



Quaderni di Arenaria

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



Quaderni di arenaria

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

*Collana
a cura di Lucio Zinna*

**Nuova serie
Vol. 11°**

**Quaderni di Arenaria
*Bagheria (Palermo) 2017***

Redazione

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

Corrispondenza

Corrispondenza e materiali (word) a: luciozinna@quadernidiarenaria.it

Libri, riviste, materiale cartaceo a: *Lucio Zinna*, Via Alcide De Gasperi 2, 90011 Bagheria (Palermo). **No raccomandate.**

Segreteria

elidegiamporcaro@gmail.com

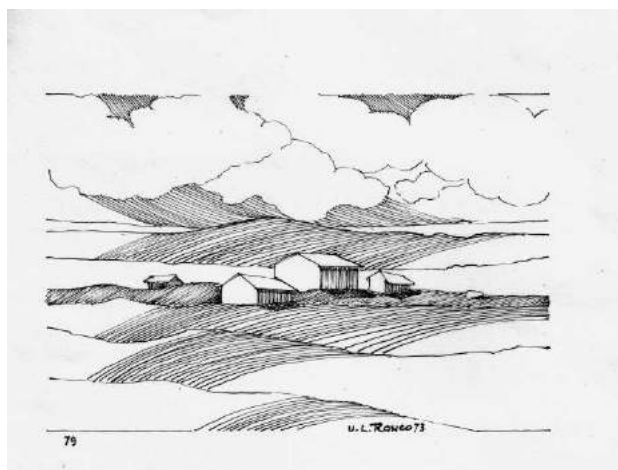
<http://www.quadernidiarenaria.it>

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

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

I contenuti di questo sito sono prelevabili per scopi senza fini di lucro solo previo ed esplicito consenso della redazione.

Umberto Luigi Ronco
(Pamparà 1913 – Roma 1997)
China 1973 (inedito)



Copertina. Ideazione e foto
Elide Giamporcaro
Elaborazione grafica
Carlo e Salvatore Puleo
Web
Salvatore Ducato

INDICE

Saggi

- Pag. 4 Domenico Muscò *Poesia del tempo tra donna e natura. "Passaggio di sequenza" di Umberto Piersanti*
- Pag. 21 Sergio Spadaro *Biamonti e lo sguardo sull'abisso*
- Pag. 39 Marina Caracciolo *I fiori perlacei del barone solitario. Considerazioni sulla poesia di Lucio Piccolo*

Documenta

- Pag. 44 C.B.L. *Il libro di Borello, Giroffi, Sceresini. Nuova ipotesi sulla scomparsa di Ettore Majorana*
- Pag. 46 Red. *Quel mite e strano barbone*
- Pag. 47 Lucio Zinna *L'uomo cane [1990]*

Primo Piano

- Pag. 53 Red. *Elio Giunta*
- Pag. 53 Elio Giunta *Poesie inedite*

Crestomazia

- Pag. 59 Elio Andriuli *Per una tela di Michelangelo Caravaggio
L'Annunciazione di Antonello da Messina
Per un bassorilievo di Luca della Robbia*
- Pag. 60 Davide Argnani *Al mare d'inverno - Un rintocco - Io non so*
- Pag. 61 Daniela Monreale *Antimateria del cuore - Galleria. Suggestioni poetiche da celebri dipinti*
- Pag. 64 Ivan Pozzoni *Da "Frammenti chorastici": Quando la musa tiene il muso - Epimilligramma*
- Pag. 65 Nicola Romano *L'ansia e il disappunto*
- Pag. 66 E. P. Taormina *Da "Segnali di fumo"*

Arene e gallerie

- Pag. 68 Biagio Balistreri *Stefano D'Arrigo. La prosa/poesia di "Horcynus Orca". Lungo i flussi delle correnti del "Duemari"*
- Pag. 76 Elio Giunta *Il senso della vita*
- Pag. 81 Anna M. Bonfiglio *Il tango nella poesia di Borges*

Girolibrando

- Pag. 84 Testi di: Antonio Coppola - Gabriella Maletti - Idilio Dell'Era - Marco Cipollini

Bacheca

- Pag. 86 *Schede di informazione libraria su opere di:
Davide Argnani - Marina Caracciolo - Aldo Cazzullo - Antonino Contiliano - Margherita Rimi, a firma di: C.B.L., El. Giam., Carmelo Consoli*

Vetrina

- Pag. 90 Gian Piero Stefanoni *"Le poesia in dialetto" di Alessandro Dommarco*
- Pag. 94 Guglielmo Peralta *"Geometria della rosa" di Giuseppina Rando*
- Pag. 97 Carmelo Aliberti *Profili. Ignazio Silone cantore dei "cafoni"*
- Pag. 107 Taccuino
- Pag. 112 Segnalazioni librarie



SAGGI

Domenico Muscò

“Passaggio di sequenza” di Umberto Piersanti¹ **Poesia del tempo tra donna e natura**



Leggere e studiare una raccolta di poesie di un autore ci porta a indagare, riconoscere e riflettere sulle caratteristiche della lirica che abbiamo di fronte: le sue dimensioni umane, i suoi caratteri formali, i temi e i problemi *sentiti urgenti* dal poeta nel *momento di vita* in cui ha scritto². In tal senso, uno dei fattori fondamentali della vita umana e, quindi, anche della persona che scrive poesie, è proprio il *tempo* nelle sue molteplici sembianze: belle o brutte, piacevoli o dolorose, evolutive o statiche, etc.

La *figura del tempo* è stata ed è al centro della riflessione e dell'opera di molti letterati e filosofi, sia di cultura occidentale sia di quella orientale, poiché l'essere umano non ha mai potuto fare a meno, né lo potrà mai fare, di confrontarsi con la successione temporale (il *khrónos* in senso lato), che domina la nostra biografia: sia sul piano *biologico* (dalla nascita alla morte di ciascun individuo) che su quello dell'evoluzione della nostra storia in termini di *civiltà*.

In questo quadro s'inserisce la raccolta di poesie *Passaggio di sequenza* di Umberto Piersanti (settima tappa del suo percorso lirico³), dove ritornano molte invariante dei suoi precedenti libri poetici: la natura, il mito, la donna, il viaggio, la fuga, il ricordo, il contrasto tra il mondo interiore del poeta e quello esteriore, etc., e soprattutto quello più caro all'autore che è la *dialettica del tempo*, che trova il suo sviluppo nei rapporti passato-presente, vita-morte, partenza-ritorno, etc. Il tempo svolge un ruolo importante nella sua poetica, esso è posto al centro della sua poesia come preannunciano sia i titoli delle precedenti raccolte sia i titoli dei testi poetici in *Passaggio di sequenza*⁴, nei quali sono sempre presenti (direttamente o indirettamente) dei riferimenti alla *dimensione del tempo*: da una parte, attraverso varie citazioni biografiche (in termini di: memoria, ricordi, persone, eventi specifici, luoghi e viaggi) e, dall'altra, con riferimenti continui ai fenomeni atmosferici propri delle quattro stagioni e relativi mesi dell'anno (neve, nubi, pioggia, vento, sole, fiori, uccelli, etc.). Infatti, il poeta esalta i caratteri delle stagioni⁵ e dei mesi (che vengono citati proprio tutti, tra cui quelli più ricorrenti sono i mesi di settembre e novembre) proprio a esemplificarne la *potenza* e, allo stesso tempo, la *limitazione* che esercitano sul *passaggio* terreno della vita dell'essere umano.

Il *discorso sul tempo* piersantiano trova la sua esemplificazione contemporaneamente sia nel titolo del volume *Passaggio di sequenza* (prendendolo

in prestito dal linguaggio tecnico cinematografico⁶) sia nei titoli di due poesie⁷ contenute nello stesso libro, che sottolineano l'importanza per l'autore del *passaggio del tempo* simbolizzato in una *scena di vita* e percepita come fotogramma filmico. Questo indica con chiarezza che il tema del *tempo* è fondamentale nella raccolta *Passaggio di sequenza* di U. Piersanti e, soprattutto, è essenziale per capire la tensione poetica sottesa.

Il fattore che domina la scena della *poesia del tempo* di U. Piersanti è il trascorrere del *tempo di vita* nella sue manifestazioni emotive e materiali, infatti è la vita dell'essere umano U. Piersanti che riempie il quadro scenico della sua poesia (ossia: "l'infoltirsi continuo degli elementi biografici" come fa notare Rosario Assunto⁸), in cui molti testi esemplificano proprio le pieghe del dolore per il *tempo che fugge*⁹, manifestano la *rabbia* per gli anni giovanili che non tornano più¹⁰: prende coscienza dell'*età di mezzo*¹¹ raggiunta nella *fretta del tempo*, che avanza nonostante il desiderio contrario del poeta, insomma il *tempo della vita* che trascorre inesorabilmente.

Nella poesia di U. Piersanti il tema del *tempo* è strettamente connesso a quello della vita, come indicano numerosi suoi versi, per esempio: "o tenera compagna che non sai / quanto fu dura l'ombra che mi colse / la vita vale solo perché un'ora / la si vive così tesa e assoluta"¹²; sono parole piene d'amore per la vita vissuta nell'assoluto del presente: la vita colta e fissata nel momento della piena luce della gioventù. Mentre, il tema opposto, la morte, è presente soprattutto in maniera speculare e implicita a quello della vita (creando un dualismo i cui termini procedono con differenti velocità: le diverse modalità di vivere la vita e di sentire la presenza della morte nel vissuto quotidiano), poiché in forma diretta lo si incontra in pochi casi, per esempio quando dice: "e la morte dei ricci che t'angoscia / rivolti in chiazze scure per le strade? / sempre chi non si abitua a ciò che cambia / - dici ma poi ti tremano le labbra - / dentro un grumo di terra trova pace"¹³: qui il poeta, dopo l'interrogazione sull'angoscia per la morte accidentale dei ricci (un pretesto poetico per portare *oltre* il discorso), cambia registro e ammonisce se stesso, attraverso la *mimesis* del plurale *maiestatis*, per il non adeguarsi ai mutamenti della vita, ma che comunque troverà la pace al momento della sepoltura nel "grumo di terra".

Dunque, il poeta usa il tema della morte come sprono alla vita, come necessità d'adattamento ai cambiamenti della vita per continuare a vivere anche se "tremano le labbra". Infatti, nella poesia di U. Piersanti domina la voglia di vivere sempre, nonostante il *passaggio* degli anni, ed esemplare è la strofa dove dice: "miei quarant'anni messi di traverso / che un eros ostinato affatica / la vita è un pomo rosso e mi dispiace / che ad ogni morso un poco s'assottiglia"¹⁴, questi versi racchiudono un finale di partita di mezz'età, in cui il poeta esprime l'acquisita consapevolezza (passa da una visione privata a una dimensione più ampia e oggettiva¹⁵), che lo ha reso forte pur se affaticato dall'eros e che non ascolta il corpo indebolito dai 40 anni che si frappongono.

Il raggiungimento dell'*età di mezzo* è per U. Piersanti un'occasione di riflessione per elaborare la sua personale *concezione del tempo*¹⁶, che scorre in relazione alle diverse età della vita e delle stagioni della natura¹⁷. Il poeta esemplifica una *visione del tempo* dal sapore dolce-amaro¹⁸: da una parte, l'universo mitico delle Cesane e dei ricordi, e dall'altra il tempo delle donne e dei viaggi, fattori che hanno caratterizzato la biografia di U. Piersanti immersa nella natura della terra natale e nelle città d'Europa con le loro ragazze e corsi d'acqua.

La *figura del tempo* costituisce, dunque, il comune denominatore della poetica piersantiana, dove ogni poesia rappresenta una *scena tempo-spazio*, che sottolinea l'incedere temporale della vita del poeta all'interno di coordinate specifiche: i luoghi della natura, il corpo della donna, la giovinezza, i ricordi, la geografica dell'anima, la letteratura europea d'elezione¹⁹. Una poesia, come fa notare lo stesso autore, dove non ci sono più "distinzioni temporali; il passato, il presente e persino l'attesa [...] si compenetrano e si confondono: dalla rivisitazione dell'infanzia ad una vicenda, spesso un viaggio, di questi anni [...]. I flash sulle età della mia vita [...] si intrecciano e si richiamano in un continuo passaggio di sequenza"²⁰.

Tutto questo evidenzia chiaramente il *fluire del tempo* nella sua impossibilità di fermarlo, catturarlo; un fatto che l'autore esprime attraverso la datazione specifica d'ogni poesia, che consente di *toccare* in concreto l'evoluzione dei sentimenti del poeta in relazione allo *scorrere del tempo*, che ha determinato, nei vari momenti, la nascita dei versi (in alcuni casi dal tono dolente) e ha sottolineato quanto e come la *finitudine temporale* appartiene inesorabilmente al destino umano²¹. Una coscienza che ha innescato nel poeta una lotta tra sé e il tempo, che ha trovato una soluzione dal sapore malinconico, come indicano i versi: "amo il tempo sospeso più d'ogni / altra vicenda il tempo sciolto dalla catena" e "questo tempo che passa a cui non posso / altro che opporre gli attimi del mito"²². Il poeta trova conforto al suo dolore, da una parte, costruendo la sua personale dimensione temporale: quella del "tempo sospeso", il tempo liberato dai vincoli della contingenza, e dall'altra trova nel *mito* la forza di sostenere il peso del *passaggio del tempo* che non può fermare; dunque, non un superamento del tempo, ma un adattamento personalizzato attraverso la mitopoiesi.

Se il tempo è il tema centrale della poesia piersantiana in *Passaggio di sequenza*, la donna e la natura costituiscono le coordinate funzionali entro cui il poeta colloca e sviluppa la sua *poetica del tempo*. In quest'ottica è proprio il *passaggio del tempo di vita* – che scandisce le differenti età e la perdita progressiva del vigore fisico al superamento dell'*età di mezzo* – che fa prendere coscienza al poeta che è giunta l'*età del declino*, la quale trova esemplare sottolineatura proprio nel rapporto con la donna. Dunque, nella raccolta poetica *Passaggio di sequenza* uno dei tre temi principali (insieme al tempo e alla natura) è la *donna*, con la quale il poeta crea un *rapporto speciale*: fa della ricerca-presenza del femminile un fattore costante della sua vita, sia per l'ostinata ricerca del rapporto sessuale con la donna che per il bisogno ancestrale del poeta di *cogliere* la costanza del femminile nel suo universo vitale. Tale disposizione è vissuta in modo consapevole ma non sempre con serenità, che non nasconde né maschera a sé e agli altri, anzi n'è orgoglioso pur se lo affatica con l'avanzare dell'età.

Il rapporto di U. Piersanti con la donna prende essenzialmente due direzioni. La prima riguarda il suo modo di *sentire-vivere* i caratteri in cui si esprime la femminilità, che porta il poeta a osservare la donna sotto due aspetti: nel primo pone attenzione alla forza della mente e potenza del corpo della donna²³, mentre nel secondo aspetto egli esalta la delicatezza, dolcezza e superbia che contraddistingue il carattere femminile²⁴. Così il poeta crea un'altalena continua tra questi due suoi modi di percepire la femminilità, che lo porta a disegnare un quadro-mosaico manifestante l'intensità simbiotica e l'ammirazione verso il corpo della donna: "per me ogni donna entratami nel sangue", e anche "niente ho amato più di questi corpi / ce li ha donati un dio oltre i dolori / e mai li

bramo come in questi anni / che iniziano a discendere la china”²⁵; la *meta del femminile* è diventata essenziale per la vita dell’io poetico piersantiano.

La seconda direzione, invece, interessa il campo dell’*eros*, il quale, in alcuni casi, è sublimato nell’esaltazione degli aspetti esteriori della figura femminile²⁶, che lo porta a decantare i particolari del carattere, del corpo e abbigliamento della donna²⁷; mentre, altre volte, l’incontro con la donna è risolto *tout court* nel rapporto sessuale²⁸, il quale nutre il legame tra i due sessi e la conseguente relazione sociale, che spesso ha come scenario privilegiato un luogo naturalistico (un colle, un torrente, un prato, etc.).

Quest’ultima predilezione discende proprio dal fatto che U. Piersanti è nato e ha vissuto gli anni giovanili nella casa di campagna dei suoi genitori nelle Cesane (Montefeltro), che hanno forgiato la sua indole e personalità, lasciando un’impronta indelebile nella sua memoria²⁹. Infatti, l’ispirazione di molte poesie raccolte in *Passaggio di sequenza* ha origine dall’universo agricolo-forestale delle Cesane e dall’amore per il patrimonio naturalistico urbinato. Il poeta dimostra una buona conoscenza dei luoghi geografici nativi (le Cesane, il Montefeltro e l’Appennino), dei prodotti agricoli, dei frutti, del cibo dei contadini, delle piante e degli animali, accompagnati da un attento uso di termini naturalistici³⁰; questo denota i sentimenti del poeta per la sua campagna, che sono così forti da assumere una dimensione fisica come ci fa intendere il verso: “d’una campagna che sfuma dolce-carnale”³¹.

In questo scenario rurale si colloca il terzo dei tre temi principali presenti nella raccolta poetica *Passaggio di sequenza*, che è la *natura* (dopo il tempo e la donna, come ricordato sopra), la quale assume una grande importanza nella poesia di U. Piersanti, che viene specificata nelle sue molteplici manifestazioni: l’agricoltura, l’acqua, gli animali, la vegetazione, le morfologie del territorio, etc. In particolare, il poeta sembra un esperto di scienze naturali tale è l’attenzione al mondo naturalistico e l’uso frequente di termini del settore³² con la citazione di nomi propri di molte specie animali e vegetali³³; valorizza il patrimonio naturale e i suoi ecosistemi, tra cui l’acqua, che è presente nella costruzione dei versi sia attraverso i suoi molteplici nomi e forme³⁴ che con le proprie specifiche denominazioni³⁵, ma soprattutto le diverse tipologie (per esempio: acqua dolce, acqua scura, acqua ghiaccia, balze d’acqua, oceano nero, etc.) e metafore sull’acqua³⁶, che consentono al poeta di valorizzare la risorsa idrica anche nelle sue valenze letterarie.

Il carattere naturalistico della poesia di U. Piersanti è alimentato anche dall’attenzione ai fenomeni meteorologici³⁷, che ci fanno capire la sua sensibilità verso gli eventi atmosferici naturali e il loro grado di percezione simbolica, per esempio nei versi: “le nevi d’una volta alle cesane / con i refi più alti dei pagliai / il vento che le caccia dentro Urbino / percuotono la gente che s’afferra / giù per San Polo alle borchie di ferro / fischiano a mulinelli contro i vetri / chiudono dei vicoli il passaggio”³⁸, qui il poeta esemplifica il legame del ricordo della neve di montagna con i momenti d’impatto del vento che si abbatte sulle persone e sulla città urbinata.

