno avrebbe potuto preconizzare che tra il 'modello' capitalistico, con le sue gravi discrasie e le profonde ingiustizie su cui si reggeva e si regge, e quello collettivistico, con le sue non meno gravi e diverse discrasie, con altre sue ingiustizie divenute storiche, dovesse essere proprio quest'ultimo ad ammainare bandiera, la "bandiera rossa che trionferà" cantata da milioni di lavoratori nel mondo. Ammainata proprio sulle mura del Cremlino, nella Piazza Rossa in cui sorge il mausoleo che conserva le spoglie di Lenin, imbalsamate come la sua rivoluzione. Un regime che si era abbaffato su se stesso « come un corpo marcio di scorbutico », espressione usata da Ippolito Nievo a proposito dell'ingloriosa fine della Serenissima Repubblica di Venezia minacciata dalle armate napoleoniche, ma qui, addirittura, senza nessuna armata che battersse alle porte. Inimmaginabile lo sgretolamento del muro di Berlino come uno scenario cinematografico in polistirolo espanso.

Altri tempi davvero. Perciò quei due documenti appaiono datati, come se fossero trascorsi non quaranta ma quattrocento anni. I nostri tempi non sono migliori. Non sono migliorati senza la deterrenza comunista (che frenava, a tutela dei più deboli, l'arroganza capitalistica), né con il transito dal capitalismo al neocapitalismo, in cui le leggi del mercato valgono più della dignità del lavoro e della persona, con il prepotere di una finanza aggressiva e spericolata (che qualcuno, spudoratamente, chiama *creativa!*), che cerca di contendere il primato alla politica, che nel Bel Paese va facendosi, a sua volta, sempre più arruffona e onnivora. Una finanza, ancora, che persegue la logica, portata agli estremi, del pesce grosso che mangia il pesce meno grosso e tutti e due, nelle more, mangiano i pesci piccoli, protesa a smantellare lo stato sociale, con lo

stesso Stato che finge di ignorare che se non è sociale non ha molta ragione d'essere. Non sono migliorati, i nostri tempi, con altri insospettabili fascismi, con estremismi impensabili, con il medievale rinfocolarsi di intransigenze religiose e così via.

E con una letteratura che rischia di ridursi ai margini, in buona parte soggetta alle esigenze di mercato, fatta per lo più di poeti equilibristi e narratori di intrattenimento che mimano grandezze inesistenti e tutti, anche i critici, fingono di non accorgersene, come nella fiaba del Re Nudo.

VITTORIO RIERA, *Gruppo 63 e Antigruppo. Un frammento di memoria rivoluzionaria*, ILLA Palma, Palermo, 2012, pp. 24, s.i.p.

Maria Pia Moschini

Gioco d'Ombre sul sipario

Liliana Ugolini e l'emozione in transito...

Si apre come una cosmogonia il tracciato scrittoria di “ Gioco d'ombre sul sipario” (Gierre Grafica).

Il movimento è nel ribollire dei flutti: la “ groppa del mare” simile al cavallo di Teodorico, disarciona il cavaliere per invadere il precipizio oscuro.

Il regno delle ombre attende, mentre le sue propaggini si manifestano e turbano le coscienze.

Un teatro, quello di Liliana Ugolini, che piacerebbe al grande regista Ronconi, un'opera densa di macchine e macchinazioni.

Dal tutto in movimento si alzano le voci dei singoli, della stessa autrice a decantare il senso, la precipitazione dell'evento.

Parole distillate come gocce di un filtro catartico, purificatore. Elegie dell'ascesi? O palcoscenico stracolmo, non di comparse, ma di apparizioni, visitazioni, annunciamenti? Grandi pagine bianche in cui lo scritto s'innalza in colonne di fumo germinante e l'occhio costruisce scenografie dove i colori ruotano in caleidoscopiche ottiche. A pag. 33 “ Il ritratto” crea una stasi; l'autrice è come se volesse affermare l'Esserci in quanto volontà di scrittura, 33 numero mantrico involontario, ritratto di uno studiolo simile a nicchia, oikos, alveo. I “mimi” della globalità lavorano instancabili nel fluttuare delle coscienze, consapevoli del buio che li attende ma, nello stesso tempo, intenti a costruire un'aspettativa di luce.

Il Bambino, inteso come risveglio, genesi di una rinascita, è il fulcro intorno al quale ruota l'umanità, in un'attesa che è speranza di un capovolgimento più che di un'alternanza luce/buio: si auspica il sorgere di una nuova era. Un'opera simile ad una SACRA RAPPRESENTAZIONE medioevale nella sua austera e pur cromatica rivelazione. Ed è la musica, linguaggio universale, che non assorbe i suoni della natura ma ne crea di nuovi, a sottolineare il percorso, quasi una guida all'ascolto. In vento allora ha una voce cantabile e il tuono è un annuncio di forza inespressa.

Compare alla pag. 13 (sempre la cabala, misteriosa, abissale) il ritorno a casa dell'autrice, a un' Itaca dove Penelope è il sussurrare dissonante delle sue

maschere, dei burattini, delle marionette intenti a fare e disfare una tela annodata a parole che volano, arpeggiano, s'insinuano sibilline nello studiolo di scrittura e galleggiano a mezz'aria, in attesa di essere catturate. Suggestori esistenziali? Compagni di viaggio? Sempre l'interrogativo torna ad allenare il dubbio, l'ipotesi. La risposta è alla pag.25: IL TEATRO È LA MISURA DEL COLMO anzi LA DIMENSIONE perché misura e dimensione (nel secondo caso fedeltà alla scrittura di Liliana), si propongono come sublimazione, contenuto e contenitore, scatola misteriosa, indicibile, dove si narra l'Invisibile. Ed è in questa visione apocalittica dell' Esistenza che l'autrice costruisce la sua filosofia. Partire per restare, volontà involontaria: percorso di ossimori che non contengono contraddizioni ma mostrano il "faticoso" andare costellato di squarci d'azzurro, profumo di fiori, brivido di vento, sovranità stellare, candore silenzioso di una luna strappata allo stereotipo. Un insieme di linguaggi, di culture, di percezioni, una Biblioteca semovente che narra e traduce, sfuggendo anche all' Artefice. Un'opera scrittoria composita e affascinante che invita alla meditazione, al "riconoscersi", oltre le volatili supposizioni del vivere attuale, fragile "boule" senza riflesso, opaca imitazione di un mondo possibile, unico, ancora da venire. Un evento allora o un avvento? Non resta che citare Albert Sasso: " Andrò nel tutto immobile lontano" (Libro di una sola pagina avente per titolo: Coltivare l'Enigma").

Schede di informazione libraria (a cura della redazione)

GIANCARLO BUZZI, *Micropascoliana. I dubbi interventi del maieutico fanciullino*, Book, Ro Ferrarese, 2012, pp. 201, € 18,00

In occasione del centenario di Giovanni Pascoli (1855-1912), questo saggio si occupa solo di qualche aspetto e problema della produzione pascoliana: la poetica di Pascoli, massimamente esemplificata ne *Il fanciullino* e nella lettura del canto leopardiano *Il sabato del villaggio*. De *Il fanciullino* sono qui suggerite le consonanze con un famoso testo di Leopardi, espressione anch'esso di una poetica: il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Della teoria di Pascoli è ovviamente evidenziata l'affermazione secondo cui la poesia "è nelle cose". Gli obiettivi di Buzzi sono: assodare se e quanto è vero che il fanciullino che è nel poeta esercita la doppia funzione scopritrice e maieutica che Pascoli gli attribuisce (individuando il *quid* poetico in ogni cosa contenuto e che nessuno prima di lui aveva visto, e portandolo alla luce, ovvero facendo nascere la poesia); verificare da dove, come e in che misura le cose pascoliane traggono la loro forza poetica. Le conclusioni, in estrema sintesi, di Buzzi sono che: l'intervento sopra specificato del fanciullino è solo una affabulazione mitica; le cose pascoliane vivono poeticamente quanto maggiore è la loro carica simbolica, alla quale contribuiscono sia la fantasia sia l'intelletto (a questa conferma della iperassodata connotazione simbolistica della poesia pascoliana si arriva dunque per una strada forse un po' insolita e dialetticamente provocatrice di idee e confronti). Il discorso è costruito su esempi della poesia di Pascoli, senza intenti di antologizzazione, tratti da raccolte di più scontata omogeneità e validità poetica.