La lettura delle poesie raccolte in *Passaggio di sequenza* ci fa sentire, metaforicamente, in un parco naturalistico tale è la ricchezza di specie; in particolare, le specie animali consentono al poeta di creare situazioni e momenti in cui l’animale entra in comunicazione con l’uomo arricchendolo sia sul piano dei sentimenti sia rafforzando la capacità di entrare in empatia con le varie specie. In U. Piersanti è così forte l’amore per la terra natale e la sua natura (a

volte contemplata e altre ricordata e goduta), tale che essi pervadono l'intero *corpus* della sua poesia, fino ad arrivare a mitizzare la natura nel suo complesso.

Questo processo mitopoietico origina dalla capacità del poeta di collocare l'io al centro dell'esperienza che con la natura intrattiene e di nominarla nelle sue figure e località, nelle emozioni e percezioni; perciò il *mito della natura* consente di capire il processo di idealizzazione dell'io poetico quale prospettiva mirifica della realtà³⁹. In particolare, la dimensione del mito diventa l'approccio interpretativo della realtà nella poesia piersantiana e rappresenta il veicolo del suo messaggio ideale e morale.

Quindi, in *Passaggio di sequenza* (come anche nelle precedenti raccolte poetiche) la figura del mito è sempre stata presente attraverso il rapporto col proprio passato e ricordi, con l'amore per le donne e con i viaggi e le fughe rabbiose; ma ora il mito si rinnova affiancando agli altri quello della natura, contestualizzata nei luoghi geografici e nel tempo presente del poeta. Infatti, per dirla con Gualtiero De Santi: "Il nuovo mito che s'allinea con gli altri della memoria è quello naturale: delle erbe e dei boschi, dei fiori e dei valloni. Per il suo tramite l'interpretazione esistenziale dello stare nel mondo cerca di raggiungere la propria intemporalità"⁴⁰; dunque, U. Piersanti fa perno sulla mitizzazione della natura per sottrarre l'io alla dimensione temporale, alla transitorietà del contingente e dargli lo *status* d'immortalità poetica.

La poesia piersantiana in *Passaggio di sequenza*, oltre ai temi principali del tempo, della donna e della natura, ci propone altri temi (sempre molto cari all'autore), che arricchiscono e consolidano la sua poetica, per esempio: i ricordi (quelli legati alla famiglia, al cibo e al territorio di vita, all'infanzia e la scuola, alle immagini e sensazioni di vita vissuta nelle Cesane, al desiderio di vivere la vita gustando edonisticamente le sorprese del cibo e del sesso), l'arte e l'architettura, i viaggi e le città, la cronaca politica e ambientale, etc.; sono tutti elementi che riempiono frequentemente il tessuto delle composizioni piersantiane, perciò indagare questi temi ci consente di conoscere ancora meglio la poesia del nostro autore.

In tal senso, l'invariante sempre presente nei versi di *Passaggio di sequenza* è quella dei ricordi, spesso frutto del vissuto con le persone della sua famiglia d'origine (il bisnonno Madìo, il nonno Celeste, la nonna, la madre e il padre, le sorelle e i cugini), collegati a episodi e luoghi che hanno caratterizzato la sua infanzia e giovinezza⁴¹: per esempio, i momenti di consumo del cibo nei giorni di festa e le località in cui ha vissuto episodi rimasti impressi nella memoria del poeta; è chiaro che i ricordi della vita trascorsa nell'ambito familiare, nel territorio urbinato, sono molto sentiti dal poeta, tali che nelle sue parole troviamo nostalgia, ma anche amore per i suoi genitori e la loro casa nelle Cesane.

I ricordi impressi nelle poesie raccolte in *Passaggio di sequenza* rivelano anche la passione del poeta per il buon cibo di una volta: i prodotti alimentari del mondo agricolo e le ricette casarecce delle feste; in questo si nota l'orgoglio del poeta nel ribadire la dignità delle sue origini contadine, infatti nonostante la povertà della vita quotidiana "non mancava a casa nostra / anche se il grano e l'uva non rendeva / la carne quand'è festa e il vino a stufò"⁴²: rivendica proprio il rispetto per il cibo, pur se scarso, in quanto è la possibilità della vita, la sua continuità in modo onesto e dignitoso. Il cibo non solo inteso come nutrimento della vita biologica, ma anche come gioia di vivere, per questo la poesia di U. Piersanti

diventa una galleria di prodotti e ricette⁴³ da godere in famiglia nei momenti di festa e con le donne e gli amici; in particolare, il poeta predilige il vino: “amo le trattorie dentro le cale / bere il vino a gran sorsi ma pian piano”⁴⁴; ma, soprattutto, il buon cibo e il vino, oltre al piacere di gola, sono anche fonte di stimolo dell’eros quando essi sono consumati insieme alla donna desiderata⁴⁵.

Questi aspetti dei ricordi piersantiani ricevono una loro specifica esaltazione in quanto il poeta li coglie nel suo territorio di vita, in particolare le Cesane (ma anche il Montefeltro e l’Appennino), quale scenario privilegiato della sua poesia, perché in esso ha vissuto la sua infanzia trascorrendovi molti momenti felici con la sua famiglia d’origine, che gli ha consentito di avere una buona conoscenza dei diversi aspetti e località di quel territorio (ma, successivamente, anche altri territori grazie ai suoi viaggi in Italia ed Europa): la morfologia⁴⁶ e i toponimi, le piccole località rurali e montane⁴⁷ (sia urbate che italiane ed europee), etc., che hanno dato al poeta una buona dimestichezza nel plasmare una molteplicità di luoghi geografici alle necessità dei suoi versi; ciò ha permesso al poeta di scrivere strofe, con padronanza e fluidità, su temi e territori delle Marche e dell’Appennino, tutti cari all’autore.

L’attitudine di U. Piersanti di introiettare, nel tessuto della propria poesia, ciò che esperisce e ama, trova esemplificazione anche per autori e luoghi dell’arte e dell’architettura, sia con riferimenti a opere, monumenti e musei (per esempio: il Prado di Madrid) che con citazioni di artisti italiani ed europei⁴⁸, dei quali prende in prestito personaggi e temi utili ad arricchire/sostenere i suoi versi con metafore e immagini pittoriche, che gli consentono di *raccontare* meglio il sentimento e la visione che più gli interessa comunicarci. Inoltre, la sensibilità artistica di U. Piersanti si manifesta in una specifica attenzione all’architettura antica e rurale, che trova esemplificazione in vari tipi d’opere architettoniche (castelli, chiese, chiostri, palazzi, piazze, pievi, torri, ville, etc.)⁴⁹; mentre rare sono le citazioni di strutture urbane moderne. Questo dimostra l’amore del poeta per l’arte in particolare e, più in generale, indica il suo sentimento di partecipazione alla storia e al valore culturale delle città e delle genti d’Europa.

La sensibilità per l’arte e la cultura europea sono stati la molla che ha spinto il poeta ai suoi frequenti viaggi in Italia e nel vecchio continente, che hanno coinvolto la sua persona fin nell’anima e sono stati oggetto di molte poesie della raccolta *Passaggio di sequenza*; infatti, il poeta assapora il viaggio in tutti i suoi momenti: dall’esperienza della partenza (“c’ero arrivato presto dentro un treno / che si risveglia all’alba col languore / dolce che fa la bruma con le prime / luci fra i campi”⁵⁰) al momento del ritorno, alla *meta di ritorno* (“è al ritorno dai viaggi / che m’accorgo / d’essere sempre più estraneo / a questo luogo / ch’è stato solo mio a sedici anni”, oppure quando dice: “torno ai tuoi colli Montefeltro amato / ora che sugli scotani rispunta / il suo rosso colore che rallegra”⁵¹), dal raggiungimento della meta per l’appagamento del desiderio di conoscenza (delle città⁵² e delle loro piazze, monumenti, palazzi storici, giardini⁵³, dei paesi e di piccole città⁵⁴, delle nazioni, delle regioni e delle province dell’Europa⁵⁵) al viaggio in sé come espressione del suo potenziale: “ma ora il viaggio stesso / tra volti non saputi si dispiega”⁵⁶, ossia il viaggio intrinseco, indipendente da cose e persone, che si fa *mimesis* del bisogno ancestrale umano di rendere noto l’ignoto dell’altrove.

Il viaggio di U. Piersanti passa attraverso la creazione di un legame emotivo con l’altrove, che si esplica in un rapporto di sintonia intellettuale con le cose e gli esseri viventi: nasce da una relazione d’amore *lato sensu*, che lo spinge a

conoscere luoghi e persone in tutti i loro aspetti (architettonici e naturalistici, sociali e culturali, morali e sentimentali). Proprio grazie a questo investimento che il poeta compie sul viaggio, esso assume una carica *mitica* quando giunge alla conclusione, come egli ha esemplificato nella poesia *È ormai mito il viaggio da cui torno*⁵⁷: “ragazza che ti bagni nella spuma / anche il tuo riso chiedo che sia eterno / come gli dei andati nel mattino / vorrei la tua figura che restasse / un’orma, un segno chiaro che traspare / un poco tutti i giorni e che poi muore / e che poi torna, passa nella sera”⁵⁸; in questi versi il poeta fa, mediante la figura della ragazza, un’invocazione alla propria poesia di essere eterna e manifestarsi nel quotidiano attraverso un *segno leggero*: ciò indica che anche il viaggio, esemplificato nei movimenti della figura giovanile, ha ricevuto un *valore di mito*, che ha connotato nel complesso la poesia piersantiana in *Passaggio di sequenza*.

Infine, l’invariante riguardante il contrasto tra il soggetto-poeta e gli accadimenti del mondo si manifesta, nel quadro dei temi lirici e mitici di *Passaggio di sequenza*, soprattutto nella prima parte del libro, con alcuni inserti di cronaca politica e ambientale, che potrebbero sembrare in contrasto rispetto al contesto generale della raccolta, ma in realtà servono al poeta per creare delle occasioni che evidenziano la crudeltà dei fatti della vita contemporanea e la volontà a tenere viva la loro memoria come indicano questi suoi versi: “l’occhio nelle vicende, fisso / senza dimenticare”⁵⁹. Infatti, incontriamo strofe che parlano di vicende di cronaca riguardanti episodi di terrorismo⁶⁰ degli anni Settanta e inizi anni Ottanta (le dichiarazioni del brigatista Curcio, il rapimento del giudice D’Urso, il generale Dozier chiamato “soldato imprigionato”⁶¹, l’omicidio dei carabinieri e di ragazzi)⁶², le lotte di palazzo dei chierici, etc., di fronte ai quali egli denuncia, con amara ironia, l’indifferenza del mondo universitario in cui il poeta lavora come docente, polemizza contro una certa sinistra assassina, evidenzia l’incomprensione della nuova generazione che si lascia irretire dalla droga, grida contro “il nazismo vigliacco di questi anni”⁶³, urla la delusione per i giovani morti a causa dei loro ideali di libertà, punta il dito contro l’avvelenamento di animali e fiumi con scorie e catrame⁶⁴, etc.

Dunque, il poeta non è tutto chiuso nel suo universo mitico-naturale, ma è rimasto attento a ciò che accade nella società, da cui la sua sensibilità è ferita e soffre, come indicano i suoi versi di rabbia e dolore per le morti innocenti; infatti, i momenti negativi di cronaca e costume⁶⁵ sono inseriti dentro una stessa strofa che contrasta con la carica mitica della maggioranza delle poesie di U. Piersanti, ma che consente al poeta di isolarli e così può esorcizzare la sua rabbia verso le ingiustizie e i morti ammazzati.

Sul piano del carattere formale la poesia di U. Piersanti, da una parte, non ha creato o sposato particolari forme sperimentali⁶⁶, volendo egli prediligere una lirica libera⁶⁷; ma, dall’altra, il poeta ha adottato alcune scelte stilistiche quali: un tessuto metrico incentrato sul recupero dell’endecasillabo⁶⁸ (in qualche caso interrotto da esigenze di *pathos*), l’uso dell’enjambement e dell’iperbato, la scelta di un linguaggio che ha rinunciato alla punteggiatura⁶⁹ (tranne alcuni casi in cui il poeta inserisce la virgola creando una cesura del verso, che dà vita ad una coppia d’emistichi, per esempio: “non c’è il vento, la quercia il grano duro”⁷⁰ e “la prima luce, ritornano gli dei”⁷¹) e alle maiuscole⁷² (salvo l’eccezione di quattro poesie⁷³, dove l’incipit della prima strofa inizia con la maiuscola pur non coincidendo il termine con un nome proprio di persona o di una località), nonché inserisce nelle strofe singole parole idiomatiche proprie del dialetto

urbinate del poeta e, in qualche caso, interfolia interi versi⁷⁴ come: “fora verde tira fori el tua / ch’el mia non perde”⁷⁵: “fuori il verde tira fuori il tuo che il mio non perde” (si tratta di un gioco praticato dal poeta nella sua infanzia). Tutto questo consente all’autore di creare un discorso poetico in cammino, aperto e plurale, che permette di avere una continuità tra le singole poesie: un dialogo fra un testo e l’altro, tale da sviluppare un’unica *narrazione poetica*, apparentemente interrotta dal cambio del titolo delle poesie.

L’unità della versificazione fra le varie strofe e tra i diversi componimenti è frutto, oltre che dal non uso delle maiuscole (salvo i casi in cui ricorrono i nomi propri di persone, città e luoghi del territorio, ma che non incrinano la scelta del poeta), da una particolarità della poesia di *Passaggio di sequenza* data dalla presenza di un *substrato narrativo*: U. Piersanti adotta una forma lirica che abbraccia la *tensione del racconto*⁷⁶ evidenziato dall’uso costante degli imperfetti⁷⁷, ossia l’intreccio poetico è giocato sul filo narrativo dettato dal bisogno dell’autore di fotografare le sequenze della realtà di vita come fossero un’unica serie concatenata degli episodi di un film.

A tale scopo l’autore si avvale del portato della memoria, che gli consente, attraverso il processo del ricordo⁷⁸, di narrare storie nei suoi versi per esemplificare persone, luoghi ed episodi che hanno caratterizzato la sua vita⁷⁹: dai ricordi dell’infanzia⁸⁰ e adolescenza⁸¹ a quelli della scuola⁸², dalla casa paterna⁸³ ai colli amati⁸⁴; essi sono la *possibilità* che fa nascere la poesia in U. Piersanti, che rendono autentici i suoi versi⁸⁵, poiché sono l’anima *in re* del poeta che prende corpo e figura attraverso la carne delle sue parole.

È proprio nelle storie che diventano poesia che incontriamo il carattere *narrativo* della poetica di U. Piersanti, che trova concretezza in testi poetici che si configurano come *racconti a episodi*, dove il poeta si *accuccia* in quanto luogo che gli dà protezione e sicurezza (una sorta di grembo materno), come allude in questi versi: “ricordi anima mia la nostra cuccia / scavata dentro gli aghi e noi a guardare [...] lasciati in questa baia d’un racconto”⁸⁶; la narrazione ha una natura prospettica che non sostituisce il registro poetico, anzi lo alimenta. In ogni poesia gli episodi prendono vita nelle singole strofe (quasi dei fotogrammi filmici, *mutatis mutandis*), dove presenta dei *quadri di narrazione destrutturata* (aiutato in questo dall’uso della figura retorica dell’iperbato), come le parti di un *puzzle*: i vari *pezzi in versi* che il lettore può ricomporre idealmente per coglierne i significati, fissare le immagini e ricondurli a un proprio ordine e senso, oppure rispettare il *quadro-racconto* del poeta e cercare di intuire il messaggio attraverso una *meta-lettura* libera dal vincolo materiale della parola fisica⁸⁷.

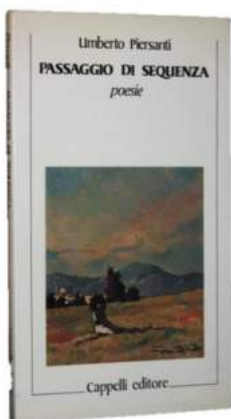
Questa caratteristica della poesia piersantiana, che ho riassunto nella metafora del *puzzle a episodi*, costituisce un aspetto specifico del suo tessuto poetico, che egli ha pagato con la rinuncia all’uso della punteggiatura e delle maiuscole, e ciò rende spesso il suo discorso non sempre comprensibile a prima lettura. Per questo la poesia di U. Piersanti, pur essendo portatrice di momenti d’intensa carica emotiva e culturale, ha bisogno di un approccio intuitivo da parte del lettore per ricomporre il discorso e capirne le ragioni sostanziali.

Il vantaggio di tale scelta stilistica è quello che ha dato al poeta la possibilità di avere totale libertà nel creare immagini e metafore al servizio della sua versificazione; l’immaginazione del poeta U. Piersanti ha prodotto figure e accostamenti che emergono più di altre per la loro nitidezza e forza, che possono emozionare il lettore⁸⁸ e aprire visioni inedite⁸⁹. A meglio manifestare l’intensità di questo universo poetico ha contribuito la predilezione del poeta per i colori (in

particolare: verde, bianco, azzurro, rosso, nero, giallo e viola) e alcuni elementi astronomici (la luna, il sole, le stelle e il loro contesto specifico comunemente detto *cielo*, che ormai sono parte dell'immaginario culturale dell'uomo), che gli hanno consentito d'esprimere le sue sensazioni e visioni con immagini peculiari⁹⁰, che prendono consistenza nel breve spazio di un distico o addirittura in un solo verso. Infatti, i paesaggi pluricolori che incontriamo in natura (soprattutto nella primavera e autunno) e le sembianze degli astri, nella poetica piersantiana: da una parte, rafforzano e completano l'espressione delle emozioni del poeta per la vita e le meraviglie della Terra, e dall'altra aiutano a rappresentare ed esprimere i sentimenti dell'essere umano e dell'esperienza di vita quotidiana.

La policromia della natura e della vita *lato sensu* sono colte da U. Piersanti attraverso un lavoro sul *dettaglio* e sulla *transizione*, proprio perché esemplificano quel *passaggio* indicato nel titolo della raccolta poetica *Passaggio di sequenza*⁹¹, e sottolineano il *ruolo di cerniera* di tale concetto⁹². Si tratta di un comune denominatore che spiega buona parte della concezione della vita e della visione del tempo che U. Piersanti snoda e rappresenta in ogni sua strofa, ma soprattutto ci fa cogliere il suo senso recondito nella terzina conclusiva della poesia *Era chiaro l'aprile su Parigi*, dove dice: “solo qualche passaggio di sequenza / flash-

back che a caso colgono vicende / mentre ricordo il viaggio terminato”⁹³, qui l'autore mette insieme tre aspetti della sua poetica: bastano solo pochi *passaggi di sequenza*, nella dimensione del flash-back⁹⁴, per condensare i fatti della vita nel frangente del ricordo di un viaggio giunto alla conclusione, ossia la forza del *passaggio di sequenza* si manifesta nel momento fortuito in cui il ricordo del viaggio prende corpo nei flash-back, che ci conducono alla coscienza che il “viaggio terminato” comunque continua attraverso la nostra memoria e diventa garante dell'attualità del passato.