L'A., nato a Como nel 1929, ha compiuto studi di filologia, letteratura, sociologia in Italia, Francia, Stati Uniti. Libri di varia saggistica ha pubblicato su: Deledda, Tornasi di Lampedusa, Serao, Gide, Giuseppina Bonaparte, gli aspetti culturali sociali politici del fenomeno pubblicitario. È stato traduttore, specie di classici, dal francese, dallo spagnolo, dall'inglese; ha fondato diretto editato la rivista di varia cultura "Concertino" (1992-1996). Ha pubblicato alcuni romanzi, connotati anche da un intenso sforzo di innovazione linguistica. (*dalla IV di copertina*)

LEONARDO SELVAGGI, *Il mio esilio*, Nuova Impronta, Roma 2009, pp. 52, € 12,00.

Agile ma intensa raccolta di un poeta (che è anche narratore e saggista) fertile e fervido, connotata da ampiezza tematica (il vivere contemporaneo, la fuga del tempo, l'amore, la nostalgia per la natia Basilicata, i problemi socio-economici di un Sud compresso) e limpidezza di dettato. Un linguaggio comunicativo dal quale si evince la formazione classica dell'A. e la sua concezione di un umanesimo moderno, a cui sono affidate le sorti di un futuro migliore.

Nato a Grassano (MT), l'A. risiede a Torino « terra senza confini ». (*red.*)

MICHELE SPADARO, *Cronaca di Patti dal XVI al XVIII secolo*, Intilla, Messina 2011, pp. 200, € 20,00.

Motivato da forti interessi artistici e culturali, l'A. traccia con rigore metodologico e puntualità descrittiva un vivido quadro degli avvenimenti occorsi nella città di Patti, nel messinese, tra XVI e XVIII secolo, segnalando alla comunità scientifica l'importanza dell'Archivio Storico Comunale come

laboratorio d'indagine, spia cioè e testimone eccezionale di processi storici di meno ampia portata. Di fatto, vicende istituzionali e particolari microstorici, legati alla vita materiale ed alla parabola dell'arte e della cultura, si intrecciano entro il territorio della millenaria *civitas Pactarum*, sede di radicate tradizioni multiculturali ed antica fucina di trame demiche.

Assegnando pari dignità ai grandi accadimenti ed alla vita pulsante del proprio microcosmo, lo scritto propone in una prospettiva di lunga durata, immagini e temi propri della tradizione cronachistica e, con il costante supporto delle fonti, accompagna il lettore lungo molteplici ed articolati percorsi di ricerca, attraverso strutture politiche ed economiche, quadri mentali e tessuti sociali. Il taglio microstorico ed il riguardo per *l'événement*, pur nel precipuo ossequio della vita materiale e dei quadri mentali, non impediscono un corretto inquadramento della storia locale entro lo scacchiere internazionale, contribuendo a renderlo più articolato e, in definitiva, meglio leggibile.

L'A., nato a S. Teresa di Riva sulla riviera ionica, recentemente scomparso, ha operato a Patti sulla costa tirrenica messinese. "Medico per necessità di vita, pittore per elezione di natura", come ebbe a definirlo Leonardo Sciascia, ha sempre affiancato all'attività di medico interessi per i fatti della letteratura e della storia. In particolare, si sono imposte all'attenzione degli studiosi le sue ricerche sulla storia di Patti e alla zona dei Nebrodi, a cui ha dedicato varie pubblicazioni. La passione della sua vita è stata la pittura. Presente sulla scena artistica a partire dalla metà del secolo scorso, ha partecipato a varie collettive ed ha allestito personali nella sua terra e fuori, sia in Italia (Biella, Roma, Milano, Como, Genova, Forlì, Venezia, Modena, Torino, Ferrara) che all'estero (Bruxelles, Barcellona, Parigi, Casablanca, Norimberga, Zurigo). (*Dai risvolti di copertina*)

ALFREDO PANETTA, *Na folia nt'è falacchi*, Edizioni CFR, Piateda (SO), 2011, € 10,00.

Dopo *Petri 'i limiti* (Moretti e Vitali, BG, 2005), il calabrese Alfredo Panetta torna a pubblicare un nuovo libro di versi, nel suo dialetto di Locri, intitolato *Na folia nt'è falacchi (Un nido nel fango)*. Il libro è vincitore, per la sezione dialettale, del Premio Fortini 2010 e reca una partecipe prefazione di Nerina Garofalo, che sottolinea il “rigore nella ricerca linguistica [...] e il dialogo ininterrotto con la natura e con Dio accostato allo straniamento temporale” dell'autore. Chiude poi il volume una nota di lettura di Gianni Priano, che è una sorta di testimonianza augurale. E quasi a scioglimento di un certo sapore pascoliano del titolo del libro, ci giunge notizia – mentre scriviamo queste note – dell'assegnazione del prestigioso Premio Pascoli, per la sezione dialettale (per quella in lingua ha vinto Milo De Angelis), a San Mauro Pascoli, con una giuria in cui spicca il dialettologo Franco Brevini.

Non c'è tuttavia alcun sapore pascoliano nei versi di Panetta, come denuncia già la *Ballata d'i cosi i nienti* ripresa da François Villon, ad apertura del volume, dove la Morte appare come “la giusta misura” e costantemente reitera il ritornello dello “straniamento” dell'autore: “chi son io, non ho ancora imparato”. Ma le riprese tematiche non si fermano qui. In una da Danilo Dolci viene quasi ribadita l'epopea dei cafoni meridionali (e si sa, il termine *cafone*, originariamente spregiativo, fu ribaltato da Silone nel 1947 in *Fontamara*, e da tale data ripreso dalla letteratura meridionalistica, a esempio in Scotellaro): sicché i metaforici *vermi* dei “tempi bastardi” in cui si è costretti a vivere, dove “persino le pietre spruzzano fango sulla faccia”, possono stimolare “il nervosismo che si alza fino in cielo”, anche se non viene raccolto il grido di ribellione di un vecchio saggio che incitava l'autore ad armarsi di un bastone e a picchiare, anziché lamentarsi e piangere. E ciò elimina ogni venatura di “lamento” in questa poesia, che è e resta altamente civile e di forte consapevolezza.

Come si può ricavare peraltro dalla terza ripresa della raccolta, stavolta da Primo Levi, che in *Hurbinek* fissa il ritratto di un anonimo “uomo di *ccittu*” (di silenzio), in cui si può riconoscere ogni umanità derelitta e vinta dal destino: “di lui resta solo lo sguardo fisso sul muro / di un pianto che tracima tuttora”.

Sono due a nostro avviso le tematiche caratterizzanti la raccolta di Panetta, che s'alternano e si corrispondono come facce della stessa medaglia. Da un lato il riandare alla propria fanciullezza, al tempo del vivere nel paese natio, quando era di là da venire lo “spaesamento” indotto dall'emigrazione nella grande città e dall'alienazione che questa induce a ogni vita “consapevole”. Allora non c'era nessuna frattura nel rapporto con la natura e col tempo esistenziale. Tutto era immerso in una atmosfera magica e incantata e nello *ziafrò*, nel ramarro che fissa il cielo, il poeta poteva abitare dentro i suoi occhi, “da quella stessa notte in cui nacque mia madre”. Estaticamente, ci si poteva riconoscere anche con le anime dei morti, che abitavano le fronde: “Sapevo che le foglie erano le anime dei morti, ne attesi / il fruscio, arrivò. Non è poi così male / pensai, appartenere alle cose se c'è movimento / e frescura...”.

Poi venne il tempo dell'emigrazione al nord e cominciò – come lo chiama un poeta dialettale siciliano della stessa fascia jonica di Panetta, Giuseppe Cavarra – lo *sdirregnu*, la distruzione, lo sterminio, che è innanzitutto culturale. E certo, dal versante settentrionale (in Panetta i riferimenti a tale contesto sono sempre indiretti: un “cielo di lamiera”, “un cantiere di gelo quassù al Nord”, “alla Ghisolfa s'inseguono i motori”, “ora che vado a cavallo in queste strade / di città”, “facci sentire / l'odore del denaro vero, milanese”, “mi vedete anche voi / dalle valli che odorano di polvere da sparo / anche voi da sopra i grattacieli”, “mi basta una canzone, al ritorno / a casa in tangenziale, o un attacco di Mozart”, “questo spurgo di Nord / mi sferzò in parte l'anima”), incomincia la presa di distanza critica a certe forme e modi della cultura contadina tradizionale, e anche il paese natio può apparire “come un elefante / quando giunge l'ora, si apparta al buio tra le fronde”, perché “non c'è salvezza dalla morte”.

Persino l'immedesimazione panica nell'universo non è più totale come prima e si può lanciare un'invettiva anche a Dio: “Ma che cazzo, per Dio!”. E ciò va in parallelo con la critica a certe trasformazioni di quella cultura, cioè al “cancro organizzato da ragni / troppo umani [...] Ti basti un solo nome, mai pronunciato: Duisburg, città d'un'Europa colpevolmente vergine / gemito di una seconda, definitiva morte”. E quando si torna al paese, “sono timidi i miei morti / [...] fatico a riconoscerli [...] Anche mio nonno, chi lo capisce? / prima mi abbraccia, poi mi dà del Voi”.

Come si può vedere, la gamma dei temi trattati da Panetta è varia e ci restituisce una personalità completa e a tutto tondo. Oltre ai registri drammatici o decisamente tragici (non s'avvicina al grido sofocleo sulla mortalità della condizione umana questa invettiva?: “È la mia, credetemi, la peggiore disgrazia. / Legato a questa sedia a rotelle / ch'è la vita”) ci possono però essere registri più decisamente umoristico-giocosi, come in *Mbicinati, caru*, dove un'innamorata prefigura le più atroci torture al proprio amante, e poi – con una chiusa alla Cecco Angiolieri – conclude: “Ma poi ci rifletto sopra e stanca dico: / domani, sola e libera, che faccio?”.

Sotto l'aspetto fonologico, Panetta si avvale spesso di rime perfette, ma senza ricercatezze (si prenda, a esempio, questa sequenza in *Ballata d'i cosi i nienti: metri/pethri; crapetta/jetta; galoppari/spamari*). A nostro avviso sono più caratterizzanti le paronomasie, sia nella prevalente forma delle assonanze (vocali uguali e consonanti diverse) che di qualche consonanza (vocali diverse e consonanti uguali). Del primo tipo si cita: *santi/nanzi; vidi/ciri* (in *'U hjiatu du Signuri*). Fonologicamente, una bell'accoppiata verbale è: *m'aghjiunca, mi strizza, mi suca* (“M'avvinghia, mi succhia, mi strizza”, in *Cerzi muzzati*).

Va poi segnalato un ricorso al lessico “straniero”, come effetto della dissoluzione della cultura tradizionale: *pub, sesterzu*. E un impiego di termini “bassi”, in senso dantesco-petroso: *sputazza, pisciazza, fissa, mmerda, cazzu*.

Infine va ricordato, sotto un aspetto storico-linguistico, che il dialetto di Panetta appartiene a quelli del gruppo “greco” della Calabria, secondo la ripartizione di Gerhard Rohlfs. Sicché la sua ricerca, affiancata a quella del suo vicino *d'a Giejusa* (Gioiosa Jonica) Enzo Agostino, testimonierà da ora in avanti la produzione poetica della Calabria jonica.

Sergio Spadaro

ANTONIO SPAGNUOLO, *Misure del timore*, Kairós Edizioni, Napoli, 2011, pp. 158, € 14,00.

Antonio Spagnuolo, poeta partenopeo di lungo corso, opportunamente raccoglie in questo volume significativi testi poetici tratti dalle sillogi da lui pubblicate nei cinque lustri dal 1985 al 2010, a cavallo, dunque, tra il vecchio e il nuovo secolo. Auspichiamo che il poeta si decida, appena possibile, ad assemblare un più ampio volume antologico che raccolga il meglio della sua intensa produzione, che vanta ben altri lustri, in ampie quanto apprezzabili militanza e fedeltà alla poesia.

Poesia, la sua, complessa nella chiarezza formale che la connota, rigorosa tanto nel turbine dell'indagine interiore, che ne è come filo conduttore, quanto calibrata nell'espressione. Coinvolgente come può esserlo – e lo è – un'avventura dello spirito.

Elemento ricorrente e sostanziale è il tempo, quale va a concretarsi, nel suo fluire, in quel *quid* magmatico che chiamiamo vita, con le sue fascinazioni ma anche con i suoi tremori e timori, per cui le “misure del tempo” si fanno esse stesse strumenti (se non unici, certamente ineludibili) di *misurazione* (commisurazione) del vivere: « Il tremore è come un guizzo smerigliato / per farsi sogno nei sapori del tempo » (*Misure del timore*, “Tremori”). Il timore a volte si fa sgomento altre volte paura, quando non terrore: « impaurito spezzo le memorie e cedo alle parole » (*Corruptions*, 6); « il terrore è me stesso » (*Attese*, 7).

Un timore teso anche al recupero di sue (per certi aspetti insospettabili) matrici metafisiche, in quanto emerso dalla considerazione della precarietà del nostro essere, dalla nostra condizione di viventi, soggetti al disfacimento che lo scorrere del tempo comporta, alle “corruptions” (che danno titolo a una delle raccolte), come lo è tutto ciò che ci circonda. Corruttile tutto, tranne il tempo corruttore. E del resto anche le fascinazioni (per fortuna non sempre) possono celare l'inganno, farsi illusioni. “Illusioni” si intitola, a parte vari e diffusi altri riferimenti, una lirica della sezione incipitaria: *Candida* (parola, oltre tutto, che rimanda a candore verginale, a biancore liliaceo, ma anche a una patologica infezione che colpisce l'uomo).

Metafisiche matrici, si accennava più sopra, per la consapevolezza (alla radice stessa della spiritualità) che hanno gli esseri umani del loro sapersi sospesi tra il nulla che ci precede e il timore/terrore, appunto, che dopo la morte non ci attenda altro che il nulla: « Forse è il tempo del nulla / un'infinita poesia del disinganno / più volte sbilanciata nell'affanno, / o la tortura broccata di parole adirate / con diffidenza smarrite nel conforto » (*Misure del tempo*, “Vertigini”). E intanto si accorge, il poeta, che « il cimitero è qui, a due passi, / ed il tempo approda alla vecchiaia / nella forsennata poesia del mio terrore » (*Fugacità del tempo*, 10).

Si fanno più udibili, allora, gli echi salvifici, al di qua e al di là del contingente, per così dire, poiché dall'orbita del nulla bisogna comunque uscire, come è sotteso suggerimento del poeta. *Al di qua* con l'impegno esistenziale, con gli affetti, l'amore particolarmente, nella sua dimensione sensuale, intensamente avvertita come quella spirituale. *Al di là* con il ricorso alla parola, al “verbum”, poiché « non ha senso annotare e scrivere nel nulla » (*Misure del timore*, “Dialoghi”) e il ‘dialogo’ col divino.