La poesia piersantiana è nata grazie alla dimensione temporale dei ricordi e al legame speciale con la natura⁹⁵ e la donna, che sono stati terreno fertile per lo sviluppo della sua poetica; infatti, sono molti gli esempi che incontriamo leggendo *Passaggio di sequenza*, che esprimono l'intensità emotiva e umana del poeta verso le cose e gli esseri delle Cesane e del suo mondo vitale.

La carica lirica del poeta urbinato ha origine dal confronto di due tempi: il passato e il presente, il primo è quello della gioventù vissuta all'insegna dell'eros e il secondo è quello attuale dell'età di mezzo in cui emerge l'assenza delle “ragazze con grandi cinture”⁹⁶. L'incontro tra i due ambiti temporali (come se fossero appartenenti a due diverse generazioni) creano un intreccio continuo tra i due poli della vita del poeta, costantemente alimentato dalla passione per la donna e la natura.

In altri termini, la poesia di U. Piersanti in *Passaggio di sequenza* scaturisce da un processo duale: da una parte, la coscienza del dolore per il male presente nel mondo degli uomini, e dall'altra il piacere dell'eros, il legame affettivo col territorio e la natura urbinato, l'amore per le città e i paesi dell'Italia e dell'Europa⁹⁷, verso i quali fugge e trova rifugio, in quanto tali luoghi sono reali e

concreti, diventano strumento e fondamento della sua *verità poetica*, che illumina e dà senso al vivere umano.

La consonanza con l'universo naturale e femminile ha esaltato la carica lirica della poesia dell'urbinate, infatti Carlo Bo, sin da *La breve stagione* (ed estensibile anche a *Passaggio di sequenza*), ha notato che U. Piersanti “volge tutto in canto epperò la poesia è il suo punto di vita. Avvenimenti, cultura, storie personali e soprattutto immagini di donne e di paesi vengono volta per volta trasferiti dentro la sua memoria e poi restituiti come altrettanti sentimenti”⁹⁸.

È l'energia del canto della poesia piersantiana di *Passaggio di sequenza* che consente di comunicare i sentimenti del poeta, i quali hanno trovato esemplificazione nella poetica del tempo e della natura: uno stato che connota il sentimento di prossimità del poeta con le diverse specie animali e vegetali come in una sorta d'unione sensoriale, che deriva dal fatto che il territorio urbinato è stato il nido natale del poeta, ma è anche il luogo dove ha avuto inizio il suo viaggio di educazione sentimentale con le ragazze.

In conclusione, possiamo dire che la poesia di U. Piersanti in *Passaggio di sequenza* si spinge verso “momenti rarefatti e forbiti”, dove “Il recupero della perfezione stilistica e della bellezza formale equivale infine alla riscoperta dell'attimo perfetto”⁹⁹, il quale ha la sua esemplificazione proprio nel ricordo di vita vissuta cristallizzato nella *verità poetica*, la quale permette di sottrarlo alla *consunzione del tempo*. Un desiderio che il poeta ha ben condensato nel distico conclusivo della poesia *Secondo passaggio di sequenza*: “voglio fissarti vita nella luce / voglio fermarti prima della sera”¹⁰⁰, qui U. Piersanti raggiunge il punto maturo della sua *poetica del tempo e della vita*, un tempo lirico che manifesta l'anelito del poeta di fermare-fissare la “vita nella luce” della poesia prima che sopraggiunga il buio della sera: la conclusione terrena della vita umana.

NOTE

¹ Umberto Piersanti, *Passaggio di sequenza*, “Premessa” di Rosario Assunto, *Testimonianza per una lettura privata*, Cappelli Editore, Bologna, Aprile 1986, pp. 118.

² Infatti, ciò si sposa con quanto Rosario Assunto sostiene nella sua “Premessa”: *Testimonianza per una lettura privata*, dove fa notare che “ogni modo di poetare attesta una interpretazione del mondo, un modo di disporsi dell'io al cospetto del mondo”, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., p. 5.

³ Le precedenti raccolte poetiche di U. Piersanti sono le seguenti: *All'ora del crepuscolo* (Edizioni Svolta, Urbino, 1966), *La breve stagione* (Quaderni di Ad Libitum, Urbino, 1967), *Il tempo differente* (Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1974), *L'urlo della mente* (Nuovedizioni Vallecchi, Firenze, 1977), *Nascere nel '40* (Shakespeare and Company, Milano, 1981), *Natura morta con paesaggio* (Edizione d'arte a cura di Paolo Castellani, Urbino, 1983).

⁴ Il libro *Passaggio di sequenza* di U. Piersanti è composto da 35 poesie messe in *ordine cronologico crescente* (ciascuna con la propria data di scrittura in coda), disposte lungo un arco temporale che inizia con “ottobre 1980” (prima poesia: *Sono risceso a ottobre nelle macchie*) e termina con “novembre 1984” (ultima poesia: *Secondo passaggio di sequenza*). La successione dei testi rispetta sempre l'ordine cronologico, tranne che nel caso della quarta poesia (*Fuggo la rabbia dentro le mie macchie*) datata “settembre 1980”: si tratta di una posticipazione di due mesi, di cui non s'incontrano spiegazioni, da parte dell'autore, nelle note del libro.

⁵ Il poeta dà voce a questa sua tendenza con espressioni come queste: “l'autunno ha aromi” (p. 18), “primavera gigante” (p. 33), “passano le ragazze dell'estate” (p. 63), “il cielo dell'inverno è così chiaro” (p. 66), “mai finisce l'estate una volta sola / muore nel

primo giorno che non vedo / dal mio riquadro umbro sopra gli olmi / l'insetto che s'accende tra gli odori" (p. 83), etc., in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

⁶ Come spiega lo stesso U. Piersanti: "Il titolo di questo libro rimanda anche all'amore dell'autore per l'immagine filmica, alla impareggiabile forza con la quale si appropria del reale" (U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., nota nel risvolto di terza di copertina); un'interpretazione con cui concorda R. Assunto (ex insegnante del poeta) quando nella sua "Premessa" al libro afferma: "Certo è che ancor più credeva nell'individuo, e nella lirica, scritta con le parole o montata in immagini filmiche: oggettivazione del soggettivo sentire che è in pari tempo soggettivazione assoluta della realtà oggettiva – espressione individuale che dell'individuo universalizza il sentire" (R. Assunto, *Testimonianza per una lettura privata*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., p. 8).

⁷ La prima poesia intitolata *Passaggio di sequenza* è posta al nono posto nella serie della raccolta (dedicata ad Evi, con cui ha girato un film per la TV), mentre la seconda poesia *Secondo passaggio di sequenza* (la trentacinquesima nella serie della raccolta) è posta a chiusura del volume con il ruolo di epilogo e dal sapore testamentario (U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., rispettivamente pp. 33-35 e pp. 107-109).

⁸ R. Assunto, *Testimonianza per una lettura privata*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., p. 7.

⁹ Cfr. i versi: "tempo che m'hai ferito sui trent'anni / io non speravo più in una stagione / simile ad altre che sull'Appennino / già negli anni '60 avevo vissute / solo rimane l'ombra che mi colse / spesso anche nell'ora ch'è più chiara / e questa età di mezzo che procede" (p. 65), altri esempi a pp. 18, 91, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

¹⁰ Cfr. i versi: "fuggo la rabbia dentro le mie macchie / dove un tempo diverso mi rammento" (p. 22), altri esempi a pp. 52, 71, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

¹¹ Cfr. i versi: "l'età di mezzo è un tavolo appartato / fermo dentro la festa che continua" (p. 63), altri esempi a pp. 29, 38, 53, 55, 75, 76, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

¹² U. Piersanti, *Primavera in Castiglia e poi ritorno*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 81.

¹³ U. Piersanti, *E' ormai mito il viaggio da cui torno*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 104.

¹⁴ U. Piersanti, *I quarant'anni messi di traverso*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 76.

¹⁵ Questa tendenza era già presente in *Nascere nel '40* (la raccolta precedente a *Passaggio di sequenza*), a proposito della quale Gualtiero De Santi afferma: "la nostalgia della vita, dove l'io ritrovi la sua verità, viene a stemperarsi nelle linee larghe di una riflessione sulla fine epocale di tutto un mondo" (G. De Santi, *Umberto Piersanti: la natura come corpo e mito*, Di Mambro Editore, Latina, Dicembre 1986, 1° edizione, p. 38).

¹⁶ A questo proposito Gualtiero De Santi fa notare che in *Passaggio di sequenza* c'è un nuovo concetto di tempo inteso come "situazione correlativa" agli anni che passano: "la temporalità dell'essere nel mondo" incrina "L'accensione vitalistica che stava al centro dell'ispirazione" e "cade adesso sotto il diffalco degli anni e dei giorni", per questo il tempo è concepito "non più indefinito e illimitato, ma condizione nella sua frantumazione della spazialità del soggetto", così il tempo diviene "condizione dell'esperienza e della comprensione delle cose" (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., pp. 39-40).

¹⁷ Cfr. U. Piersanti, *I quarant'anni messi di traverso*, *Primavera in Castiglia e poi ritorno*, *Inverno catalano* e *Secondo passaggio di sequenza*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., pp. 76, 81-2, 95, 109.

¹⁸ Cfr. U. Piersanti, *Per la breve stagione di ritorno* e *Le nevi d'una volta*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., pp. 65, 68.

¹⁹ In proposito Gualtiero De Santi fa notare che ora in *Passaggio di sequenza* (a differenza delle raccolte precedenti), pur permanendo il forte legame col "microcosmo del Montefeltro", il poeta allarga il suo orizzonte al "quadrante europeo, non più cantato da lontano ma invece visto e percorso nella sua realtà" (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 40); in particolare, sin dalla prima raccolta poetica *La breve stagione* c'è in U. Piersanti "il richiamo all'Europa centrale della nostalgia e degli umori e malinconie di questi ultimi anni: quella cultura che esalta l'emozione vitale e l'aprirsi del tempo

sull'adolescenza e la giovinezza, sull'amore e lo scorrere dei giorni", cioè il "background boemo: tutta una cultura e una atmosfera che entrano per consonanza sentimentale nella scrittura di Piersanti" (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 23).

²⁰ U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., nota nel risvolto di terza di copertina.

²¹ E qui la mente corre, *mutatis mutandis*, a Giuseppe Ungaretti, che con le poesie di *Sentimento del tempo* (1919-1935) ha esemplificato il *sensu del tempo* nella sua inafferrabilità e mutabilità (versi: "Tempo, fuggitivo tremito ..." e "Cambia il tempo, t'aggiri ombroso, / Col mio passo mi fuggi", in: G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, CDE-Mondadori, Milano, Agosto 1996, rispettivamente pp. 115, 172) come madre del ricordo e impronta indelebile sull'uomo mortale (versi: "Ma perché fanciullezza / E' subito ricordo?" in *Monologhetto*; "T'affretta, tempo, a pormi sulle labbra / Le tue labbra ultime", in: G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., rispettivamente pp. 262, 178); tutto questo indica che è proprio "il passare del tempo che muove i suoi versi", spiega L. Piccioni nella sua "Prefazione" a: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. L.

²² U. Piersanti, *Dagli anni '80 con qualche flash-back e Inverno catalano*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., rispettivamente p. 31, p. 95.

²³ Cfr. i versi: "il corpo di Rosaria / di quieta forza come la sua mente" (p. 25), "il tuo corpo è potente anche se chiaro" (p. 59), altri esempi a pp. 16, 20, 40, 51, 60, 64, 77, 97, 109, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

²⁴ Cfr. i versi: "l'aria le fascia nelle vesti" (p. 23), "indossava una veste ricamata / azzurre come gli occhi le bretelle / sulle sue spalle chiare quanto i capelli / ma l'inizio del seno anche più bianco / bella come la donna ch'avevo visto / nel libro di Sigfrido disegnata" (p. 53), "come superba Grazia t'allontani / biondissima e slanciata in là sul mare / non punge il primo vento la tua pelle" (p. 79), "a volte una ragazza che non sai / su una panchina siede luminosa / guarda al treno che passa e t'innamora" (p. 89), "solo il tuo corpo dolce come miele" (p. 90), "sempre però superba è l'andatura" (p. 96), altri esempi a pp. 20, 43, 51, 75, 77, 97, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

²⁵ U. Piersanti, *Figure diseguate nel convito e Tra inverno e primavera*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., rispettivamente p. 50, p. 98.

²⁶ Le donne con cui il poeta ha rapporti sono reali, che assumono una loro identità attraverso nomi propri: Cinzia, Ebe, Estrella, Evi, Fiara, Gianna, Gilda, Grazia, Yarka, Laura, Lucia, Luisa, Ornella, Rosanna, Rosaria, Tesgereda l'etiope, Rudi goriziana.

²⁷ Cfr. i versi: "tu quieta come sempre, gentile la maniera vicentina" (p. 39), "e tu c'avevi le cosce scoperte / da una mini gigante" (p. 51), "una vestaglia di velluto porti / rossa la scopri" (p. 81), "fascia i corpi potenti segna il pube / il jeans che sale azzurro un po' sbiadito" (p. 99), "è castigiano il volto rilevato / da lunghe ciglia gli occhi bruni e chiari" (p. 102), altri esempi a pp. 42, 43, 62, 97, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

²⁸ Cfr. i versi: "e t'ho goduta subito guardavo / oltre i capelli un pino nel dirupo" (p. 107), altri esempi a pp. 24, 25, 27, 84, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

²⁹ Gli esempi sono molteplici, tra cui ricordo i versi: "e ti seguivo vecchia campagna / in grande pace / nessun fumo turbava l'aria chiara", "e a maggio salivamo alle cesane / dove i grilli vivono a milioni", in: U. Piersanti, *E torna la stagione del crisantemo e Flash-back*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., rispettivamente p. 17, p. 25.

³⁰ Questa caratteristica era già presente nelle precedenti raccolte poetiche, infatti Gualtiero De Santi, a proposito de *Il tempo differente*, fa notare che il poeta urbinato "si rapporta così puntigliosamente alla verità geografica dei luoghi, da andare alla ricerca dei nomi esatti sia di persone e località sia di piante e fiori" (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., pp. 24-5).

³¹ U. Piersanti, *Fine d'anno a Villa Beatrice*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 46.

³² In particolare si incontrano spesso le seguenti parole: alberi, arbusti, boschi, campi, canne, cespi, conchiglie, cespugli, erbe, filari, fiori, foglie, fronde, frutti, funghi, gambi,

gemme, legna, maggese, orti, pampini, prati, rama, rami, raspi, ripe, savana, solchi, spini, spore, sterpi, verzure, etc.

³³ Il poeta cita spesso i nomi propri di insetti, mammiferi, pesci, rettili e uccelli, etc., tra cui ho censito 61 specie di animali; mentre, per la parte vegetale troviamo 118 specie appartenenti a piante arboree, arbustive ed erbacee: piante aromatiche e medicinali, frutta e verdura, etc.

³⁴ Molto usati sono termini come: canali, canaloni, fontane, fonti, fiumi, laghi, lagune, mare, oceano, onde, pioggia, rio, ruscelletto, spuma, stagni, etc.

³⁵ Si incontrano spesso i nomi propri dei corsi d'acqua e mari: i fiumi Adige, Foglia, Furlo, Metauro, Moldava, Mosa, Tevere, il mar Tirreno, etc.

³⁶ Per esempio: "e l'acqua che scendeva alla marina / passava gonfia di rami e di fiori", in: *Canzonetta della memoria*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., p. 23.

³⁷ In tal senso, U. Piersanti nella sua poesia usa un linguaggio dove troviamo parole ed espressioni come: sbuffi d'aria, brina, bruma (nebbia), bufera, folate, gelo, ghiaccia, guazza (rugiada), innevata, neve, nevone, nuvole, nubi, piogge, tempesta, tramontana, venti, etc.

³⁸ U. Piersanti, *Le nevi d'una volta*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 67; mentre esempi di metafore legate al meteo sono: "la brina della luna" (p. 16), "le nuvole di nebbia" (p. 36), "la pioggia umida e fumosa" (p. 46), "con la nebbia ormai scura dei miei campi" (p. 68), "tronchi di nebbia luminosi" (p. 72), in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

³⁹ Si tratta di ciò che Gualtiero De Santi, parlando di *Nascere nel '40*, ha definito: "mito come autocoscienza dell'io" (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 38).

⁴⁰ G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 41.

⁴¹ L'universo familiare del poeta nelle Cesane è ricco di ricordi, persone e luoghi come esemplificano molti suoi versi: "sotto lo spaccio dove coi lupini / si siede mio nonno quand'è la fiera" (p. 69), "da ragazza mia madre stava male / chiusa nel fosso con la sua figura / ch'era fra tutte la più snella e gentile" (pp. 69-70), "il podere era piccolo e spero / ma mio nonno Celeste negli affari / badava anche alle bucce dei lupini" (p. 70), "e mi ricordo i fossi dove andavo / stretto alla mia sorella per la mano / a cercare la borra che mettevo / dentro il presepio con le brecce e l'acqua" (p. 72), "ero tornato con mia madre dove / si torce la vitalba fin sui rovi / questa macchia è la mia qui ho ricercato / il fungo ch'è tra i carpini sottile" (p. 87), "quando con la mia nonna ci s'alzava / verso le quattro l'erba che fumava / ma lei nulla più scorge dalla casa / scialbata e bianca dove è andata a stare / non gli sfuggiva un noce dentro l'erbe / e non perdeva un nido tra le canne" (p. 87), "c'era mia madre forse o mia sorella / è questo un episodio senza data / l'infanzia non ne ha molti così quieti / ma colmi, colmi della pienezza della vita / non un fumo d'incenso mi ricordo / solo luci e le risa sui gradini / come in questa città" (p. 94), "maggio era allora fradicio di piogge / coi miei cugini stavo nel trifoglio / che da Che' Gino scende la gran costa / respiravamo dentro nella guazza / l'odore del ranuncolo bagnato / mentre rotolavamo giù tra i peri / che verdi sono e carichi di fiori" (p. 102), "mia madre non aveva quarant'anni / la primavera stentata che s'inoltra / sempre più fredda e nebbia sulle foglie / dormimmo in un albergo ghiaccio / e solo presso il mare deserto di quegli anni / lento mi riscaldavo con l'imbottita / enorme ch'arrivava fin sugli occhi" (p. 102), in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

⁴² U. Piersanti, *La mia casa nel fosso sprofondata*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 70.