Il “verbo”, dunque, non solo in principio ma anche all’altro capo, a quello conclusivo: « Chiedo un salmo che colmi il cuore » (*Misure del timore*, “Dialoghi”). E, in maniera più esplicita: « Rimane a confondere la saggezza il mio dialogo / con Dio, una catena / di dubbi, agganciata alla roccia / ove ogni giorno si spaccano parole [...]» (*Fratture da comporre*, 5).

Le parole (come nel verso più sopra citato, da *Corruptions*) intese quale scoglio a cui “cedere”, nel senso di affidarsi, perfino di aggrapparsi, “spezzando le memorie”, non per disintegrarle, ché sarebbe la perdita di noi stessi nella nostra dimensione bio-psichica, della nostra fisicità e del nostro mondo interiore, bensì per circoscriverle selettivamente, quindi per mettere a fuoco quelle basilari, sorreggenti.

Ma da sole, le parole non basterebbero, ove non si facessero veicolo all’atto creativo. La poesia può vincere, si direbbe foscolianamente, « di mille secoli il silenzio ». E l’atto creativo, acutamente osserva Nando Vitali in quarta di copertina, viene « prima del tempo » e dura « oltre la corrente del suo disfarsi ».

Lucio Zinna

ROSSELLA TEMPESTA, *Libro domestico*, Ghenomena, Formia, 2011, pp. 48, € 14,00.

L’autrice *sa fare verso* con un ‘sermo cotidianus’ usato nella maniera più nobile e fine, con inediti, originali esiti. Come chi *sa fare pane* con i ben noti e semplici materiali: farina, acqua, lievito, sale. Testi, vogliamo dire, fuori dal consueto, nei quali la quotidianità è sublimata in modo inavvertito, con (e per) la leggerezza con la quale la poetessa ci accoglie nel suo mondo, in cui hanno gran parte la memoria e il sogno (e la memoria del sogno), le partenze e gli arrivi, le assenze e i ritorni.

Poesia di atmosfere e di fascinazioni (“*Il miracolo è l’alba / quello è lo slargo dell’occhio inabissato nella notte*”), con un centro pulsante, nella sua discrezione, costituito dalla *casa* come sensazione omnicomprensiva e unica (“*lo sento, è casa*”). E con essa, le presenze che la animano: persone, animali (gatti) e le cose: “*sentire la vostra presenza anche nelle stanze vuote / anche nell’ordine così provvisorio delle cose: / stanno in bilico / e non si sedimentano perché amano lasciarsi travolgere / dalle vostre guerre stellari [...]*”. Un fascino segreto che si riverbera, in particolare, sulle piccole cose, la cui fragilità diventa accattivante incentivo d’amore: “*Amore forte e terso [...] / di te sono le cose fragili che amo*”.

Un orizzonte che si slarga, nella consapevolezza della basilare precarietà dell’essere, nel mistero dell’universo, costitutivo del nostro essere.

Da questo complesso di elementi scaturisce quel “tono liturgico del libro” di cui parla Rodolfo Di Biasio in una sua nota al volume.

Alcune poesie della silloge sono tradotte, testo a fronte, in castigliano da Alba Sastre Cuenca e Fabio tempesta.

Lucio Zinna

MARZIA SPINELLI, *Fare e disfare*, LietoColle, Faloppio, 2010, pp. 84,€ 13,00.

La stragrande maggioranza di poeti gravita attorno al feticcio dell' "io", nella poesia di Marzia Spinelli si pratica un vero foro nel terreno per trovare un nuovo propellente ed evitare linguaggi territorializzati nell'espandersi oltre. Un libro rigoroso che orbita in un mondo di immagini alla ricerca di un senso dove si è perduto il senso. Vogliamo dire che in *Fare e disfare* di Marzia Spinelli sono le parole che contano "mirando ad un dialogo con la poesia che sta nel suo altrove" come ebbe a dire in una prospettica visione Guido Oldani nella breve ma acutissima presentazione al libro.

Una siffatta lirica premonitrice di futuri collassi viaggia dentro un'immagine appropriata e verso un suo destino. Cosa vorrebbero dire allora queste parole non scomponibili né riducibili di Marzia Spinelli: "*La vita è un lascito imbrigliato:/ non scioglie lacci tardi/ tenaci compongono l'attesa,/ l'esatta vicinanza, l'orbita schiarita./ Soffia pietoso l'estro del giorno, l'ora d'aria./ Freme e s'arresta il punto quotidiano*" (*Fare e disfare*, p.55). Qui non si raccolgono briciole di altre "identità"; la poesia è una certezza in Marzia Spinelli che ha disboscato tutto il discorso interlocutorio, tutto il linguaggio prosaico e deflettente per giungere "esausta" ma paga dentro un nuovo linguaggio e uno stile iperrealistico, atipico.

Una poesia antiletteraria e, proprio per questo, emerge un fondo di cronaca che sta all'interno di una esistenza "liquida", forse misteriosa e non riproponibile. Anche il fascino dell'amore è immerso nel clima di "serialità carnale" di metafora giustapposta, di cognizione irrisolta. C'è in questi concetti l'attimo di sviamento, quel tragitto intimo dove si pagano dazi e abiure, ma forte nasce la consapevolezza ad un ritorno "liquido, di sangue". Sentiamo una quartina di questa lirica che esprime la propria robustezza e il proprio grado di arrivo: "*L'amore ha il tocco rapido dei ladri, / sa di saliva, di latte, di rimpianto;/ è un brivido felice, l'incanto/ segreto e caldo. È l'onta, il disonore, un'innocente furia / che sa di liquido e di sangue...*" (*Ma poi cos'è l'amore*, p.47). Marzia Spinelli non è galvanizzata nell'aspettare chissà cosa, va per la sua strada e non si limita a vivere solo di rendita (vogliamo dire solo con i frutti di questo libro), ma altre strade la aggrediranno per una poesia che duri restando lontano dai paraggi di un post-ermetismo.

Antonio Coppola

MARIA LENTI, *Giardini d'aria*, Marte, S. Benedetto del Tronto, 2011, pp. 236, € 15.00.

A lettura iniziata parrebbe di trovarsi davanti ad un'autobiografia, un po' affabulata, ma con tutte le caratteristiche di chi parla di sé in prima persona. I racconti, che portano per titolo date e distesamente parole, metafore di stati, eventi, in realtà costituiscono materiale di "romanzo", ovvero di trapassi di situazioni fra realtà e fantasia. Il tempo non vi scorre in senso lineare: una situazione iniziale dà ragione dell'identità della scrittrice, della sua formazione, poi procede per analessi e feed-back, con abbondanza di compartecipi dell'avventura umana della protagonista, la quale si distingue per una sua

spiccata e tenera riflessività, come vista da chi ben più adulto la narrasse con sguardo benevolo .

Pur nel sovrapporsi di stili narrativi, abbastanza costante resta il flusso di coscienza, il soliloquio che s'impadronisce della scrittura e quindi si muove per sentieri analogici, per assonanze di stati d'animo, o, al contrario, per opposizioni, non lasciando tregua al lettore che deve tenere in mano tutti i fili che tessono una ragnatela con i co-protagonisti anch'essi al lavoro, o abbandonarsi alla scrittura, piacevole, ironica, e miscelata fra lingua dotta e lingua piana, fra dialetto e citazioni dal greco, dal latino, dal francese. La scrittura risponde ad una mimesi con la realtà biografica della scrittrice nata in ambiente povero e forse dialettologo, addottorata in lettere, studiosa di francese, impegnata sul versante politico.

Ogni lettura romanzata trascina con sé frammenti più o meno vasti di esperienze personali, di incontri reali, di fantasie non meno concrete della realtà; nel caso di questo libro, abbastanza anomalo nel panorama attuale della prosa, abbiamo grassi pezzi di realtà che vorrebbero somigliare a fantasie e viceversa. Non per desiderio di velarsi o di spendersi in un gioco di specchi: è la scrittura che decide il tempo e il luogo, i presenti e gli assenti, le fitte del dolore, la quiete che si va a posare sul rassicurante nido noto.

Le scelte della scrittura sono le scelte della scrittrice, che conoscevo per altre narrazioni tenute su un registro più consueto; davanti a questo "romanzo" si resta un po' spiazzati che verità e meraviglia vanno a braccetto con finzione e disincanto, mai a discapito della resa letteraria.

Molti sono i materiali che confluiscono in questa grande rete. Come un pescatore l'autrice tira a sé quanto è rimasto nel suo percorso lungo le spire dell'esistenza, quanto la rete ha pescato: cose di poco conto insieme a scelte definitive, vuoti e pieni, grandi assenze, presenze mai mancate all'appello.

La protagonista dei racconti, che si distribuiscono su un asse temporale assai lungo: 1949 -2010, non è una maschera, è persona che osserva, cernisce, riordina, rigetta, a volte si maschera, certamente si maschera, ma il suo sguardo è riconoscibilissimo e scorgiamo senza fatica la finzione. Cinquanta anni di storia personale e pubblica lasciano molte tracce che ritroviamo, che riconosciamo, che scopriamo di avere anche noi vissuto. Ma se oggetto della scrittura è la scrittura stessa, non sterile e sterilizzata ma ingrommata di vita, quindi piena di "contenuti", questo libro ne è un buon esempio.

Narda Fattori

VINCENZO OGNIBENE, *Villaurea Signora quasi Himerà*, Coppola Editore, Trapani, 2011, pp. 96, € 9,00.

Anche il tempo, ormai compiuto di quell'epoca, ma soprattutto lo spazio è la trama di questa straordinaria scrittura poetica, straordinaria perché semplice, semplice perché priva di tutti gli artifici retorici impliciti in ciò che definiamo poesia. Una geografia, reale e metaforica, dei luoghi e dei paesaggi, degli animali e delle persone, tutti quanti insieme a condividere l'impervia "trazzera" della vita: quella delle campagne del dopoguerra, tutt'attorno a Vicinzinu, anche lui partecipe, che guarda, ascolta, scopre.

Allora "caruso", oggi Vincenzo Ognibene poeta e pittore, che fa risorgere con la memoria dell'infanzia, l'umile grandezza di quel villaggio. Villaurea,

piccolo borgo di contadini lungo la regia trazzera che da Buonfornello arriva fino a Cerda e oltre. Ai piedi delle Madonie, lungo le terre bagnate dal fiume Grande, cioè dal fiume Himera, toponimo della città greca, la città di Stesicoro, il poeta degli Inni agli eroi.

Da Villaurea, che i contadini chiamano col nome proprio del feudo "Signura", si distende il piano dove si trova il sito archeologico dell'antica città. Questa antichità, di nomi, di luoghi, di cose, ha a che fare con la poesia di Ognibene, semplicemente perché il mondo di cui parla è tramontato come quello di Stesicoro. Ci ha lasciato ruderi, frammenti, tracce, modi secolari di vita e di lavoro, un'impronta di vera autentica civiltà, quella della parola che corrisponde propriamente alla cosa, che è essa stessa "cosa", res, in greco pragma, non *flatus vocis*.

Ecco, a quei frammenti corrispondono questi frammenti poetici, il cui fascino sta proprio nella sorprendente capacità di fare rivivere quella realtà nominandola, riducendo cioè alla mera denominazione lo scarto tra linguaggio e fatto.

Nessuna accensione nostalgica, nessuna movenza di canto elegiaco, eppure versi e strofe vanno componendo una struggente metafora esistenziale, della povertà, della fatica, della iniqua costrizione al feudo, ma verace, dove il pane è pane, il dolore acquisto di conoscenza, e la gioia è contentezza, non nevrastenico sfogo all'emarginazione, all'idiotismo sociale.

Dunque, vita dissepolta ha anche il senso di liberata dal cumulo di detriti, di macerie morali, dai "vermi di fumazzara"(p.29), dai vermi del letamaio, del cosiddetto "progresso": l'ammasso di conoscenze in gran parte inutili e distorcenti, l'insignificanza della natura e degli oggetti, l'"ignoranza emotiva", l'intrinseca stoltezza della maniera di vivere.

È come se il poeta riportasse alla luce l'essenza, la causa prima del nostro stare su questa terra, simile alla ragion d'essere del "fiume Grande": il senso e il valore del lavoro, l'amicizia, l'amore, il riposo, il piacere di un clarinetto e una chitarra, il gioco. Ma anche la legge non scritta del più forte accompagnata pur sempre da principio del "rispetto", patrimonio di tutti e di ciascuno.

A noi che siamo immersi nella baraonda di un "ricchissimo nihil"(Zanzotto), scoprire che i vari risvolti di quel modo di essere hanno anima e matrice comune ci sorprende.

Scopriamo, o riscopriamo, che non c'è profilo di civiltà, quale che sia, senza uno stile, e questo stile Vincenzo Ognibene riproduce nel contenuto e nella forma. «*Abbinirica donna Mimidda! / Muli, cani, crapi e cristiani / turnavanu nzèmmula doppu / na iurnata di travagghiu / dda nna trazzera chi passava / davanti a casa di me nanna.*»

Al di là, o al di qua, della scienza, della storia, della presuntuosa intelligenza, il poeta ha saputo cogliere, secondo il dettato di Ezra Pound «ciò che ami rimani / il resto è scorie», parole e immagini sepolte nella nostra coscienza, nella nostra perduta fisica conoscenza della natura.

Una specie di memoria poetica, che d'un sol colpo ridimensiona tutte le pretese e i falsi splendori del nostro tempo. Una voce che viene dal profondo e da lontano, che contraddice la desolante constatazione di Gustav Jung, secondo cui «nessuna voce giunge più all'uomo da pietre, piante, animali, né l'uomo si rivolge a loro sicuro di venire ascoltato».

La Villaurea Signura di Vincenzo Ognibene è un microcosmo, non idilliaco, lo ribadiamo, ma integralmente umano, dove sussiste un rapporto di

interdipendenza e comunanza affettiva con l'ambiente, non esclusi acque pianori montagne.

Una corrispondenza, un percettibile canto corale, a più voci, dove il poeta è parte ed eco egli stesso, perché la memoria di quel tempo potrebbe essere, e in tanta parte è, memoria di chi ha vissuto quei luoghi.

Invero, Ognibene non inventa, propriamente non crea: persone, situazioni, conoscenze, sono quelle di tutti, quelle che ciascuno di loro potrebbe raccontare e, talora, racconta.

L'invenzione è nel trascogliere, e nella scelta degli scorci esistenziali egli rivela la sua pregnante vena poetica.

Rivela che ha saputo ritrovare dentro di sé, e rappresentare, insieme alla sua fanciullezza, la "perduta infanzia del mondo"

L'"anima" di questa poesia, liberata dalle insopportabili vittimistiche psicologie, sfrondata del trucco degli orpelli letterari, è quella che potremmo definire di casta semplicità: «*Patri di dda sutta, io nicareddu, lestu / t'acchianu u taianu di cavatuna ccu sucu / e mbriacatu du ciavuru / ti sentu o sulì cantari*» (p.44).

Nicola Lo Bianco

EMILIO PAOLO TAORMINA, *Lo sposalizio del tempo, Il Foglio Clandestino*, Sesto San Giovanni, 2009, pp.102, € 8,00.