⁴³ Ricordo qui alcuni degli alimenti citati dal poeta: arance, arrostiti, arrostita di pesce, caciotta dei pastori, calamari fritti, cannella, cappelletti, castagnaccio, ceci, cioccolate, cresce sfogliate, cresciole, fegatello di maiale, formaggio, lasagne, lepre alla cacciatore, limoni, melone, olive, piatti con le acciughe, riso, vino, etc.

⁴⁴ U. Piersanti, *È ormai mito il viaggio da cui torno*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 106.

⁴⁵ Come confermano vari versi del poeta, tra cui: "lepre alla cacciatore nel vassoio / d'argento che riluce alle candele / tra i vini t'ho fissata dentro il seno / la piana già s'appanna con le luci / e c'aspetta la notte dentro un letto / grande, di legno scuro a

cassettoni”, in: *Quadri fissi con qualche passaggio*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., pp. 54-55.

⁴⁶ In tal senso, il poeta fa un largo uso di termini del settore quali: altipiano, altura, balze, canalone, colli, colline, conca, costoni, crinali, dirupi, dossi, forre, fossi, greppi, greti, macchie, montagne, macchiole, monti, piana, pianoro, prati, radura, rocce, rupi, steppa, valle, vallata, valloni, etc.

⁴⁷ In *Passaggio di sequenza* sono spesso citati i nomi di: Appennino, Appia, Ardenne, Brombolona, Canavaccio, Ca' Morciano, Carpegna, Capo Sounio, Cappuccini, Catria, Cesane, Che' Gino, Conero, Fantasio, Focara, Fossombrone, Gran Sasso, Himalaja, Mondolce, Montefeltro, Monte Polo, Montesoffio, Murge, Nauplia, Pallino, Parnaso, Petralata, Petrano, Pirenei, Pomposa, Sarnano, Scotaneto, Selve, Sibilla, Sila, Soratte, Sottomonte, Torcello, Torre, Viapiana, etc.

⁴⁸ Gli artisti citati in *Passaggio di sequenza* sono: Vincenzo Foppa, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonio Pisano detto Pisanello, Nicolas Poussin, Giorgio Vasari, Francisco de Zurbaràn.

⁴⁹ I vari tipi di opere architettoniche sono spesso descritte attraverso la citazione di alcuni loro elementi specifici, quali: campanili, comignoli, coppi, cupole, festoni, finestre, guglie, mattoni, merli, muri, portali, porte, portoni, pozzi, stanze, terrazze, tetti, torrioni, vicoli, etc.

⁵⁰ U. Piersanti, *Era chiaro l'aprile su Parigi*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 99.

⁵¹ U. Piersanti, *Il tempo della recita presente ed È ormai mito il viaggio da cui torno*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., rispettivamente p. 28, p. 106.

⁵² Le città che entrano nello scenario della poesia di *Passaggio di sequenza* sono: Amsterdam, Bruges, Liegi, Londra, Madrid, Milano, New York, Parigi, Pescara, Praga, Roma, Segovia, Urbino, Valencia, Venezia, Verona.

⁵³ Nel quadro poetico di *Passaggio di sequenza* entrano anche alcuni “personaggi” urbani quali: la Chiesa bizantina, Piazza Esedra, il giardino del Duca, i palazzi storici, i rioni alti d'Urbino, le strade, i Fori romani, il Mercatale, Montmartre, il Pantheon, San Polo, Wenzelsplatz, etc.

⁵⁴ La poesia di U. Piersanti si nutre anche del *pathos* che esprimono i paesi e le cittadine, come per esempio: Acquisgrana, Alatri, Apiro, Asolo, Bomarzo, Candido, Castiglione, Castel del Monte, Castibellino, Fano, Gabicce, Guardiagrele, Marostica, Mestre, Montefalco, Orvieto, Osimo, Portonovo, Risalito, Sant'Eufemia, San Giovanni, San Leo, San Tommaso, Sava, Sirmione, Torriana, Urbania, Viareggio, Vinci, etc.

⁵⁵ Oltre alle città, anche le nazioni, regioni e province europee diventano scenari specifici della poesia in *Passaggio di sequenza* quali: Belgio, Cecoslovacchia, Spagna, Aragona, Boemia, Castiglia, Molise, Romagna, Versiglia, etc.

⁵⁶ U. Piersanti, *Il tempo della recita presente*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 29.

⁵⁷ Cfr. U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., pp. 103-6.

⁵⁸ U. Piersanti, *È ormai mito il viaggio da cui torno*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 103.

⁵⁹ U. Piersanti, *Dagli anni '80 con qualche flash-back*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 32.

⁶⁰ Per esempio, il poeta denuncia che “fuori da questa cerchia azzurra [/.../] il cambio di stagione ha riportato / al lavoro le bande d'assassini / hanno strappato un uomo dalle case / l'hanno sepolto inerme dentro il buio” (U. Piersanti, *Vicende ripassate tra le nevi*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 19), dove la “cerchia azzurra” è la metafora che indica l'universo *mitico-naturale* delle Cesane: il territorio d'origine di U. Piersanti.

⁶¹ U. Piersanti, *Fine d'anno a villa Beatrice*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 47.

⁶² In tal senso gli esempi possono essere molti, tra cui sono significative le poesie: *Vicende ripassate fra le nevi*, *Fuggo la rabbia dentro le mie macchie* (si tratta di una fuga cosciente) e *Fine d'anno a villa Beatrice*, dove incontriamo numerosi inserti-strofe, nello svolgimento della poesia, riguardanti le vicende della vita politica italiana (in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., rispettivamente pp. 19-20, 21-22, 46-47).

⁶³ U. Piersanti, *Fine d'anno a Villa Beatrice*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 47.

⁶⁴ Come il poeta ha esemplificato in questi versi: “che i gabbiani spinti dalle scorie / risalgono dai lidi per i fiumi / passano il Tevere lordo di catrame [/ ... /] sono uccelli dei muri via dagli spazi / che impastano le ali coi veleni”, in: *Figure disegnate nel convito*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., p. 52.

⁶⁵ Cfr. U. Piersanti, *Fine d'anno a villa Beatrice*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 47.

⁶⁶ L'incompatibilità del poeta con le neoavanguardie novecentesche nasce dal “senso e il valore che per Piersanti hanno le parole: non morti segni convenzionali, ma *segni viventi*” (R. Assunto, *Testimonianza per una lettura privata*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., pp. 8-9): U. Piersanti compie la difesa del sociale nella lirica scritta con parole e immagini filmiche in quanto crede nell'individuo, nel valore delle parole in quanto segni tangibili della vita reale della persona. U. Piersanti sin dall'inizio compie una consapevole scelta poetica che lo tiene lontano e in contrasto con i percorsi poetici formali dell'avanguardia dei *Novissimi*, poiché “Spicca qui, su un tale fondamento, la critica alle posizioni e alla stessa pratica del Gruppo '63, sentito come l'emblema nella letteratura degli anni '60 dell'impoetico e del cerebrale” (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 22).

⁶⁷ Si tratta di una scelta di fondo che U. Piersanti ha fatto sin dall'inizio con *La breve stagione*, dove “la libertà formale (che non è l'assenza di forma, ma invece la libertà da una affermazione troppo perentoria del momento formale e retorico) si intenziona, nel concretizzarsi dell'espressione, alle marcature e mitologie adolescenziali”, così ha notato il critico urbinato Gualtiero De Santi nella sua monografia dedicata al poeta concittadino (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 19).

⁶⁸ Gualtiero De Santi nota che “man mano che ci si accosta alle liriche buttate su carta negli anni tra l' '82 e l' '83, non può stupire il recupero dell'endecasillabo” (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 41).

⁶⁹ In tal senso, un precedente è rappresentato, *mutatis muandis*, dal poeta tedesco Stefan George (1868-1933, attribuito allo stile floreale), che scelse di rinnovare il linguaggio della poesia eliminando le maiuscole e la virgola, introducendovi il punto a mezza riga; a titolo di esempio si veda il libro di poesie: S. George, *L'anno dell'anima*, a cura di Giorgio Manacorda, SE Studio Editoriale, Milano, Giugno 1986.

⁷⁰ U. Piersanti, *Per l'inizio d'estate a monte Polo*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 60.

⁷¹ U. Piersanti, *È ormai mito il viaggio da cui torno*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 103.

⁷² Una pratica già messa in atto dall'epoca de *Il tempo differente*, a proposito del quale Gualtiero De Santi ha fatto notare che “L'incipit con la minuscola fa infatti da subito chiaro che si è immessi in un flusso” (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 25).

⁷³ Si tratta delle seguenti poesie: *Canzonetta della memoria* (p. 23), *Figure dell'autunno che trascorre* (pp. 40-41), *Figure dei miei anni differenti* (pp. 42-43), *I quarant'anni messi di traverso* (pp. 74-76), in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

⁷⁴ In *Passaggio di sequenza*, osserva Gualtiero De Santi, “la gergalità urbinata si interfolia con un lessico alato e trascolorante per insistiti rimandi e innesti, via via sino al recupero di formulazioni letterarie ([...] tentativi nella direzione dell'iperbato) e di una pronunciata eco classica. Lo schema è insomma dialettico e contrastato seppur fuso nell'unità dell'io, mai tuttavia monofocale” (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., pp. 40-41); inoltre, Gualtiero De Santi fa notare che U. Piersanti recupera PierPaolo Pasolini “(dando tra l'altro una personalissima variazione del principio del mistilinguismo, in cui locuzioni dialettali si declinano in contesti eletti e rinascimentali, [...])” (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., pp. 34-5).

⁷⁵ U. Piersanti, *Flash-back*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 25.

⁷⁶ Nelle poesie di *Passaggio di sequenza* si coglie una parentela-filiazione con quelle di *Lavorare stanca* di Cesare Pavese, poiché esse “nascono sotto il segno di essere poesia oggettiva, poesia-racconto, che identifica i singoli gesti dell'uomo, il paesaggio in cui vive per dare ad essi un nome, per 'notificarli' e renderli così plausibili immettendoli nel vasto circolo che è appunto la vita dell'uomo” (Roberto Cantini, “Introduzione” a: C. Pavese, *Poesie*, Mondadori, Milano, Marzo 1985, 1° ed. Oscar Poesia, p. 7). Infatti, C.

Pavese insieme a Guido Gozzano e P.P. Pasolini sono quei maestri che U. Piersanti ha riconosciuto come propri e ha rifiutato i maestri dell'epoca come Martin Heidegger (cfr. G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 23, p. 34).

⁷⁷ Già ne *Il tempo differente* era presente l'uso degli imperfetti, che “ci apparivano come narrativi, sono memoriali: [...]: è la temporalità a farsi memoriale” (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 27).

⁷⁸ Questo aspetto è presente in U. Piersanti sin dalla sua prima raccolta di poesie *La breve stagione*, a proposito della quale Gualtiero De Santi ha notato che “I microeventi che il racconto fa alitare nascono naturalmente dalla vibrazione esclamativa del ricordo [...] il ricordo è appunto avvertito così struggentemente” (G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 18).

⁷⁹ Infatti, U. Piersanti dice: “quando si compie intera una vicenda / torna conchiusa e grata alla memoria / porto nella mia mente ogni paese / e la donna leggiadra che vi passa / per me la vita è questa cerca lunga / che ritenta ostinata la scommessa / solo negli intervalli delle siepi / cresce il ricordo dolce come un fiore” e “scende la neve fitta tra le storie / in questi giorni e copre le mie piante”, in: *Primavera in Castiglia e poi ritorno e Tra inverno e primavera*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., rispettivamente p. 82, p. 98.

⁸⁰ Cfr. gli esempi: “nella casa oltre i fossi di Viapiana / ci dormivo a volte da bambino” (p. 25), “l'erba morella cresceva fra i mattoni / senza profumi quand'ero bambino / verde-ingrigita per le ragnatele / a ciuffi sparsi da dentro le fessure” (p. 27), “ricordo dell'infanzia un canto in chiesa / la luce col pulviscolo scendeva come / una striscia lunga che ruotava / fuori le prime viole avevo colto / per te mio primo amore tra la neve / avevi il volto bianco delle dame / che leggevamo a scuola nei racconti / delle mie ore in chiesa questa è stata / la più felice e trasognata” (pp. 100-1), in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

⁸¹ Cfr. gli esempi: “passano adolescenti volti-cupi / ma io pensavo a San Polo d'un tempo / alle ragazze con grandi cinture / al loro riso giù per la discesa / che l'eco amplificava negli stradini”, “a sedici anni dentro la foschia / non risposero gli spiriti ai torrioni / sotto le volte dal duomo solo noi / camminavamo a Urbino senza luci / gli anni cinquanta densi di catrame / e rari fuochi su *lavori in corso* / in cinque amici ci demmo uno statuto / dopo aver litigato se Dio c'era”, in: *Il tempo della recita presente*” e *Sguardo sulle stagioni di passaggio*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., rispettivamente p. 28, p. 37.

⁸² Cfr. gli esempi: “nell'ultimo mio anno di liceo / c'era un vento di neve sui torrioni” e “la nostra scuola era per il Monte / con le stufe di ghisa nelle stanze / aveva fatto il nevone fino al mare”, in: *Figure dei miei anni differenti*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., p. 43.

⁸³ Gli esempi sono molteplici, tra cui ricordo: “stavamo ancora in tanti nella casa / persa nel fosso oltre la costata / apparve dentro il cielo tutta chiara” (p. 83), “stavo dentro la stalla sul fienile / nella mia casa persa sotto il fosso / fumavano le vacche contro il gelo / e il passero moriva sopra il rovo” (p. 98), “c'era una casa che non ho abitato / dove prima di me stava mio padre / che lavora lì accanto alla fornace / pallido il primo anemone ch'ho colto / messo dentro il bicchiere all'inferriata” (p. 98), in: *Ancora nell'estate che trascorre e Tra inverno e primavera*”, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

⁸⁴ Cfr. gli esempi: “in una notte di giugno del '60 / con i tigli odorosi al Ragno d'Oro / arrivai con la Laura alle cesane” (p. 28), “dalla finestra della casa nuova / la prima volta ch'abitai da solo / c'era un inverno chiaro sul Carpegna” (p. 43), “mentre il vischio nel parco luminoso / perso ha i suoi frutti gialli li guardavo / ghiacci come i miei colli nella notte / d'inverno con la luna fredda e chiara” (p. 101), “tra New York e il Parnaso le tue Cesane / - dicevi e mi ridevi e m'abbracciavi – furono sempre un poco marginali / un luogo scelto proprio su misura / ma forse sono i colli lunghi e piani / che Piero ha scelto e messo in fondo ai quadri” (p. 105), in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

⁸⁵ Cfr. i versi: “ricordi anima mia la nostra cuccia / scavata dentro gli aghi e noi a guardare / non servono le foto per il sole [/.../] lasciaci in questa baia d’un racconto / un po’ banale letto a sedici anni / e il gelsomino che dai muri bianchi / giunge quand’è la sera dove noi siamo / a ridere, a baciarsi dentro il cielo”, in: *È ormai mito il viaggio da cui torno*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., p. 105.

⁸⁶ U. Piersanti, *È ormai mito il viaggio da cui torno*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 105.

⁸⁷ In tal senso la casistica è ampia, tra cui ricordo due esempi: “dentro la barca è caldo il tuo mantello / sotto la falda larga l’occhio scuro / guardo e ho la testa stretta alle tue gambe / pencola ogni dimora in fondo all’acque / corre la quercia a branchi sul costone / spezza il verde dei pini scala il cielo”; “Murge che hai bianchi i sassi e verdi olivi / il tardo autunno solo conoscevi / dal cielo ch’era carico di grigi / e dalla vite rossa che splendeva / lungo i tuoi dossi d’erba scarsa e accesa / verso Castel del Monte la ghiandaia scende / bianca la coda fin dentro i pini / pungeva l’aria nera nello spiazzo”, in: *Rapsodia di novembre* e *Secondo passaggio di sequenza*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., rispettivamente p. 91, p. 107.

⁸⁸ Per esempio: “notte del sud io t’amo profumata / t’amo da quando scendi e spengi lieve / il crepuscolo acceso sul confine”, in: *E’ ormai mito il viaggio da cui torno*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., p. 105.

⁸⁹ Cfr. gli esempi: “la conca astrale d’acque illuminate / dagli strati di muschio colorati” (p. 34), “solo la cinciallegra a tempi fissi / trilla dentro il silenzio di cristallo” (p. 53), “l’ultimo ciclo chiude quando torna / novembre oggi che splende come mai / brilla la quercia nella foglia secca / dentro l’azzurro limpido che sale” (p. 109), “oggi i miei colli viola oltre i colori / m’hanno gonfiato il cuore avrei voluto / la mia vicenda eterna e le figure / col loro corpo scendere di nuovo / per tutti i greppi e i prati degli amori / il gelo che oltre i monti già ci aspetta / brucerà il verde rigide le piante” (p. 109), in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

⁹⁰ Cfr. il verso: “sospeso in ghiaccio azzurro dentro l’aria” (p. 18), altri esempi a pp. 17, 21, 46, 62, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

⁹¹ Il titolo della raccolta di poesie di U. Piersanti ha origini interne al libro stesso, dove al tema del “passaggio di sequenza” sono dedicate ben due poesie dal medesimo titolo (cfr. U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., pp. 33-35 e pp. 107-9).

⁹² Il significato e l’importanza che tale concetto ha in U. Piersanti è spiegato dallo stesso autore nel risvolto di terza di copertina del libro *Passaggio di sequenza*, cit.

⁹³ U. Piersanti, *Era chiaro l’aprile su Parigi*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 102.

⁹⁴ A questa dimensione temporale l’autore ha dedicato una poesia con lo stesso titolo di *Flash-back*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., pp. 24-26.

⁹⁵ In tal senso, molti sono gli esempi che s’incontrano: “la luce qui sull’Appia dove splende / il nasturzio arancione dentro l’orto” (p. 49), “nella piazzetta con le sedie scure / un canto dell’Europa desolata / ferma al suo fine-secolo ostinato” (p. 57), “sono quei dieci giorni quando la terra / gonfia è di piante e d’erbe più d’ogni tempo / e il merlo vola basso sopra i rovi / si tuffa nero dentro i biancospini” (p. 59), “il volo luminoso oltre la siepe / dove traspare l’acqua e s’intravede / bianca la spuma sul mare che si perde” (p. 79), “questo delle Cesane il più bel monte / sotto lo spino bianco il seno nudo / gode gli odori tiepidi nell’aria / caldo è il mio bianco sangue fra gli umori” (p. 86), “anche i rapaci posano sui rami / quando dormono i monti silenziosi / è la cicala sola che s’ostina / fora il tuo incanto d’aria profumata” (p. 104), in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit.