Lirica di raffinata e semplice elaborazione letteraria, ricca di esiti culturali e stilistici, quella di Emilio Paolo Taormina, che riesce ad assecondare le zone più originali della fantasia con un dettato sospeso tra notazioni esistenziali ed espressioni poetiche. Poeta e narratore palermitano, pubblica con regolarità annuale poesie ricche di contenuto, che riescono a recuperare il senso recondito della parola, dove diventa dominante una struttura ricca di metafore e di immagini, dalla notevole fluidità del verso. Quelle di *Lo sposalizio del tempo* sono composizioni brevi che, nella loro secchezza, acquistano efficacia e incisività, le cui immagini si aprono a una concreta realtà che assorbe problematiche e vicende legate alla quotidianità.

Sergio Lagrotteria, nel risvolto della copertina, definisce i versi di Taormina: "brevi e rapidi come i granelli che scorrono nella clessidra" e conclude affermando che: "È un invito a un viaggio interiore che permetterà la (ri)scoperta di paesaggi mediterranei, volti, dettagli quotidiani, sensazioni che appartengono alla dimensione più intima del proprio essere." Massimo Barbaro in una nota di lettura scrive, tra l'altro: "Scrittura del frammento e della dislocazione, il lavoro in versi di Taormina è lavoro di una vita, lettura che richiede l'impegno di entrare nella misura e nella durata, nelle pieghe delle immagini. Adeguato il respiro, sabbia, mare, coralli, tramonto, stelle, onde, i regni lasciati nell'uomo dalla terra. E cambia la visione delle parole dallo sguardo fotografico, alla prospettiva del sentimento."

Taormina ha travasato le emozioni nelle parole, adattandole alla vita e ai sentimenti, in un equilibrio tra abbandono liquido ed espressione controllata, da cui emerge un'evidente ansia di ricerca. Il tema sommesso e allusivo delinea composizioni ricche di memorie e di stupori, con annotazioni che parlano attraverso lo sguardo e vengono respirate interamente. Citiamo a caso alcune liriche, che tendono all'essenziale, senza descrizioni e senza paesaggi, oltre che

senza molte osservazioni visive, che vogliono esprimere lo spirito della condizione umana. “suoni e profumi / per essere / hanno bisogno / dell’aria”; “abbiamo bevuto / il vino della luna / i cocci dell’anfora / sono sparsi / per la spiaggia / il mare / non sa che farsene / ha cancellato / le tue orme”; “le poesie / hanno un corpo / escono dai libri / si muovono / per casa / scendono / le scale / vanno / per le strade / i vicoli le stazioni / s’innamorano”.

Prevalgono la condizione esistenziale, quella psicologica e quella metafisica, in modo che si può realizzare un dettato misurato, espresso da una lirica caratterizzata da chiarezza estrema. I versi prendono il via da una serie di frammenti di vita, in cui non ci sono molti riferimenti di tipo autobiografico. Ma il recupero del sentimento rappresenta l’architettura interiore che realizza un umanesimo discorsivo, ricco di eleganza intellettuale e di tono lirico, che sfocia in felici notazioni e che rappresenta un condensato di precise meditazioni. In questo modo il discorso risulta astratto e metafisico, da cui emerge una costante e sostanziale esistenza, nel nucleo della ricerca del significato della vita.

Emanuele Schembari

MASSIMO SCRIGNOLI *Vista dall’Angelo* **Book Editore, Ro Ferrarese (Fe), 2009, pp.98, € 15,00.**

È l’aspetto impressionistico a prevalere in Massimo Scignoli, ferrarese, impegnato in campo editoriale, poeta e critico letterario. È una poesia non facile né immediata, ricca di tensione interiore, da cui deriva una struttura polimorfa che, rifiutando una semplicissima catarsi, fornisce l’interpretazione di una latente angoscia del vivere. In questo modo il rapporto tra l’itinerario della coscienza e un incontro, di sapore vagamente naturalistico, risulta governato da richiami della memoria, sempre razionalmente riesplorata. Si tratta di versi che alternano lirismo e sperimentazione, intessendo una trama di composta eleganza, in cui si annidano temi esistenziali, carichi di oscillanti problematiche.

Scignoli, che definisce la sua silloge “Racconto in versi”, la divide in cinque capitoli, che s’intitolano, rispettivamente: “Senza ritorno”, “Il cedimento di Dio”, “Del sublime”, “Del Tempo”, “La casa”. È costante un fondo di vitalistica intensità evocativa, che fa scattare una sequenza, appoggiata alla conoscenza del percorso umano, che si esprime in versi luminosi, elaborati con sapiente misura. C’è il viaggio e c’è il tempo, insieme a un paesaggio con scarse presenze che assumono, comunque, un ruolo emblematico. Ma c’è, soprattutto, il senso della vita, nella consapevolezza di una sommessa confessione e qualcosa che rimanda alla premessa dell’essere, in una corposità, percorsa da tensione lirica, per la quale viene scelto un dettato trasparente, per il recupero di una spiritualità. È il rapporto vita-tempo, in un ritorno all’uomo, oltre che una ricomposizione e una ricerca di valori, dove la parola sembra liquefarsi. L’autore, che ha rinunciato a una prefazione, ha arricchito l’elegante volume con delle “Annotazioni”, che spiegano il significato di alcuni versi o la motivazione, che lo ha spinto a scrivere in un modo, piuttosto che in un altro. Ci sono frequenti riferimenti a Roberto Sanesi, di cui Scignoli era amico e a William Blake, di cui viene sottolineata “l’energia visionaria”. Ed è rilevante il commento alla terza lirica della Sezione, intitolata “Del Sublime”, che fa

riferimento a una gatta : “Ha un mantello di melograno e occhi blu / la Cherubina del vuoto / È notte quando arriva a Toblach / entra discreta nella musica, si accampa / sui legni e sulle corde./ Pensa / che il suo corpo è la chioma dei faggi / o dei cipressi smossi da cinture di vento”. Nelle “Annotazioni” l’autore spiega : “Qui la Cherubina...diviene la figura della Morte”. E ritorna al ricordo della stessa gatta, nella quarta lirica della Sezione “La casa”, dove scrive : “La civetta inquieta si prepara / sulla magnolia conquistata. Davvero non muore / chi non teme la Cherubina di passaggio.” E ancora a un gatto si fa riferimento, quando scrive: “E ai piedi delle foglie / disteso nel vento, allungato / nel prato rosa e medievale / regna per sempre Marco Aurelio / felino nero che consuma fiero / il sole.” E nelle “Annotazioni” commenta : “un gatto nero morto troppo giovane come gli eroi. Un vero imperatore felino e quindi immortale”.

Scrignoli gioca su diversificanti registri e ne ricava suoni e colori, da cui si irradiano varie liriche e si rinnova tra la vita e il tempo, in un gioco sempre aperto, tra dissoluzione e rinascita. E la poesia crea una varietà di fattori espressivi, in un amalgama di elementi indistinti. Il discorso diventa allegorico, nell’espressione delle riflessioni e delle evasioni mentali. E la materia psicologica viene presentata in una trama sfumata, in maniera che aleggia continuamente una sorta di ambiguità, ricca di sottigliezza, che non elimina le radici metafisiche della visione poetica. In questo modo l’intarsio complessivo diventa pura illuminazione, in un assemblaggio di luoghi e di tempi, per cui si ha un impasto assolutamente creativo.

Emanuele Schembari

GIOVANNI CASO, *Le radici del vento*, Montedit, Melegnano (MI), 2011.

Poesia come magia da pifferaio magico questa di Giovanni Caso. Protagonista il vento in una creazione sinonimica che si espande in turbini di *vento* in un “selvaggio irrompere di foglie” in una natura e un paesaggio a volte folle, obliquo, in un ghirigoro di luci che si avvicina al preziosismo di Alfonso Gatto. Giovanni Caso ne *Le radici del vento* esso stesso è turbine, follia, guizzo di parole e di vento; la simbiosi è perfetta in Caso, navarca della Poesia. La natura è “patria onirica” la sua stessa origine, lo stesso volto degli antenati, lo stesso specchio del paesaggio. Caso è il fromboliere dei sogni, specialista nel creare *refoulement* della metafora nella ricerca di un linguaggio poetico post-crepuscolare, assorbendo lo stile della poesia italiana del Novecento. Corale, mosso e agitato il lessico che porta ad un affievolimento della brillantezza per uno uso, a volte smodato, di terminologie dell’immediato linguistico. Penso che, Giovanni Caso, stia molto attento nell’adoperarsi con parole di un archivio della preziosità che a lungo andare si autogestisce da sé, diventano epigonismi a rischio.

La capacità immaginativa di Caso è in questo libro strabiliante, si gestisce in tre spartiti: *Come il vento la vita*; *Il cammino d’un giorno*; *Oltre la sera* : i tre spartiti in simbiosi convergono nello stesso comune denominatore. Sono immagini coloratissime, cosmiche, gonfie di naturalismo che sprigionano una potente coralità che, a forza di giustapporre e sovrapporre, si agglutinano fino a formare massa, nucleo, decurtando il significato. Una prova gustatoria che lascia al lettore un universo elastico, colloidale, senza però più scorgere il mistero delle

parole. Grandioso è il *Polittico mariano* dove la magnificenza della quasimodiana madre *dulcissima* travalica il sentire in quell' "avrà dentro gli occhi il mare dell'altrove" nell'elegante e sublime impianto scenico.

Antonio Coppola

FRANCESCO DE NAPOLI, *Welfare all'italiana*, Mondostudio Edizioni, Cassino, 2011. pp. 124.

Questo lavoro epocale di Francesco De Napoli non annulla né dimidia i precedenti lavori (vedi le liriche di "Carte da gioco"); si evidenzia una speciale vena logeroica che passa attraverso la teatralizzazione dell'io. Sono completi scampoli all'italiana di logomachia pressurizzata. C'è nell'afflato epigrammatico la contemporanea ribellione, il senso pieno dei rivolgenti che viviamo; De Napoli infligge una punizione alla casta, allo scontento positivo di un *Welfare all'italiana* usando un registro al diapason: l'impregnante Domenico Cara, in Prefazione, contestualizza "inusuali figurazioni istantanee, perfettamente mirate e centrate, che fotografano un'epoca - la nostra - totalmente lasciva e sfigurata". De Napoli non è un semplice "rimescolatore di carte", si sforza d'essere, invece, una sorta di poetico "medium" dei "media" (si noti il gioco di parole, oltre che di "carte"), un "razziatore di luoghi comuni" che interroga i misteri del quotidiano raffrontandoli con quelli dell'esistenza, insomma un imperdonabile "totem" che vede - e provvede - ad agitare le acque di questo circo equestre di *culettoni*, politici ladroni, simoniaci occulti. La presa dell'epigramma, condotto con asciuttezza, produce *tic* superveloci scatenando nelle forti tensioni la tautologica parola. Il *bricolage* è unico, spiazzante, di marca italiana certificata. Il lato contestatario prende la mano, è come una rendita di posizione, una riconoscibilità; manovratore assiduo di quel nocciolo duro rappresentato dagli untorelli della sorte; un piccante ereditario di cromosomi delle case chiuse traslate nell'epigramma: "... E maschio oggetto": *Figo / o fuco / irsuto / bavoso / all'assalto / votato / di clitoridi / e ani. / In comodato / d'uso, / nuovo e usato*". De Napoli privilegia le parole-idee, lasciando da parte, "in sonno", le parole-ideologia; se fossimo vissuti in altre epoche, forse, il poeta sarebbe stato messo all'indice, avrebbe infierito la censura. Oggi De Napoli potrà avere forse la gola secca ma non è minimamente preoccupato che, scrivendo questo libro, abbia potuto contrastare l'altra sua poesia (quella "lirica") che è al sicuro, ben protetta in un contenitore all'angolo della scrivania. Le società nuove apprezzeranno questi *Epigrammi* come li abbiamo apprezzati noi, in quanto rappresentano la grandezza di un poeta, la sua libertà creativa, il suo slancio benedetto dalle moltitudini.

Antonio Coppola

SAVERIO VASTA, *Lo spergiuro del gallo*, L'autore Libri, Firenze, 2008, pp.70, € 8,60.

Tre componenti sono alla base della poesia di Saverio Vasta (di Barcellona Pozzo di Gotto): la nota intimistico-crepuscolare, la sottile vena auto ironica e la dimensione onirica. L'autore parte da una realtà, dove prevale un mondo con molteplici sfaccettature e dove è sempre presente una sorta di pulsare di sentimenti, che si accavallano e si fronteggiano. Sono versi che riescono a produrre un movimento dove vengono prospettati aspetti interiori, attraverso una lirica di tipo epico-simbolico, di grande essenzialità, che favorisce l'autonomia delle scelte stilistiche e di contenuto.

Vincenzo Leotta, nella prefazione, scrive: «Egli, tuttavia, non ama la poesia gratificante e consolatoria, la marmorea bellezza apollinea, il “buon sonetto” dell'armoniosa e regolare struttura, ma predilige l'ebbrezza dionisiaca “il vino scabro / il ditirambo” (*Verdi pascoli*). E perciò non si rassegna alla mediocrità della prosa quotidiana, non si appaga di verità parziali e frammentarie, ma punta “il primo squarcio di cielo”, tenta l'impossibile “quadratura della luna” (*Quadratura*).»

Non si tratta di una poesia lirica, che scorre tra metafore e sentimenti, ma di una struttura che si evolve presso un approdo di una riflessione, che non è rivolta verso un preciso obiettivo, ma è referenziale di una ricettiva pluridiscorsività. L'universalità del testo diventa un veicolo per comunicare, dove la parola diventa levigata e rarefatta. Altra caratteristica è l'obiettività e gli scarsi riferimenti autobiografici., in modo che le parole risultano cariche di pudore e di riserbo, per aprire con forza e leggerezza scorci prospettici.

Non resta che citare alcune composizioni, per dare l'idea della struttura della poesia di Vasta: «Mieti parole / nel campo del silenzio / e attendi alla voce / le tue spighe. / E la tela d'ogni tempo / che ordisci e scuci / per repellere i proci.» (*La tela d'ogni tempo*). “Il silenzio del figurante / spense anche la notte sul velluto / e gli occhi andarono dove non c'era luce / perché si dissolvesse indisturbato / l'ospite atteso, il pubblico mancato.” (*Sipario*). Fino all'ultima composizione della raccolta, intitolata *La stagione del silenzio*: “E venne la stagione del silenzio / l'inverno volò via come un baleno / inchiodando in levare l'avambraccio / svuotando d'inchiostro la penna.”

Emanuele Schembari

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 nelle successive dispense.

LEGENDA: (a) *attualità*; (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*.

ANANIA Vincenzo, *Cenni dal caos*, Prefaz. di R. Pagan, Passigli, Bagno a Ripoli 2011, pp. 124, € 14,50 (p).

ANGIULI Nino, *L'appello della mano*, Prefaz. di D. Marcheschi, Aragno, Torino 2010, pp. 84, € 10,00 (p).

APOLLONI Ignazio, *Storia dell'uovo d'oro*, illustr. di R. Zito, Edizioni Arianna, Geraci Siculo 2011, pp. 200, € 20,00 (apf).

BERTOLDO Roberto, *Chimica dell'insurrezione*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 70, € 5,90 (s).

BONAVIRI Giuseppe, *L'arcobaleno lunare*, a cura di T. Romano, Thule, Palermo 2009, pp. 52, s.i.p. (p).

DELLA PORTA Fortuna, *Gramaglie e frattaglie*, Prefaz. di Lino Angiuli, LietoColle, Faloppio 2011, pp. 60, € 15 (p).

DE SANTIS Marco I., *Vaghe stelle e altri racconti*, Prefaz. di S. Gros Pietro, Genesi, Torino 2012, pp. 84, € 13,00 (n).