⁹⁶ U. Piersanti, *Il tempo della recita presente*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 28.

⁹⁷ Cfr. R. Assunto, *Testimonianza per una lettura privata*, in: U. Piersanti, *Passaggio di sequenza*, cit., p. 9.

⁹⁸ Carlo Bo, citato in: G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 20.

⁹⁹ G. De Santi, *Umberto Piersanti*, cit., p. 41.

¹⁰⁰ U. Piersanti, *Secondo passaggio di sequenza*, in: *Passaggio di sequenza*, cit., p. 109.

Sergio Spadaro

Biamonti e lo sguardo sull'abisso

Per parlare di Biamonti, non c'è *incipit* migliore di questo, per sinteticità e competenza, di Giovanni Pacchiano: “Francesco Biamonti (1928-2001), appartato dal mondo, a San Biagio della Cima, estremo ponente ligure, ha distillato con sapiente umiltà la sua grandezza in quattro romanzi: *L'angelo di Avrigue* (1983) [AA], *Vento largo* (1991) [VL], *Attesa sul mare* (1994) [AM], *Le parole la notte* (1998) [PN]. Libri unici per originalità di scrittura e intensità lirica. [...] I suoi personaggi rovistano nei ricordi di una terra che sta scomparendo, devastata dal cemento della costa e dall'indifferenza degli uomini. Biamonti ha saputo realizzare un'impresa che è solo dei grandi: ha coniugato la poesia della sua prosa franta e scabra (scrittura colta, solo in apparenza dimessa, fitta di suggestioni della letteratura francese e provenzale) a una concreta ma non esibita visione del mondo. Oggi la sua profezia è più attuale che mai: ci parla del declino e della possibile morte della civiltà occidentale distrutta dalla violenza e avidità dell'uomo. E, dopo Leopardi, nessun altro scrittore italiano ha saputo parimenti accostarsi alla natura come magnifica ma impossibile madre consolatrice. Perché sono stelle che non ci sono e mare che non si vede gli ultimi traguardi del suo e nostro fioco guardare” (“Il Sole/24 Ore” del 23 ottobre 2011).



Lo scrittore (da www.francescobiamonti.it)

La bibliografia biamontiana va comunque completata con quanto i critici, frugando nel suo archivio, hanno via via tirato fuori. A cominciare dalle 29 cartelle dattiloscritte pubblicate postume, sempre da Einaudi (/come i libri editi in vita), col titolo di *Il silenzio* (2003) [S], desunto da un'intervista.

Il libriccino è corredato da due interviste di Antonella Viale (da “Il secolo XIX” di GE del 5 settembre 1988 e 21 sett. 1999) e una di Manuela Camponovo (“Giornale del Popolo” di Lugano del 8 giugno 2000). Di recente Simona Morando ha pubblicato (Il Canneto Ed., GE, 2015) le tre stesure superstiti (delle quattro originarie) che precedettero *L'angelo di Avrigue*, sotto il titolo *Il romanzo di Gregorio* [RG], mentre Matteo Navone ha stampato l'abbozzo del romanzo

inedito *Fredde oasi e sporchi paradisi* nel numero monografico della rivista “Resine” (n°141-142) del 2015. E in precedenza Paola Mallone aveva riproposto il primo tentativo in assoluto di scrittura biamontiana (che l’autore ha peraltro rifiutato), quel *Colpo di grazia* incluso in *Il paesaggio è una compensazione – Itinerario a Biamonti* (De Ferrari, GE, 2001). Al quale proposito viene spontaneo chiedersi – conoscendo il costante nutrimento culturale in lingua francese dell’autore di San Biagio della Cima – se egli abbia guardato (o ne abbia preso lo spunto) a *Il colpo di grazia* di Marguerite Yourcenar, un racconto lungo d’ambientazione “baltica” (Gallimard, Paris, 1939; in it., Feltrinelli, MI, 1962).

Meritoriamente l’editore Einaudi aveva poi fatto uscire gli scritti, sia narrativi che critici, di Biamonti, incluse le interviste via via da lui rilasciate: il volume, *Scritti e parlati* (2008) [SP], ha una prefazione di Sergio Givone, la nota dei curatori Gian Luca Picconi e Federica Cappelletti e l’intervista rilasciata a Giovanni Turra il 20 dicembre 1997. Parte del libro contiene l’altro versante biamontiano, di critico d’arte (anche se non “professionale”): qui sono riportati gli scritti che Biamonti, durante la sua più che trentennale amicizia, ha dedicato a Ennio Morlotti, che non solo andava spesso sui suoi “luoghi” a dipingere, ma qualche volta persino proprio negli uliveti di suo padre.

Questi scritti morlottiani, comunque, sono stati riproposti dall’Editrice Ananke (TO, 2006), a cura di Gian Luca Picconi e con postfazione di Paolo Zublena, in *Ennio Morlotti – Pazienza nell’azzurro* [PAZ].

La prima notazione sulla narrativa di Biamonti concerne la sua essenzialità, che si rifà agli antecedenti “liguri-ligustici” della tradizione regionale, che dopo Montale era stata fissata in maniera icastica. Basti ricordare negli *Ossi*: “essenziale alfabeto”, “scarno ed essenziale”, “qualche storta sillaba e secca come un ramo”, “sballottati / come l’osso di seppia dalle onde”. Anche se Gianfranco Contini affermerà che, nel paesaggio del primo Montale, “la contemplazione di questa natura non ha la finalità di situare l’uomo davanti alle forme primordiali ed elementari dell’esistenza [...]: l’elementare, ‘*ce toit tranquille*’, questa argilla, questi frangenti, questi scheletri, questi cactus non sono che uno stadio sul pendio del nulla” (*Una lunga fedeltà*, Einaudi, TO, 1974, p. 65).

Sempre Contini distingueva negli *Ossi* un procedimento gnomico e uno descrittivo: “il primo è strettamente legato alla tradizione specifica di Montale, particolarmente alla cultura poetica della Liguria verso il 1915, che le personalità di Giovanni Boine, Mario Novaro, Camillo Sbarbaro e la rivista della regione, ‘La Riviera Ligure’ d’Oneglia, precisano nei sensi di una meditazione etica, spesso religiosa” (*Ivi*, p. 66). E, successivamente, fornisce ulteriori particolari (nominando anche Angelo Novaro) e aggiunge che in questa rivista “appaiono componimenti di un poeta da cui Montale impara molto e a cui sono dedicate due poesie degli *Ossi*, Camillo Sbarbaro” (*Postremi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, TO, 1998, p. 139). Per completezza, non si può non ricordare Adriano Grande e Angelo Barile, come fa Carlo Bo, che rievoca la stagione del ‘cenacolo di Genova’ in un articolo che specifica opportunamente gli antecedenti liguri-ligustici (*Il cenacolo di Genova da cui nacque Montale*, “Corriere della Sera” del 7.12.1997).

Ma Biamonti non si ferma alla tradizione regionale. Saranno gli scrittori francesi (e provenzali), come vedremo, a determinare il suo mondo. In SP, p. 17, afferma: “Ho amato Pavese, Silvio D’Arzo, Calvino, Lalla Romano, Riconi Stern, Boine, Sbarbaro, Montale”. Come si vede, c’è un allargamento al limitrofo Piemonte (nelle meditazioni sui morti di *La casa in collina* di Pavese

vedrà un “umanesimo tragico” e di Lalla Romano sottolineerà la sua “semplicità”, *Ivi*, p. 60 e p. 84) e persino all’Emilia (D’Arzo) e al Veneto (Rigoni Stern). Nell’ambito regionale dedicherà dei saggi a Boine (“rimane il contadino che limosina il sole e la vita, aggrappato alle sue terrazze, e che pone le vicende del suo uliveto a paradigma, a fondamento della storia del mondo”, *Ivi*, p. 48), a Mario Novaro (“è il paesaggio stesso che diviene riflessione morale [...] e in questo è il più incline a un’aura provenzale”. Per la prima, e unica volta, compare in uno scritto il termine “ligustico” e teorizzerà la distinzione fra “morale” e “metafisico”: “Si sa che la poesia provenzale è una commistione di immagini e riflessioni morali ed etiche, mentre la poesia ligustica è più spostata dal lato della metafisica. Ed in questo senso egli è più intriso di luce occitanica”, *Ivi*, p. 44) e a Italo Calvino, che fu il suo scopritore e per la sua prosa parlò di “romanzi-paesaggio” per distinguerla dai “romanzi-ritratto” (“Ora sappiamo che Calvino guardava il mondo [...] dal fondo dell’*ubac*, dell’*ubago* [opaco], per dirla in provenzale e in dialetto. [...] Dunque l’opaco è una condizione morale [...], di chi guarda con freddezza, con stoicismo. Dall’opaco si vede [...] un paesaggio ‘pietoso, secco, glaciale, negativo, senza illusioni’. Sono parole di Calvino per definire il suo paesaggio attraverso quello di Montale”, *Ivi*. P. 64); e già prima aveva lodato di Calvino “la sua limpidezza, la sua capacità d’essere semplice e cristallino”, *Ivi*, p. 36).

Dirà in generale sulla letteratura della propria regione: “Lo sguardo sul mare causa la contemplazione dell’infinito. [...] La letteratura della mia regione è fatta di questo linguaggio aspro, teso verso l’essenziale. [...] Preferisco la contemplazione” (*Ivi*, p. 35).

Gian Luca Picconi dice che “la pratica citazionista, in Biamonti così radicata, ha la funzione di far entrare una corrente di tempo che spira dal mondo della vita e dell’esperienza in forma brutta [...]. Per chi ha conosciuto personalmente Biamonti, o lo ha sentito parlare, è difficile pensare a lui senza immaginarlo citare i *suoi* scrittori o filosofi; frasi umide di tempo vissuto e sentite come necessarie, che lui ripeteva ossessivamente, sempre a memoria, frutto di un processo di interiorizzazione profonda. La citazione è un frammento ancora incrostato di memoria, una ‘nube di tempo materico’” (*PAZ*, p. 9).

E proprio con metodo citazionistico, vediamo di fare una breve rassegna degli autori extraliguri frequentati da Biamonti, soprattutto francesi e a parte i filosofi tedeschi. In un’intervista del 1991. D’altra parte, il suo fraterno amico Ennio Morlotti dirà: “Mi parlava dei suoi amati poeti, Montale e soprattutto Sbarbaro, di cui mi recitava spesso i versi a memoria. Ma ancor di più mi fece scoprire molti autori francesi, con cui aveva una grande familiarità: dai grandi, Proust e Gide, ai più giovani, scrittori e poeti. Era informatissimo, anche perché si recava spesso a Nizza in una grande libreria dove si aggiornava continuamente sulle novità” (*Ivi*, p. 65). Egli stesso peraltro confessava: “Quand’ero ragazzo la Francia rappresentava la sola civiltà dello spirito. [...] Come si fa a non avere simpatia per i francesi? Ci hanno insegnato a cercare una visione del mondo” (*SP*, p. 16).

Afferma Sergio Givone: “Biamonti rivela una non comune consapevolezza filosofica o quantomeno una capacità di mettersi in sintonia con le grandi prospettive novecentesche sulla storicizzazione e anzi sulla temporalizzazione della conoscenza. [...] Il problema sta tutto nel rapporto di tempo e verità, che non è più di antitesi, ma di paradossale coincidenza, dato che la verità non ha

luogo che nel tempo, e il tempo è in funzione della verità ('Il passato non coglie che il presente: il passato resuscita e torna presente [...]. Non c'è alcuna differenza tra passato e presente. Le epifanie di Joyce sono uguali alle intermittenze di Proust e alle occasioni di Montale, a certe ossessioni sui particolari di Eliot'). A conferma [...] Biamonti chiama in causa Emanuele Severino, al quale riconosce il merito di aver affermato in un'epoca dominata dal nichilismo 'l'eternità delle cose'. [...] Biamonti trasforma la stessa contraddizione in un punto di forza, e attraverso il concetto di 'apparizione tra due nulla' tiene insieme il tempo e la verità. Che le cose trascorrono dal nulla al nulla (dal nulla vengano e nel nulla precipitino) non impedisce all'istante di farsi rivelazione" (*Prefazione a SP*, p. VIII).

Nell'intervista a Giovanni Turra Biamonti dirà: "L'apparizione tra due nulla mi basta. Mi basta una *petite musique*. Non ho la volontà di salvare niente [e citerà i versi di Sereni da *Non sa più nulla, è alto sulle ali*: è la mia / sola musica e mi basta, quella delle tende che sbattono sui pali].

[...] Trattengo un'ansia metafisica, però Heidegger [...] non l'ho ben capito. [...] Ho capito più *L'être e le néant* di Sartre, ma è infinitamente meno grande di Heidegger. Heidegger e Husserl, sono sempre lì a confrontarli [...], ma non ho capito. Capisco che la conoscenza è condizionata da questa angoscia fondamentale e da questo essere per la morte" (*SP*, p. 231). E userà sempre l'espressione 'essere delle lontananze', nella quale – come rileva Girone – "Heidegger è citato e filtrato da Sartre, per il quale '*l'homme est un être des lointaines*': lo è in quanto (secondo Heidegger) non coincide mai con se stesso, ma trova il proprio sé, se lo trova, a partire da mancanza e vuoto, così come (direbbe Sartre) in lui l'esistenza viene prima dell'essenza, al punto che questa decide di quella, non viceversa" (*Prefazione*, cit., p. VI). E quando Turra obietterà che si versa sempre nello ambito dell'esistenzialismo, preciserà: "Una delle cose che ho imparato da ragazzo è 'l'uomo in situazione' dell'esistenzialismo: non esiste una condizione umana eterna, fissa. [...] E l'uomo in situazione può mutare punto di vista. [...] Il pensiero è anche in funzione dell'esistenzialità immediata. Non c'è un pensiero superiore all'esistenza. [...] Altrimenti non riesci a fare i personaggi. Un personaggio dev'essere sempre in situazione, in una cornice paesaggistica precisa, in una situazione umana ed esistenziale precisa. [...] Non ci sono mai verità proclamate dall'alto, ma dette come necessità, in un contesto spazio-temporale preciso. [...] La verità del romanzo è una verità polifonica.

[...] Non c'è mai una verità stabilita; è una verità fluttuante sul mare dell'esistenza. [...] Probabilmente non sono ancora giunto a una naturalezza tale nello scrivere che non si senta la cultura. Trasgredisco al principio dell'iceberg di Hemingway: la cultura bisogna nasconderla, non deve irrompere sulla pagina. Montale non la nasconde, ma è il più filosofico di tutti. Come Leopardi, riesce a fare musica col pensiero" (*SP*, p. 238).

Quanto a Husserl, non bisogna dimenticare che era già Montale a frequentarlo. Si ricordi il 'processo di riduzione fenomenologica' husserliana di cui Montale parlava a proposito di Lucio Piccolo (*Prefazione ai Canti barocchi*, Mondadori, MI, 1956, p. 19), processo che Husserl definiva come 'ritorno alle cose stesse' nella coscienza mediante la sospensione (*epoché*) di ogni giudizio comune.

D'altra parte il 'ritorno alle cose stesse' è quello dell'oggettualismo biamontiano.

Nello scritto *Appunti sul romanzo*, Biamonti affronta il problema della rappresentazione della coscienza e del mondo interiore e dice che, grazie agli

studi psicologici di W. James, H. Bergson e Freud, non è più sufficiente la rappresentazione tradizionale di essa. Si hanno nuove forme, come il monologo interiore, la riproduzione realistica del flusso di coscienza, i mille frammenti di impressioni (Dujardin, Proust, Schnitzler, Faulkner, Broch). La realtà può essere solo stilizzata, accennata, ma non autenticamente riprodotta. Il tempo diventa tema ed elemento strutturale, come in Proust. C'è un'ironia costruttiva, come in Musil, in Mann, in Doderer. Camus "fa parlare il narratore in prima persona nell'*Etranger* come dietro una maschera marmorea di impersonalità e di apparente distacco, e proprio là dove si tratta di cose più personali". In *La jalousie* di Robbe-Grillet la spersonalizzazione del narratore è condotta ancora oltre. Viene citato anche Federico Tozzi, nel suo sforzo di liberarsi da quella forma di autobiografismo monotono e idealizzato di D'Annunzio (SP, pp. 13/14).

E aggiungerà: "Leggo Montale, Valéry, Camus per la loro *métaphysique ensoillée* e lo stile rischioso e severo" (Ivi, p. 17). A Valéry (i cui 'diamanti estremi' sono citati un'infinità di volte) dedicherà un breve scritto, in cui lo chiama "il più oscuro e limpido dei poeti" (Ivi, p. 56). Ma, a parte la poesia *l'Ange* e per la *Jeune Parque* (anche qui sono nominati 'i diamanti estremi'), Valéry viene citato soprattutto per *Il cimitero marino*. Dirà: "Ho pensato agli *Ossi di seppia* di Montale e al *Cimitero marino* di Valéry, ai due grandi interlocutori del golfo di Genova e del golfo di Marsiglia, alla loro meditazione su rive scoscese e tra le pietre dorate e le tombe assalite dai marosi" (Ivi, p. 28).

E allargherà questa "meditazione" a una triade, parlando del Mediterraneo: "Il Mediterraneo è antico [come lo chiama Montale nella seconda poesia del relativo ciclo negli *Ossi*] e tragico. [...] Tre voci lo hanno rappresentato in modo mirabile: quella di Montale dal golfo di Genova, quella di Valéry dal golfo del Leone, quella di Camus dalle rive algerine" (Ivi, p. 121).

E così citerà René Char (*Feuillets d'Hypnos*), la "vecchia sentenza francese" *glissez, mortels, n'appuyez pas* ("scivolate, mortali, non appoggiatevi", come diceva P.Charles-Roy per "far avvertire ciò che sta a lato, al di là della luce e dell'ombra"); la "*doucer de choses*" di P.J.Toulet; il *Voyage au bout de la nuit* di Céline, al quale "la letteratura dell'assurdo venuta dopo (*La nausea* di Sartre, lo *Straniero* di Camus) deve certamente qualcosa"; il solito iceberg hemingwayano i cui "sei settimi sono nascosti"; ancora Italo Calvino per la "sfida al labirinto dell'irrazionale, lo stare attaccato al midollo delle cose, scoprirne l'essenza, avvicinarsi ad esse con delicatezza"; la *Veglia del marinaio* di Pessoa sull'"aspirazione trascendente della condizione umana", che considera più bello solo il mare degli altri paesi o quello che non vedremo mai; Il mare degli scrittori della Bretagna, di Tristan Corbière o quello di Saint-John Perse "che ha abitato vicino a Hyères"; *Le mots et le choses* di Foucault in cui "la scrittura che sostituisce la preghiera nasce veramente da un azzardo, dal caso, come dice Mallarmé; "*mon beau navire, ô ma mémoire*" di G.Apollinaire; Antonio Machado (*Proverbios y cantares*) secondo cui il cammino si traccia camminando; lo "stile corposo" di Ivo Andrić; *L'aigrette* di André Breton; sulle "lotte d'intolleranza monoteista [...] viene da dire con Camus: beati gli orfani. Aver perduto gli dèi greci e il dio cristiano è un privilegio che rende liberi e soli con la propria coscienza. Rende beninteso anche tristi e responsabili"; e si potrebbe continuare con questa pratica citazionistica.

Non si può tralasciare comunque André Malraux, che parla di "*âge du fondamental*": "e fondamentali tornano a essere il paesaggio, il cielo stellato, la notte, il vento, l'amore, la morte, l'amicizia, la malattia. Tutti temi che ho

cercato di mettere nel mio libro [*Le parole la notte*] tenendomi sulla levità della superficie, purificando, come diceva Surdich, il più possibile la scrittura, scegliendo sempre il modo più cristallino e meno contorto di dire le cose, a rischio di parere incompiuto, frammentario” (*Ivi*, p. 93).

Cerchiamo di vedere più da vicino come questi temi affiorino nella narrativa di Biamonti. In *AA*, il personaggio Gregorio aspetta il giovane Jean-Pierre, che sarà trovato cadavere da lì a poco. Inizia così una sua personale indagine per sapere se si tratti di omicidio o suicidio. Sarà una delle sue “donne” a rivelargli che Jean-Pierre era un drogato e che, malato terminale, si era in realtà suicidato. Biamonti stesso dirà al riguardo: “Il mio libro è una metafora, dove il rivestimento sensibile è la parte preponderante. [...] In effetti è, come diceva Portinari [questo critico e Giovanni Pacchiano avevano presentato il romanzo a Milano, il 20 aprile 1983], la storia di un viaggio nel mondo delle madri. L’uso del provenzale e dei dialetti serve per rendere lo spessore del tempo. Il marinaio [*idest* Gregorio], che viene dallo sterminato, dall’infinito (e ha esigenza di concretezza e di realtà), si trova davanti a una vita che si sbriciola, a una luce che acceca, la luce della Liguria, divenuta nella poesia del Novecento un aspro paese emblematico, fatto di desolazione metafisica e di accensione lirica nel contempo, di grandi contrasti, e fa una esplorazione del suo piccolo mondo, del suo microcosmo, in cui scopre la violenza distruttiva della storia, e quella della morte della civiltà contadina e pastorale. [...] Indubbiamente il romanzo esula da ogni fiducia nella Storia, perché la Storia ha lasciato, nei personaggi che Gregorio incontra, solo dei segni di distruzione e di violenza; ma dove il male naturale – che assume dimensioni metafisiche – è ancora più potente: ed è quello che travolge Jean-Pierre, e di riflesso inquieta totalmente il personaggio di Gregorio, al punto di desiderare un ritorno al mare. [...] In definitiva, rianela al mare come al minimo dei mali, cioè la dispersione nell’infinito [...] ; si rifugia nella nostalgia dell’eterno viaggiare per non ossessionarsi oltre sulla metafora della luce che è anche metafora del buio. [...] Ho cercato [...] attraverso questa vicenda minima di dare un’idea dell’enigmaticità della condizione umana” (*Ivi*, pp. 73/74).

Ma se questa è la metafora generale del romanzo, c’è poi un emblema fondamentale sulla negatività della storia, ed è quello che dà il titolo: “Un angelo oscillava su una bara, un angelo inconfondibile – per la bocca serrata nel cipiglio era detto ‘il Muto’ – l’angelo della compagnia di Avrigue.

La bara attraversava la piazza dondolando, entrava sotto un portico” (*AA*, p. 32). Come fa notare Simona Morando nella sua ricerca sulle redazioni del romanzo, “l’angelo è qui presente ad uno stadio iconico più concreto che allegorico, nell’ossessività della figura: è nella scultura dell’angelo che accompagna il San Sebastiano del Maragliano nella processione del paese, nell’angelo che indica il cielo sulle casse da morto portate in corteo prima della sepoltura e infine nell’angelo ‘annerito’ (altra memoria montaliana) che sfregiato da un proiettile vigila l’ingresso del cimitero” (*RG*, p. 20). Si tratta dell’*angelo della storia*: “C’è una pagina di Benjamin in cui si parla dell’*Angelus novus* di Klee [W. Benjamin, *Angelus novus, Tesi di filosofia della storia n° 9*, Einaudi, TO, 1962, p. 80), che è un quadro che rappresenta un angelo che ha gli occhi sbarrati, le ali tese e si libra nel cielo e guarda ai suoi piedi un cumulo di rovine che sono le rovine del passaggio della storia e la metamorfosi che il tempo crea. [...] Il quadro di Benjamin rappresenta la concezione tragica del progresso” (*SP*, p. 85). Commenterà la Morando: “Il modello narrativo di André Malraux, avidamente letto da Biamonti, incide sulla volontà di tentare una scrittura che sia anche

testimonianza della storia: su di essa Biamonti però presto innesta la disperazione, piuttosto che l'*espoir* malrauxiano, recependo la lezione di un altro suo maestro, Cesare Pavese. Di fronte a questo mare di contraddizioni e lacerazioni, il singolo individuo [...] non può che sopravvivere cercando di porsi dal punto di vista delle cose, dell'epifania delle cose, acutizzando i sensi e confidando poco nel delirio della ragione e pochissimo nella libertà (è la lezione aurea di Merlau-Ponty che s'impone presto su Sartre, e quella di Camus che vede l'uomo condannato e impossibilitato alla vera libertà" (RG, p.9).

La "violenza distruttiva della storia" è soprattutto quella della guerra. Nella narrativa di Biamonti ci sono "ricordi" del secondo conflitto mondiale che hanno il tono autobiografico. Ma, quello che li rende unici, è la circostanza che essi sono sempre riferiti alle forze armate francesi. In *AA* si legge: "Nel giugno del quaranta qui ad Avrigue c'era pieno di soldati [...]. Fin qui italiani, di là, sul serro, francesi, di gran lungo inferiori di numero e demoralizzati... la linea Maginot era stata già aggirata, radio Parigi cominciava ad inviare Saint Geneviève. Pioveva, pioveva tutti i giorni. [...] Un tenente ordinò al suo plotone di avanzare, i soldati finirono contro un fortino francese, vennero investiti da un riflettore. Nessuno sparò. I francesi gridarono di tornare indietro. Gli italiani tornarono. Ma quel tenente maledetto, quel fanatico, sparò proprio a un ragazzo ch'era uscito fra i cespugli a gridare: '*Italiens ne tirez pas*'" (pp. 114/115). In *AM* è descritto l'autoaffondamento della flotta francese: "Era entrato a Tolone con una compagnia di Alpini e vi erano rimasti cinque giorni, poi s'erano ritirati sulle alture di Hyères. Cinque giorni per vedere lo scempio: sessanta navi autoaffondate, solo qualche sommergibile era riuscito a fuggire" (p. 26). Ma è in *PN* che i ricordi si personalizzano nella figura di un capitano francese, Albert Corbières, che nel '45, era venuto con le sue truppe nel paese: "Sono venuto a conquistarlo, o a liberarlo, se preferisce. [...] Ero sottotenente e al suo paese mi sono trovato bene. Argela. Noi l'avevamo già chiamato *Argèle-Les-Rosiers*" (p. 85). C'è una volta in cui non si tratta di ricordi della seconda guerra mondiale, ma dell'attualità della cronaca: infatti la trama di *AM* concerne la Bosnia, al tempo delle guerre balcaniche e dell'assedio di Sarajevo.

In *VL*, il secondo romanzo, il tema prevalente diventa quello dei *passeurs* che accompagnano i clandestini in Francia. Il protagonista Vari (diminutivo di Evaristo) dice: "Troppi passeur nuovi per la antiche vie del sale e dei pastori, gente senza pietà, gente crudele. E lui faceva lo stesso loro mestiere. Per notti e notti aveva accompagnato gente strana con troppi nodi e ire nel cuore. 'Pronta a tradire, a gettarti nel baratro per un capriccio, per un nonnulla o perché pensano, se per un attimo non fai attenzione, che sia scritto nel loro cielo'" (p. 99).

Ma il vero tema del libro è l'elegia per il tramonto della civiltà contadina. In un intervento a San Donà di Piave del 14 novembre 1992, Biamonti affermerà: "Il mio libro è anche un canto d'addio per una Liguria che entra nell'Erebo, cioè che se ne va; per una terra bella e sventurata, piena di luce e nello stesso tempo aspra e violenta[...], accecata però da questa luce marina, che è luce mediterranea; e voi sapete che la misura della luce mediterranea è un cupo lampo nella tenebra" (*SP*, p. 80). E, poco prima, aveva detto: "Da noi sta morendo l'antica civiltà greca e fenicia dell'ulivo, e siamo in un interregno; non si sa quale civiltà verrà fuori dalla fine di quella dell'ulivo, cui poi è anche legata tutta la civiltà mediterranea. Perché l'ulivo, visto in una certa luce, non sembra

nemmeno un albero, ma un sogno d'albero, un'incarnazione di Minerva" (*Ivi*, p. 78).

In *AM*, come abbiamo detto poc'anzi, la tematica cambia completamente. Il protagonista Edoardo, capitano di lungo corso (lo era in realtà il fratello dell'autore), cerca un imbarco in un'agenzia marittima di Tolone. Lo troverà e sarà di portare, su un piccolo cargo (*Hondurian*) un carico di vecchie armi della Legione Straniera da Saint-Malo fino in Bosnia, durante le guerre balcaniche. L'autore ne parlerà sul "Gazzettino" del 8 settembre 1994 in questi termini: "Il mare e i suoi silenzi, la terra con i suoi disastri: ecco le ossessioni che mi hanno costretto a scrivere questo libro, dove tutto è attesa. L'occasione è nata da due viaggi, uno sulla costa dalmata e l'altro ai piedi della Sainte Victoire, in un possedimento della Legione. Anche la Bretagna è entrata nei miei ricordi, e tutte le coste del Mediterraneo. È la storia di un capitano di mare, che senza soccorso esterno, privo di grazia e fede divina, armato solo di un cuore mutilato e di una vecchia tendenza alla riflessione, avanza sempre più perplesso verso uno scenario di morte" (*SP*, p. 27). E, a proposito dell'autoaffondamento della flotta francese a Tolone, commenterà che esso "fa da controcanto a questo lutto sul mare. L'Europa ha cominciato a disgregarsi da molto tempo" (*Ivi*, p. 29).

Leonardo, il protagonista di *PN*, l'ultimo romanzo pubblicato in vita, passa alcuni giorni all'ospedale per farsi curare una ferita di arma da fuoco alla gamba (aveva raccontato di essere caduto sulla punta di un bidente e il medico aveva fatto finta di credergli). Spiegherà agli amici di essere stato ferito da una pallottola vagante e andrà, lungo tutto il romanzo, in cerca del colpevole. Sempre sul "Gazzettino" del 9 settembre 1998 l'autore dirà: "L'ambiente è quello dei nostri giorni, del mondo in cui siamo destinati a vivere, del suo tempo malato, con la sensazione del nulla alle spalle, su una terra che subisce vistose distruzioni. [...] Descrivo una sorta di comunità di villeggianti e di abitanti sulle colline liguri occidentali: gente che, col cuore eroso dall'incertezza e dalle delusioni, cerca di aggrapparsi ai resti di quelle terre verticali come a un eden perduto. La sensazione è quella di un salotto sull'abisso, attraversato da segnali di morte e distruzione. [...] Mare, cielo e vento sono le realtà in cui si rispecchiano gli uomini; i fatti sono pochi, come conviene a epoche di trapasso, ma alonati da conversazioni che affondano nella storia e, apparentemente dimesse, s'interrogano sulla condizione del mondo. [...] Ma ciò che sostanzia la pagina – avvenimenti nudi, non spiegati, non giustificati, non coloriti, omicidi, suicidi, amori e distruzioni – è lo sguardo maniacalmente fisso alla verità" (*SP*, pp. 31/33).

Alla presentazione del romanzo, il 26 marzo del 1998, a Valenza (AL), aveva affermato: " *Abyssus abyssum invocat* dice Sant'Agostino: il tempo agostiniano è un tempo esistenziale che, sottratto alla Gerusalemme Celeste, porta inevitabilmente all'abisso. Perché Sant'Agostino, che è il padre della temporalità degli esistenzialisti, il ramo della filosofia moderna che più s'impegna nel rovello della vita contemporanea, riscatta tutto: questo tempo terreno attraversa il tempo della Gerusalemme Celeste, che è l'eterno. Ora, siccome la Gerusalemme Celeste si è allontanata, e anche il sogno di uno storicismo assoluto che porti al regno dell'uomo sulla terra si è frantumato, non rimane che sorvolare questo abisso che ci si spalancherà davanti, attraverso i segni più antichi della civiltà, che sono l'amore, la gentilezza, la bellezza" (*Ivi*, pp. 92/93). All'abisso dell'esistenza bisogna aggiungere quello indicato da Lukács: "Diceva Lukács che Thomas Mann descriveva i mali dell'Europa da un salotto sull'abisso e si riferiva

alla *Montagna incantata*, dove il razionale e l'irrazionale si scontravano nelle figure di Settembrini e Naphta, dove l'amore diventava amore e morte; e Calvino per ironia diceva: 'Se Mann scrive da un salotto sull'abisso noi scriviamo precipitando per la tromba delle scale'. Il nostro scrivere è precipitoso, l'unico modo per salvarlo è renderlo cristallino. Scriviamo dentro la grande crisi dell'Europa" (*Ivi*, p. 107; i curatori rintracciano il riferimento lukácsiano nell'introduzione a *Teoria del romanzo*, ed. SE, MI, 1999, p. 20, dove si afferma che Adorno, con buona parte dell'intelligenza tedesca, risiedeva al Grand Hotel Abisso [*Abgrund*]).

E concludeva l'intervento: "Non possiamo avere una concezione serena e idilliaca della storia. [...] Ho cercato di esplorare quello che rimane della natura dei miei paesi, di questa Liguria che fu già una bella terra e che adesso è semidistrutta; guardando a ciò che avviene nelle grandi trasmissioni umane che urgono sui confini, questi passaggi notturni di migliaia e migliaia d'uomini, come se l'umanità fosse tornata a trasmigrare. [...] Ho guardato questi popoli della notte e della fame, in contrapposizione ai francesi e agli italiani di media e alta cultura, che sembrano vivere in un salotto sull'abisso. E lì mi è parso che l'agonia di Mitterand, che tratta con la morte e che vorrebbe venire a patti con essa, sia l'immagine emblematica di un'Europa che giunge al colmo della diplomazia e della dolcezza e nello stesso tempo è segnata da un esito inevitabile di fine millennio" (*Ivi*, p. 95 e p. 97).

Quanto al postumo e incompiuto *S*, nell'intervista ad Antonella Viale del 5 settembre 1988, Biamonti affermava: "Vorrei fare un grande libro con molte generazioni a confronto in modo da dare una visione poliedrica del mondo. Sto pensando a un personaggio che vive in una cieca nebbia, come vivono oggi i giovani, e a un altro personaggio che contempla le rovine del mondo. Uno che sa il passato e uno che non sa niente" (in appendice, p. 37). E nella successiva del 21 settembre 1999 aggiungeva: "Potenzierò la trama, ma abbandonerò la natura come consolazione. Nei miei romanzi la natura va dalla vita alla morte, dalla morte alla vita, è completamente metamorfica, lo spazio è inficiato, il tempo è malato e il mondo è su un abisso. [...] Ora non voglio più offrire questa consolazione, voglio che questo diventi un ulteriore pungolo all'angoscia che investe tutta la nostra coscienza" (*Ivi*, p. 38). E citando ancora una volta la 'prosa onesta' di Hemingway, concludeva che il ruolo dell'artista è "restituire l'emozione che dà il mondo, la vita, la contemplazione della rovina, la contemplazione del sorgere della vita" (*Ivi*, p. 39).

Nell'intervista a Manuela Camponovo del 8 giugno 2000 affermava: "È molto diverso rispetto a *PN*. Cerco di raccontare i disastri delle ideologie morenti, lo considero un po' dostoevskijano. Le donne, che nei miei libri hanno avuto sempre un ruolo importante, qui diventano protagoniste. Ritorna ancora la figura dell'intellettuale che, cercando di non farsi notare, inavvertitamente, comprende il senso di questo tramonto delle ideologie. [...] I miei personaggi sono immersi proprio in questi nodi problematici. Una delle donne ha perso il marito appena ventenne, lei crede che sia morto combattendo, invece è stato ucciso dai suoi compagni, perché pensavano che tradisse... Il riferimento è all'epoca del terrorismo in Italia, in Europa, le cui ripercussioni psicologiche si sentono ancora adesso. [...] Ancora di più è sentito il rapporto con gli elementi naturali che vengono a sostituire quelli ideologici; il paesaggio diventa coscientemente consolatorio, ma in maniera indiretta: come riflessioni sul paesaggio, sulla funzione che il paesaggio ha avuto, da Cézanne ai giorni nostri,

una riflessione sulla natura non come spettacolo diretto ma come meditazione sugli aspetti della vita, in senso leopardiano” (*Ivi*, pp. 41/42).

Sul paesaggio come compensazione abbiamo già citato lo studio di Paola Mallone (*Il paesaggio è una compensazione – Itinerario a Biamonti*, De Ferrari, GE, 2001). Ma fino a che punto lo è? Paolo Zublena, nella postfazione a *PAZ*, afferma: “Il paesaggio, la bellezza e la dolcezza di quello, ha spesso in Biamonti un ruolo compensatorio [...], se non proprio di rifugio di fronte alla violenza del reale. [...] D'altronde lo stesso autore indica senza mezzi termini la funzione che la rappresentazione del paesaggio si trova ad assumere nelle sue opere: ‘Se uno avesse una moglie, un padre, una madre, non si rifugerebbe certo nel paesaggio. Il paesaggio è una compensazione a altre frustrazioni, per non odiare proprio tutto. Il paesaggio, poi, ha ragione Camus, dev'essere il più arcano e splendido possibile, perché è una *tablette* consolatoria che l'uomo mette fra se stesso e la morte [...]. Non credo che il paesaggio salvi, anche perché se il tempo è malato anche lo spazio lo è. Tempo e spazio, oggi, sono entrambi malati’ (in Paola Mallone, cit., pp. 50/51)”.