DI LENA Giovanni, *Terra*, Prefaz. di R. Pinto, Archivia, Rotondella 2011, pp. 64, € 10,00 (p).

DI MARCO Salvatore, *All'ombra della croce*, Semina Verbi, Agrigento 2011, pp. 188, € 10,00. (s).

GIUNTA Elio, *Ripensare l'Unità d'Italia*, Qanat, Palermo 2011, pp. 72, € 12,00. (s)

GIANNONE Giacomo, *Inseguire le parole*, Il Grappolo, Monte S. Severino 2011, pp. 52, € 10,00 (s).

LA MASA Giuseppe, *Fatti e documenti della rivoluzione del 1860 nell'Italia Meridionale*, a cura di G. Falzone, ILA Palma, Palermo - San Paolo (Brasile) 2011, pp. 240, € 22,00 (b).

MALAGO' Elia, *Incauta solitudine. Poesie 1999-2009*, Passigli, Bagno a Ripoli 2010, pp. 128, € 14,00. (p.)

MESSINA Emanuele, *Presente e futuro. Riflessioni sui nostri giorni*, Albatros, Roma 2011, pp. 112, € 12,90. (s)

MONACHINO Ester, *Laiche recitazioni*, Edizioni del Giano, Roma 2011, pp. 48, € 8,00 (p).

- MAURER BRINA, *Metastasi di rosa – Omaggio alla ragazza di Arthur* – note introduttive di M. G. Lenisa, Prefaz. di M. Alunni, Bastogi, Foggia 2010, pp. 64, € 10,00 (p).
- MOSI Roberto, *L'invasione degli storni*, Prefaz. di G. Panella, Gazebo, Firenze 2012, pp. 44, s.i.p. (p).
- NAPOLITANO Giuseppe, *Quanto di te. Contrappunto a Roland Barthes*, Ellegrafica, Gaeta 2011, pp. 48, s.i.p. (p).
- NAPOLITANO Giuseppe, *Quanto di me*, Edizioni Eva, Venafro 2011, pp. 48, € 6,00 (p).
- NAPOLITANO Giuseppe, *Quadernetto primo e secondo*, con una nota di M. Carlino, Ellegrafica, Gaeta 2010, pp. 80, s.i.p. (p).
- ONEROSO Fiorangela, *Intus*, Anterem, Verona 2011, pp. 112, s.i.p. (p).
- PANDOLFO Ignazio, *Viaggio al fondo del diluvio*, MEF L'Autore Libri, Firenze 2007, pp. 178, € 13,30 (n).
- PASCAL Carlo, *L'incendio di Roma e i primi cristiani*, a cura di P. Flecchia, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 92, € 5,90 (s.)
- PERALTA Guglielmo, *H-ombre-s*, Genesi, Torino 2011, pp. 184, € 15,00 (n).
- RIMI Margherita, *Era farsi (Autoantologia 1974-2011)*, Prefaz. di D. Marcheschi, Marsilio, Venezia 2012, pp.198. (p).
- ROMANO Tommaso, *Sicilia 1860-1870. Una storia da riscrivere*, Istituto Siciliano di Studi Politici ed Economici, Palermo 2011, pp. 252, s.i.p. (s)
- RUFFILLI Paolo, *Affari di cuore*, Einuadi, Torino 2011, pp. 140, € 12,00 (p).
- SALVANESCHI Enrica - ENDRIGHI Silvio, *Libro Lingteo*, vol. III – *Poëta peregrinus*, Book Editore, RO, 2011, pp. 348, € 20,00, (s).
- TARTARO Giusi, *Io non sono una brava maestra*, Introd. di L. Zinna, Lorusso Editore, Roma 2011, pp. 156, € 10,00 (n).
- VERDIRAME Maria Teresa, *Sinfonie di stagioni*, Haiku, Prefaz. di P. Di Noto, Ismecca, Bologna 2012, pp. 88, € 12,00 (p).
- UGOLINI Liliana, *Gioco d'ombre sul sipario (ut fabula poesis)*, Postfaz. di G. Ferri, Cierre Grafica, Verona 2010, pp. 48, s.i.p. (p).
- ZOIA Franco, *Momenti di grecità*, Genesi, Torino 2008, pp. 6, € 8,00 (p)

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, all’informazione e alla critica, senza alcun condizionamento da parte del mercato librario o di natura ideologica. Una peculiare tendenza dell’iniziativa consiste nell’offrire uno spazio alle realizzazioni di livello della media e piccola editoria nonché della c.d. eseditoria.

I quaderni non hanno periodicità prefissata e non costituiscono pubblicazione periodica. Le nostre informative hanno carattere saltuario e 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 privacy) 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 sulla rete di internet o in liste pubbliche. Chi non volesse più ricevere nostre comunicazioni può risponderci con un messaggio indirizzato a info@quadernidiarenaria.it, con in oggetto CANCELLAMI e l’indirizzo da cancellare.

Vol. 1°

Luglio 2012

Chiuso in redazione
il 2 maggio 2012

Editrice Ila Palma – Mazzone Produzioni
Registro Editori n. 741 – Palermo.

GLI SPECCHI DI BORGES

L'orgogliosa modestia di Borges non va mai oltre quello che i suoi occhi morti hanno visto, o del ricordo dei suoi occhi vivi, riverberato in specchi che egli teme e al tempo stesso ha cari. Egli non inventa. Non delira. Nella sua cecità, ha scelto di vedere un vantaggio. Di certo vi è giunto attraverso angosce che ci ha per la maggior parte risparmiato, ma di cui certe poesie conservano la traccia: «*E il mondo non è più magico. Sei stato abbandonato./Mai più dovrai condividere la luna./Essa sarà per te l'immagine del passato./... Ma il coraggio non insegna l'arte dell'oblio./Un simbolo, un fiore cui mezzogiorno fa chinare il capo,/Ti lacerano. Puoi morire per una chitarra.*»

La forza morale diventa però presto tipica di Borges. Nel racconto intitolato *L'altro*, nel quale, seduto su una panca davanti al Charles River, il vecchio poeta incontra uno studente che è Borges a diciott'anni, e che sarà un giorno anche il vecchio Borges («L'altro, lo stesso») «Ascoltami, – gli dice. – Quando avrai la mia età, avrai quasi completamente perduto la vista. Vedrai soltanto del giallo, con luci e ombre. Non preoccuparti. La cecità progressiva non è tragica. È come una lunga sera estiva».

In realtà, quando ci si ricorda che in un altro punto Borges dice che personalmente nulla di così importante gli era successo come la scoperta dell'armonia verbale dell'anglosassone o della filosofia di Schopenhauer, ci si rende conto che per questo letterato, questo erudito, la perdita dei libri equivaleva alla perdita di un mondo. Vediamo la lezione che egli ne ricava: «*Ogni scrittore, ogni uomo deve vedere in tutto ciò che gli accade, ivi compresi lo scacco, l'umiliazione e la sventura, uno strumento, un materiale per la sua arte, da cui deve trarre profitto. Queste cose ci sono state date perché noi le trasformiamo, perché noi mutiamo le miserevoli circostanze della nostra vita in cose eterne o che aspirano ad esserlo.*»

Marguerite Yourcenar, da *Borges il veggente* in "Pellegrina e straniera", Einaudi 1990, (traduzione di Elena Giovannelli)

Quaderni di arenaria
*Collana aperiodica di quaderni
monografici e collettivi
di letteratura moderna
e contemporanea*
Nuova serie
vol. primo

Testi di

Ignazio Apolloni / Domenico Cara / Claudia Ciardi / Antonio Coppola / Maria Consolo / Narda Fattori / Stefano Lanuzza / Nicola Lo Bianco / Maria Pia Marchini / Salvatore Rossi / Emanuele Schembari / Francesca Simonetti / Sergio Spadaro / Antonio Spagnuolo / Lucio Zinna