Da parte sua Simona Morando, nei dattiloscritti biamontiani, ha rintracciato un preciso profilo del protagonista del primo romanzo: “È un uomo che allude alla sua vita distrutta, si sente ‘*déraciné* della campagna [...] sconfitto dal mare’ e in quanto tale è definito un ‘depresso’. Questa depressione, questo stato di umor nero malinconico costante [...] lo costringe a rivolgere gli occhi verso l'interno della propria anima, gli impedisce di confrontarsi francamente con la realtà oggettiva delle cose. [...] È un *incipit* di Sbarbaro, che appartiene ad una poesia che davvero può funzionare quasi da sinossi per il romanzo, coi temi della tomba, delle generazioni, del tempo, del camminare e del sostare: *A volte sulle sponde della via* [*Pianissimo*, Scheiwiller, MI, 1971, p. 61]. Biamonti commenta che essa deve significare il ‘senso di estraneità al mondo, alla realtà, di solitudine inaridita, di incapacità di far presa sulle cose / senso di indifferenza e di aridità’. A questa poesia associa la fin troppo celebre *Spesso il male di vivere ho incontrato* di Montale [*Ossi*, Einaudi, TO, 1980, p. 33], che riporta e ripete a se stesso interamente per scritto sulle strette pagine dell'agenda. Montale sta a significare. ‘posizione stoica o gnostica con quel dio lontano, distaccato, freddo, insensibile’. Montale è spesso l'interprete dell'animo dei suoi personaggi” (*RG*, pp. 27/30).

È questa un'osservazione fondamentale. Ricordiamo infatti che già era Gianfranco Contini a sostenere che “la differenza costitutiva tra Montale e i suoi coetanei sta in ciò che questi sono in pace con la realtà [...] mentre Montale non ha certezza del reale” (*Una lunga fedeltà*, cit., p. 82). Era peraltro lo stesso Montale ad ammettere: “Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che *quella* disarmonia. [...] Ritengo si tratti di un inadattamento, di un *malajustement* psicologico e morale che è proprio a tutte le nature a sfondo introspettivo, cioè a tutte le nature poetiche” (*Sulla poesia*, Mondadori, MI, 1976, p. 570). E aggiungeva persino che l'epigrafe di Agrippa d'Aubigné (citato anche da Biamonti, che possedeva una copia del poema *Les tragiques*) a *Finisterre*, in cui il termine ‘princes’ era ritradotto in ‘dittatori’, “sarebbe stato fumo agli occhi dei censori fascisti; in definitiva, fascismo e guerra dettero al mio isolamento quell'*alibi* di cui esso aveva forse bisogno” (*Ivi*, p. 571).

A parte il tentativo di giustificare la sua inadeguatezza (non ogni introspezione è di per sé poetica), Contini aveva ben colto la causa di quel *malajustement*: “Gli *Ossi di seppia* [...] perpetuano un non-sentimento; e questa mancanza di

sentimento vive fuori d'una dialettica, produce scarse proteste, pallide ribellioni [...], incoraggia l'inerzia. La realtà rimane assolutamente esterna agli interessi del poeta [...] È una situazione dell'*ordine gnoseologico, negativa*" (*Una lunga fedeltà*, cit., p.19). Ed essendo la conoscenza impossibile, "il termine realtà per lui non rinvia a una sostanza", come sostiene la Jeuland-Meynaud: "Montale non svolse un sostanzialismo di fondo bensì un fenome-nismo delle parvenze", in quanto platonicamente "non si possono conoscere le cose ma solo l'ombra di esse" (in *La poesia di Eugenio Montale*, Le Monnier, FI, 1984, p. 60).

Il platonismo ci riporta alla visione della donna che ha Biamonti e quindi ai personaggi femminili dei suoi romanzi. In *AA*, il protagonista si divide fra due donne: Ester e Laurence. In *VL*, il protagonista ama una donna (Sabèl), che però va a passare alcuni mesi in un monastero (sull'isoletta di Saint-Honorat) in compagnia di Edvige, che va con uno sconosciuto a fare l'amore ("Purché non mi sia presa qualche malattia", penserà dopo: p. 75). In *AM*, il protagonista ama Clara (che lavora in un museo) e, quando ripartirà dalla Bosnia, si intuisce che porterà con sé una ragazza ("mi sono sposata adolescente e mi sono ritrovata adulta appena sposata": p. 88), Narenta, che s'era innamorata di un marinaio spagnolo. Il personaggio più delineato e approfondito resta quello di *PN*, Veronique, moglie di un professore olandese, con la quale il protagonista farà l'amore più volte; ma Veronique, da donna libera, farà l'amore anche con altri ("Veronique era nuda, il volto reclino, la mano allungata sul ventre di un uomo": p. 66). Ma è in *S* che il protagonista incontra una vedova, Lisa, che lo porterà in un *club privé* di Nizza ("La donna e Lisa avevano già cominciato a cercarsi il seno"; "Lisa disse che si era prodigata, mentre lui era stato a guardare": p. 31).

E, nei suoi scritti teorici o nelle sue dichiarazioni, Biamonti dirà: "Fra uomo e donna subentra spesso l'angoscia di sentirsi separati, anche se la donna è l'angelo cosmico" (*SP*, p. 16); "Le donne li [gli uomini] accompagnano fedeli nella loro dolcezza, esiliate nei crepuscoli, appoggiate a una luce scoscesa. Sono viaggio e sogno e riposo. Infermiere quasi celesti, fanno accettare l'eternità di ciò che passa, la caducità, il dolore di essere qui, in questo mondo" (*Ivi*, p. 32); "In quanto alla donna presente-assente (lontananza più o meno voluta, ma non proprio voluta), nasce dall'inconscio (poi mi sono accorto che era in fondo nella grande tradizione della poesia mediterranea) dell'*amourde loin*, nella lontananza affinché la prosa possa precedere il tocco dell'elegia. Perché '*l'homme est l'être des lontains*', l'uomo è l'essere delle lontananze. La donna è anche quindi l'angelo salvifico che è in Montale o nei poeti provenzali" (*Ivi*, p. 84); "Il problema della sterilità nell'ultimo romanzo l'ho rovesciato, quando dico che solo le donne che hanno avuto un figlio sono sensuali. [...] Sono partito dal petrarchismo per arrivare a Lacan. [...] Allora c'è questa donna che concilia con l'elemento di ciò che è stato, con le cose eterne, che hanno un aldilà platonico, e quindi con la morte" (*Ivi*, pp. 229/230); "La donna è concreta. Ma l'amore fa sentire l'angoscia di essere separati, di non riuscire a fondersi e quindi non si risolve mai questo solipsismo, questa irriducibile alterità costitutiva" (*Ivi*, p. 230). D'altronde sarà lui stesso ad ammettere: "Io sono platonico, contemplo il mondo delle idee" (*Ivi*, p- 237).

Al riguardo, la Morando chiosa: "Biamonti ha fatto un lavoro intenso di censura sull'eros [...]. L'eros è (*à la manière de* Margherite Duras) il terreno su cui l'uomo e la donna comprendono di *non* conoscersi, finiscono per stabilire la loro distanza attraverso sofferte malinconie, per cui ciò che si tocca già svanisce, già è

perduto. È l'intuizione morlottiana dell'*eros-erosione* (su cui tor-neremo avanti)" (RG, p. 28). E pertanto ricollega l'*eros* a *thanatos*: "L'ultima immagine [...] è legata simbolicamente alla terra [...], perché essa è anche, sempre, quella cimiteriale [...]. Quella dei morti di *Les tragiques*, del cimitero di Lofoten della poesia di Milosz [Oscar V. de L. Milosz, *Tous les morts son ivres*, in *Sinfonia di novembre*, Adelphi, MI, 2008, p. 108]" (Ivi, p. 60).

Si può concludere sull'argomento. Lo *stilnovismo* di Biamonti, uguale a quello di Montale, è – come dice la Jeuland-Meynaud – "l'espressione della sua perenne e inappagata ricerca dell'altra parte di sé". Lo schema androginico (secondo il mito del *Convito* platonico, per cui ogni individuo dimezzato cerca l'altra sua metà per ricomporre la perduta unità primordiale) resta fondamentale, con la sua ambiguità, la sua esitazione tra la donna dominatrice e quella salvatrice, la donna erinni e quella angelo.

Non sempre i toponimi usati da Biamonti nella sua narrativa corrispondono a quelli reali. A esempio, in *PN*, si parla del paese "Sultano", che nella realtà potrebbe essere Soldano (che deriverebbe dai turchi qui portati da un console genovese), dove Biamonti salì con l'intervistatore Giovanni Turra e dove, in un bar, aveva un appuntamento telefonico con l'editore Einaudi (non possedeva il telefono: *SP*, p. 226). Di San Biagio della Cima, il suo paese, dirà: "Fra il mio paese e il mare si frappone una rupe" (*SP*, p. 149). Dei toponimi impiegati in *AA* e in *VL*, dirà: "Avrigue è un paese al sole, Luvaira un paese di lupi, Aurno un paese al vento" (*SP*, p. 16). Al riguardo dice la Morando: "Crairola sta per Crovairola ed è sotto Santa Croce, dalla parte opposta della rocca rispetto a Cian de Cui, dove Biamonti aveva la campagna e gli ulivi e dove Morlotti dipingeva; esiste il Bar dell'Olandese, esistono i bungalows sopra Camporosso; i paesi riconoscibili sono Bordighera, Vallecrosia e Ventimiglia. Ma è come se Biamonti riunisse in pochi chilometri [...] luoghi che insieme coprono un raggio di 15-20 Km." (RG, p. 25: sull'argomento ha fatto luce Giorgio Bertone, ne *Il confine del paesaggio*, *Lettura di F. Biamonti*, Interlinea, NO, 2006).



San Biagio della Cima (da: G. Garibaldi, *Tra Centa e Roia*, TSG Ed. – Taggia, IM, 2014, p. 238)

Occorre soffermarsi un po' sul linguaggio di Biamonti, sul suo stile. Egli dice: "Si scrive sull'onda di ciò che si vede o di ciò che si ricorda. Scrivere è circoscrivere un'emozione, sognarne qualche altra omologa a quelle della vita" (SP, p. 21). E Aggiunge: "Ho lavorato per sottrazione, come si addice a un secolo che finisce, per consegnare al nuovo un'antica luce che si è espansa sulle faticose vicende degli uomini" (SP, p. 32).

Anche la critica riconosce questa sua riduzione all'essenziale: "Dosando a regola d'arte i silenzi e le parole, e mai rinunciando a una maniacale precisione scientifica nel definire un sasso, un'infiorescenza, un'erba [...]. Enigmi naturali che sono correlati oggettivi della precaria condizione umana, della nostra solitudine; presenze tangibili, segni minimi di spazi metafisici" (Paolo Di Stefano, "Corriere della Sera" del 18 ottobre 2001). Jacqueline Risset sostiene: "I romanzi di Biamonti hanno il potere di suscitare un'immagine stranamente concreta della regione, città o paese, che egli descrive, senza neanche preoccuparsi di descrivere. E non perché utilizza di fronte ai paesaggi l'estrema precisione del linguaggio tecnico dell'orticoltura, ma perché, attraverso i paesaggi [...], percepisce e fa percepire al lettore, i mutamenti epocali, storici. Questo solitario inattuale era in realtà un muto lettore del presente e un decifratore dei segni del futuro che si prepara" ("Corriere della Sera" del 17 dicembre 2004). E aggiunge Pietro Citati: "I libri di Biamonti sono scritti sotto il segno della dea omissione. Ogni pagina affonda nell'inespresso. Gli eventi sono cancellati e sostituiti da quei minimi eventi che sono i cambiamenti di colore nelle foglie degli ulivi, o una rondine che raccoglie con le piume la rugiada, o la malattia delle rose. I personaggi non dicono mai ciò che hanno in mente: ogni parola nasconde un silenzio profondissimo. I sentimenti e le sensazioni sono cancellati: oppure nessuna spiegazione li motiva. Solo qualche slancio lirico rivela i segreti dell'anima" ("La Repubblica" del 22 gennaio 1998). E Giorgio Ficara, lapidariamente: "Circondato dal dolore dei suoi simili – curdi che muoiono vecchi affranti, piccole prostitute slave – in un antifrastico teatro di bellezze, fra tutti i sentimenti possibili sceglie una pietà non cristiana ma leopardiana, razionalistica" (dal sito francescobiamonti.it, 6 febbraio 1998).

Sempre Biamonti afferma: "Il perché la descrizione l'ho fatta a 'colpi stilistici brevi' è presto detto: volevo fare dell'impressionismo, rendere la commistione di materia e luce e nello stesso tempo rendere la commistione di passione umana e elementi del paesaggio, perché la coscienza umana è sempre coscienza di qualcosa che si percepisce: non si può nutrire di se stessa" (SP, p. 81). E, facendo la differenza fra *mot* e *parole*, precisa: "Nei dialoghi cerco di attenermi all'essenzialità, alle parole che muovono l'essere e che sono veramente *parole*, non *chiacchera*. [...] Bisogna scrivere a costo dell'impopolarità, in un modo impregnato dell'antica poesia che fa la dignità delle civiltà mediterranee, italiana, francese. Queste ultime si rivolgono quasi a una forma di antica pietà, o *pietas* virgiliana, in cui ci sia la compassione della vita umana; un'assunzione di responsabilità davanti al caos e al disordine della vita, una specie di fraternità lirica verso la sventura e gli uomini" (Ivi, p. 94). E quando Turra obietterà che la macilenzia ha colpito non solo l'uomo ma anche il paesaggio, risponderà: "Per me è anche una questione di stile [...]. Paura della retorica, per cui quando vedo che un'immagine diventa troppo aperta cerco di strozzarla, di metterci un'agonia. Perché la vita è così. Per una questione di verità. [...] A me le cose interessano nel momento in cui varcano la soglia della coscienza, quell'attimo: il loro breve percorso per entrare nella coscienza umana. Dopo, se si insiste,

diventa retorica” (*Ivi*, p. 229). E sul fissaggio di istanti labili, continua: “È sempre questa maledetta paura della retorica. La visibilità: [...] tra una soluzione visiva e una psicologica scelgo sempre quella visiva, perché è più poliedrica di senso e lascia libertà al lettore” (*Ivi*, p. 230). La stessa limitazione del campo visivo corrisponde ai ‘colpi stilistici brevi’: “La paratassi deriva dal fatto che bisogna ridurre la lingua a un ossame, non far sentir troppo l’innervatura grammaticale, senno diventa scolastica. A me non piace distruggere il linguaggio, ma per renderlo efficace bisogna portarlo a una certa elementarità. [...] Un allineamento di frasi divise soltanto da una virgola, una costruzione quasi a senso, per restituire alla lingua una verginità, un’efficacia” (*Ivi*, p. 232). E sulle strutture metriche implicite nell’uso della lingua, dice: “Uno scrittore si riconosce subito dalla musica che ottiene dalla lingua. [...] La lingua è un oggetto che riflette anche la riflessione su se stessi, più che sulle cose. [...] Lo stile è l’unica garanzia di sopravvivenza, per qualche decennio al massimo. [...] Lo stile è un modo per sceverare le cose” (*Ivi*, pp. 232/233).

All’obiezione di Turra, che sembra tutto precipiti verso una soluzione tragica, senza alcuna catarsi, risponderà: “Pessimistica più che tragica, ma questo pessimismo non mi pesa affatto. [...] Ammetto che uno può fare un romanzo anche con la sensualità, la sovrabbondanza: ci sono i siciliani che lo fanno. Noi liguri non ci riusciamo. [...] Far l’amore con la morte, far l’amore con la vita, come fanno i siciliani” (*Ivi*, p. 234). Ora è vero che tanta letteratura siciliana è espressionistico-barocca, ma è anche vero, come sostiene il critico Massimo Onofri, che è “una letteratura attenta al rapporto tra scrittura e verità. [...] La letteratura della nuova Italia, intendo quella letteratura davvero europea che nasce con Giovanni Verga” (*Passaggio in Sicilia*, Giunti Ed., FI/MI, 2016, p. 76 e p. 15).

Per quanto riguarda i dialoghi nei suoi romanzi, fa questa puntualizzazione: “La mia tecnica è di spostare continuamente il discorso, farlo slittare, perché quello che si dice non è più valido già dieci minuti dopo. [...] Il dialogo non ha una funzione pratica, ma ontologica: tocca le radici dell’essere. Anche il monologo [...]. Sono andato a rivedere come fa Čechov nel teatro e ho capito come procedere, come spostare il discorso: Čechov se ne esce per la tangente. Non c’è sequenzialità nei dialoghi, è un’improvvisazione poetica” (*SP*, p. 234).

Ecco un piccolo esempio di ‘slittamento’ narrativo, attraverso il quale si saprà che si tratta di un monaco: “È mio cugino che scrive. Dice che viene”. Solo dieci righe più sotto, la donna che ha pronunciato quelle parole dirà: “Sta chiuso da tanti anni nell’abbazia di Fontfroide” (*AA*, p. 87).

Prendendo a riferimento i costrutti narrativi di *PN*, secondo vari critici il capolavoro di Biamonti e in ogni caso il suo libro più costruito e approfondito, si possono distinguere tre tecniche narrative;

- a) la parte descrittiva vera e propria, che concerne il paesaggio, le coltivazioni e i fiori;
- b) i dialoghi fra i vari personaggi;
- c) un monologo interiore, tra virgolette, da parte del protagonista. È inutile al riguardo esemplificare.

Va fatta invece qualche precisazione sul lessico impiegato da Biamonti. Innanzitutto, come lui stesso aveva detto, i vari innesti da altre lingue: francese, spagnolo, provenzale (es: “*lou pastre*” è il pastore). Ma nella parte diciamo così botanica, si fa ricorso al dialetto locale (c’è in *AA* un apposito ‘glossario’ in

appendice). Si cita “puddinga” (la pietra con cui sono fatti i muretti delle terrazze coltivate, o anche i casolari) e “lampescuro” (al tramonto: “l’ora in cui l’uliveto, sulle terrazze che si spegnevano, si sollevava fra le stelle e cambiava di fulgore: da vitale e familiare a cosmico ed estraneo”: *AA*, p. 110).

Questo lessico, come ha fatto rilevare la critica, si avvale di una precisione massima e ‘scientifica’. È indubbiamente di derivazione pascoliana e quindi viene rifiutata ogni “vaghezza” di matrice leopardiana. Quanto alla liricità della parte descrittivo-paesaggistica, sono infiniti gli esempi che si possono portare: Ci limitiamo solo a qualcuno, da *AA*, in cui spiccano alcune scelte lessicali (da noi sottolineate), o dove è maggiore l’immersione nella natura o la panicità generale: “tra picchi dove il cielo *lumeggiava*” (p. 15); “le capre *cimavano* ginestre spinescenti e torcevano il muso nell’inghiottire” (p. 53); “qualche pallino di mimosa le si era impigliato nei capelli” (p. 30); “con incredibile lentezza si formava la grande Orsa sul mare” (p. 100).

Abbiamo riportato quanto dichiarato da Biamonti a Turra sulla visibilità. Non bisogna al riguardo dimenticare che Biamonti ha esercitato la critica d’arte (anche se non in maniera professionale). C’è un’apposita sezione in *SP* che riunisce le presentazioni in catalogo fatte via via (oltre quindici, senza contare i sette saggi dedicati a Ennio Morlotti). Per lo più si tratta di artisti che frequentavano l’estremo ponente ligure o che lì esponevano. Marco Grassano riporta il giudizio di Franco Contorbia, che ha sottolineato la parentela tra la critica d’arte di Biamonti (sempre zeppa di citazioni letterarie) e quella di Francesco Arcangeli (*Introduzione alla giornata di studio su F.B.*, *AL*, 31 gennaio 2005).

Forse il pittore più citato da Biamonti è Cézanne (peraltro questo ‘amore’ era condiviso da Morlotti): concluderà il saggio su Lalla Romano definendo quello di Cézanne “lirismo della durata nel rarefatto ordine mentale”. E, accostando “una scheggia alla Giacometti”, parlerà di “canto delle rovine” (si vede quanto ci sia di autobiografico in questo accostamento: *SP*, p. 62). Quando presenterà *AM* (21 maggio 1994) affermerà: “È destino umano abitare un mondo, ma è anche destino umano sognarne un altro. Ogni romanzo si svolge a metà strada su questo mondo sognato: c’è un paese immaginario omologo a quello reale, non realistico, [...] cioè un mondo quasi sognato, che porti tutte le luci e ombre di quello reale: È un mondo che, per me, si enuclea attorno a due tipi di luce: la luce diciamo così cosmico-informale, che viene da Cézanne, e la luce creaturale che viene da Rembrandt” (*Ivi*, p. 83). Alla presentazione di *PN* (26 marzo 1998) riporterà l’affermazione di Cézanne: “Gli altri fanno dei quadri, noi facciamo delle *tranches de nature*” (*Ivi*, p. 97). Ora le *tranches de nature* manifestano appieno l’atteggiamento di immedesimazione panica con le *cose stesse*: l’oggetto quasi esclude ogni intermediazione da parte del soggetto (è una forma di misticismo). Nell’intervista a Fulvio Panzeri affermerà: “Io penso sempre a Cézanne. Per me è il pittore per eccellenza, il descrittore di questi luoghi, come lui non li ha visti nessuno. Mi piace anche l’incompiutezza, certa impotenza di Cézanne, il suo amore per le cose, ma soprattutto per il lato interno delle cose.

C’è un suo quadro che amo, la Sainte-Victoire, tutta corrosa dall’azzurro, divorata dalla luce. Questa montagna attraverso Cézanne diventa sacra, come il Gòlgota, ma è tutta fatta di elementi laici. Si tratta di una sacralità che deriva dall’osservazione della natura. Cézanne diceva che bisogna rendere sacro ciò che si vede” (*PAZ*, p. 63). E ritornerà sulla sacralità della natura anche nell’intervista a Turra: “Cézanne diceva che, quando un pittore non sa far bene, per rendere

divina una foglia ci mette dietro una dea [...]. Bisogna invece dare un po' di alone mitico alla realtà quotidiana, agli oggetti più banali: una farfalla si posa su una crosta di pane... [...] Mi pare che il sacro dopo la morte di Dio si sia trasferito nelle *cose stesse*, e uno sacralizza gli oggetti che ha intorno perché magari vengono dal tempo lontano, vengono dall'infanzia, dai nonni" (*SP*, p. 236: la sottolineatura è nostra; d'altronde non bisogna dimenticare che il saggio su Morlotti, *Materia e memoria*, era preceduto dall'epigrafe di Husserl 'Alle cose stesse'). Concluderà su Cézanne:" La sfera, il cubo, il cono in Cézanne sono linee essenziali, ma anche artifici per vivere, per tenersi su" (*Ivi*, p. 232). E questi 'artifici per vivere' ricordano da vicino il suo 'paesaggio come compensazione'.

Altri pittori frequentemente citati da Biamonti, e ammirati, sono l'inglese Sutherland, che era vissuto a Mentone e aveva eletto la ginestra spinosa a simbolo della "nostra terra" (*Ivi*, p. 146) e il francese d'origine russa De Staël, nel cui "letto materico sono invischiati i suoi gabbiani" (*Ivi*, p. 41).

Al riguardo, notava Paolo Zublena che anche le copertine dei libri di Biamonti recavano in copertina riproduzioni dei pittori amati (Morlotti, Cézanne e De Staël: ved. *AA e VL*) (*PAZ*, p. 83).

Qui siamo in area contemporanea, nell'ambito di quella luce cezanniana che Biamonti aveva definito "cosmico-informale", ma non va dimenticato che, nell'ambito dell'altra luce, definita "creaturale", nei suoi scritti manifesta un'ammirazione per il seicentista francese Georges de La Tour: "Se volessi fare un paragone [...] m'affiderei alla luce del più cartesiano dei caravaggeschi, Georges de La Tour, *Femme à la flamme filante*, la donna della candela, in cui si vede solo una parte di volto umano illuminato dal cerchio di luce di una candela, e basta questa piccola luce di fondo per rischiarare un po', con la ragione, il marasma della vita" (*SP*, p. 94).

Ma è senza dubbio con Ennio Morlotti (1910-1992) che si ha una vera identificazione tra pittura e scrittura. Ricorda Morlotti: "Il nostro primo incontro risale al 1959, nella sua Bordighera, dove io mi ero da poco stabilito per lavorare. [...] Da allora i nostri incontri divennero una piacevole consuetudine; [...] si cenava insieme e poi si partiva con l'automobile per qualche paese dell'entroterra. Attraverso Biamonti e grazie a questi nostri giri notturni in macchina, ho conosciuto tutte le valli dell'alta Liguria" (*PAZ*, p. 65).

Come dice Gian Luca Picconi, "Biamonti lungo tutta la sua carriera di narratore non ha fatto che scrivere lo stesso romanzo, allo stesso modo la medesima osservazione può essere fatta valere anche per i suoi scritti d'arte: Biamonti non ha mai smesso di porre le stesse domande, la stessa infinita interrogazione, all'opera di Morlotti, alla sua pittura" (*Ivi*, p. 17). Come abbiamo già detto, sono sette i saggi – o le testimonianze trascritte – che Biamonti ha dedicato all'amico pittore (nel 1964, 1969, 1972, 1977, 1978, 1991 e 1996). Nell'ultima testimonianza Biamonti afferma: "In quel periodo era Cézanne il pittore con cui ci si raffrontava. [...] Morlotti avrebbe voluto entrare nelle tenebre della materia, sprofondare nell'organico. Lo aveva fatto con l'Adda, coi colli lombardi, coi campi di granturco. Ora, in Liguria, si gettava sui limoni e sui cactus, sugli azzurri vibranti dei cieli, sulle colline... [...] Sempre aderenti, come Cézanne, al pullulare della vita, al magma fisico, materico. [...] Nel cuore delle cose [...] scopriva l'eros e la morte. Per questo, per il loro tendere alla emozione mortale, provava per certi pittori della sua generazione – Pollock, De Staël – un senso di fraternità" (*SP*, p. 217).

È stato notato da Paolo Zublena che in Biamonti “subentra un’interpretazione della pittura morlottiana che si serve di strumenti filosofici” (*PAZ*, p.92). È quello che avviene già nel primo scritto, del 1964: “Larghezza e altezza sono derivate e, nel loro senso originario, sono anch’esse dimensioni esistenziali” [M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, MI, 2003, p. 354].

Nei quadri di Morlotti non c’è altra modalità dello spazio all’infuori di quella della passione e dell’esperienza. Come nella notte, e inversamente ad essa, non vi sono piani, profili, distanze. Le cose superano le loro apparenze fisiche e sono prese in tutte le loro implicazioni esistenziali. Vita e morte infestano il mondo.. [...] Morlotti non travalica il mondo, come Klee, nel sogno, guidato da elementi superrazionali o super-sostanziali, alla ricerca di un fondamento segreto. [...] La sua è [...] una visione incorporata, una visione ‘dal di dentro’; un mondo incrostato alla carne e maturato con essa. [...] Il passaggio di questo artista attraverso l’informale testimonia solo lo sforzo di portare la materia nell’esistenza, nel suo perenne carattere irrisolto” (*SP*, pp. 159/160).

Nello scritto del 1972 scrive: “Nell’arte di Morlotti la soggettività individuale umana non cerca la fusione con l’assoluto, ma rappresenta il suo dramma in uno scenario ordinario, e nei fenomeni sensibili porta sempre un’interiorità sostanziale. [...] Gli oggetti dei suoi quadri sono rappresentazioni esistenziali, il correlativo di una emozione profonda [...]. Tutta strutturata su angosce e ossessioni, sparge i suoi stillicidi temporali su un fondo di finitudine, la coscienza di Morlotti. [...] A furia di passi nel quotidiano l’arte di Morlotti ha raggiunto il grande pessimismo europeo, quello di Bacon, quello di De Staël. [...] Mi diceva un giorno Morlotti, parlando dei pittori della sua generazione: [...] ‘c’è stata, all’inizio, una dolorosa scissione fra noi e il mondo. Prima di un modo di dipingere abbiamo dovuto trovare delle ragioni di vivere’. [...] I quadri di Morlotti potrebbero sembrare costruiti intorno a due grandi realtà: eros corrosivo e libertà per la morte. [...] Appare la possibilità di un collocamento di quest’arte nell’ambito del vitalismo informale. [...] L’atmosfera di questi quadri non è per nulla crepuscolare. Da un lato, le cose hanno un flusso ininterrotto, dall’altro, un rafforzamento solitario dell’esistere. [...] Nei primi dieci anni del dopoguerra [...], la pittura di Morlotti si presentò quasi di colpo, dotata di immagini intensamente meditative, con la risolutezza di un fatto lirico e naturale. Si trattava di una pittura dell’esistenza, che superava il tumulto ‘astratto’ di romantica immediatezza e che, a differenza dell’arte esistenziale di Giacometti, inglobava la vita. [...] Nell’arte di Morlotti [...] resta la lotta fra luce e tenebre, oblio e rammemorazione, ma la negazione esistenziale è internata e come sepolta nelle cose che circondano il destino umano” (*Ivi*, pp. 167/176).

E ritornerà alla “stessa interrogazione dell’opera di Morlotti” nello scritto del 1977: “Questa pittura ha attraversato l’espressionismo e l’informale ed è giunta ad un nucleo più vero e segreto. Da essa sembra guardarci l’antico volto della terra nel trascorrere del tempo. [...] Giacometti, Sutherland, Morlotti, De Staël (cavalieri dell’apocalisse esistenziale dilagata sul mondo cubista e surrealista) hanno dato inizio e forse posto anche fine ad un’appassionata riscoperta delle cose. Queste hanno preso in Morlotti l’aspetto più vivido ma anche più intriso di fango, anzi più vivido perché più materico. [...] Questo richiamo materico non manca mai: la pittura di Morlotti è una negazione-genesi modulata in una luce naturale. [...] Quel che importa è il lavoro genetico che si trasforma in luminoso reimpasto, la doppia icona che indica l’indomabile energia dell’eros e nel contempo suggerisce la presenza della morte. [...]È la terra nei suoi processi di

crescita e dissoluzione, nei suoi rifacimenti (terra-vegetazione, terra-carne, terra-morte) ad animare, lontano da ogni consolazione umanistica, il desolato mondo materico di Morlotti” (*Ivi*, pp. 184/185).

Nel saggio del 1978 ‘rieppiloga’ gli aspetti della pittura morlottiana in quattro paragrafi: *l’esistenzialità, la dissoluzione-genesi, la terra e l’atto poetico*. Sotto il primo aspetto afferma: “Morlotti dipinge a cicli ossessivi [...] con una fissità tematica che ricorda la serialità delle apparizioni nella percezione fenomenologica della realtà [...] Ciò lo porta alla malinconia alla solitudine al soliloquio. [...] Egli getta [...] il cupido raggio dei sensi sul ‘finito’ che ci circonda, raggio senza dubbio di derivazione esistenziale con tutto ciò che di ossessione della finitudine esso comporta. [...] L’‘essere al mondo’, l’angoscia della finitudine, ‘*le défi à l’absurde*’ [la sfida all’assurdo: Camus in *Le mithe de Sisyphe*], tutti gli impegni esistenziali al loro tramonto cercano di sorreggerlo” (*Ivi*, pp. 187/ 188). Per il secondo aspetto dirà: “Ha scoperto una diacronia strutturale: l’incantato fluire che è la dissoluzione-genesi. Essa fa sì che ci sia esistenza dove credevamo di trovare soltanto estinzione[...].”

Ogni immagine della pittura morlottiana la contiene, indicando ad un tempo ciò che si forma e ciò che si dissolve nella vita brulicante del fango. Essa fa sì che, come dice Blanchot nel *Livre à venir* [1959], il pianto delle parche sia anche il canto delle sirene” (*Ivi*, pp. 188/189). E per il terzo: “È la terra il campo semico di questa pittura: fossa fuia [montalismo da *La bufera*: “segreta, nascosta”] e limo natale che getta da per tutto le sue ombre rembrandtiane. [...] La sua impronta è presente in tutta la gamma della pittura di Morlotti: [...] un fulgore genetico ne dirama nelle cellule dei fiori, nei paesaggi, nei corpi, nei teschi la presenza ossessiva” (*Ivi*, p. 189). Infine, per l’ultimo aspetto dirà: “Tutto ciò che abbiamo detto sinora dovrebbe servire, se serve, a comprendere la fondamentale liricità della pittura di Morlotti, liricità per così dire oggettiva, incrocio di miraggi organici omologhi a quelli della natura. [...] È inconfondibile e quanto più possibile impersonale come se il suo lirismo nascesse dalle cose stesse” (*Ivi*, p.190).

Nell’intervista al pittore del 1991 premetterà: “L’istante è unico e irripetibile. [...] Morlotti si è fatto pittore della nostalgia e del desiderio in lotta con la morte”. E di lui riporterà queste dichiarazioni: ‘Volevo aderire al ciclo vita-morte. [...] Ho avuto un’infanzia e una giovinezza infelice. Ma tutta la vita è desiderio inappagato’ [*La beauté est toujours tragique car c’est le chant d’une privation: Léon Bloy, Au seuil de l’Apocalypse*, 1947] (*Ivi*, p. 207).

Ma qual è stato il senso dell’esperienza dell’Informale nell’arte italiana? Non ci sembra fuor di luogo concludere questo saggio con quanto afferma al riguardo Arturo Carlo Quintavalle: “La domanda è ancora quella: l’Informale chiude la sua storia oltre mezzo secolo fa (scomparso nel 1963, cancellato dalla Pop Art esposta alla Biennale di Venezia del 1964) oppure le sue ideologie contrapposte – da una parte recupero di un nuovo dialogo col naturale, dall’altro la crisi esistenziale che caratterizza molte di queste ricerche – conservano una attualità di lunga durata? [...] Gli ‘ultimi naturalisti’, così definiti da Francesco Arcangeli nel 1954 su ‘Paragone’, [...] proponevano un dialogo col naturale, una esperienza sofferta, esistenziale dei luoghi e del tempo. [...] Una storia diversa dagli altri naturalisti che Giovanni Testori propone a Milano facendo perno su Ennio Morlotti, del quale esalta il dialogo con Cézanne e la sensualità del paesaggio ma anche la tensione corrosa delle figure, come nel ciclo delle *Bagnanti*. [...] Nonostante il confronto di queste diverse ideologie, gli ‘ultimi

naturalisti' di Francesco Arcangeli e i pittori e scultori dell'Informale a Milano hanno continuato a fare proseliti.



Ennio Morlotti, *Costiera ligure*, c. 1990

Insomma, mentre la lingua informale diventa in molti casi semplice grafia, in altri prosegue un dialogo col vero, col naturale. [...] Le lingue dell'Informale sono vive e di lunga durata, e vanno ben oltre i pochi lustri dal dopoguerra in poi: molti critici hanno dunque saputo capire quel momento storico di grande innovazione e continuare a leggerlo nel presente” (*La lettura*, “Corriere della Sera” del 17 luglio 2016).

Marina Caracciolo

I fiori perlacci del barone solitario

Considerazioni sulla poesia di Lucio Piccolo

La casa era quieta, il resto del mondo lontanissimo. Fu così che mi resi conto di come per Villa Piccolo passasse un meridiano come a Greenwich, il meridiano della solitudine.

Vincenzo Consolo, da *Il barone magico*

La poesia di Lucio Piccolo (1901–1969) rappresenta un fenomeno isolato nella cultura italiana del Novecento: un «caso» letterario che risvegliò a suo tempo l'interesse di critici e intellettuali di spicco, e il plauso di celebri scrittori come Montale, Bassani, Piovene, Sciascia e altri ancora.

Sono note, per altro, le circostanze alquanto fortuite che portarono d'improvviso alla ribalta della notorietà il timido, introverso e solitario aristocratico, che nulla aveva mai pubblicato fino ad allora, pur avendo già superato la cinquantina.

Nell'estate del 1954, al Convegno letterario di San Pellegrino Terme, Piccolo – che aveva fatto il viaggio in treno dalla Sicilia in compagnia del cugino Giuseppe Tomasi di Lampedusa¹ – incontra Eugenio Montale. Lo scrittore ligure ha soltanto cinque anni più dello sconosciuto poeta palermitano, ma è già celebre da tempo e, soprattutto, ha pubblicato due sillogi che resteranno fra i capolavori

assoluti di tutta la poesia del ventesimo secolo: *Ossi di seppia* (1925) e *Le occasioni* (1939).

Giorgio Bassani – il quale in seguito non esitò ad affermare che le liriche di Lucio Piccolo «rappresentano quanto di meglio si sia letto nel campo della lirica pura» – raccontò che il poeta, tra l'altro singolarmente abbigliato alla moda di cent'anni prima, «risultò la vera rivelazione del Convegno. Più che cinquantenne, distratto e timidissimo come un ragazzo, sorprese e incantò tutti, anziani e giovani».

Nell' incontro diretto con lui, Montale rimase sorpreso e quasi imbarazzato. Nello scrivere la prefazione alla sua prima raccolta di versi pubblicata due anni dopo (*Canti barocchi*, Mondadori, Milano 1956) così si esprime in proposito il poeta genovese:

«Mi trovavo dinanzi al barone Lucio Piccolo di Calanovella, scrittore finora inedito, sì, ma anche musicista completo,² studioso di filosofia che può leggere Husserl e Wittgenstein nei testi originali, grecista agguerrito, conoscitore di tutta la poesia europea vecchia e nuova [...] Lucio Piccolo ha letto *tous les livres* nella solitudine delle sue terre di Capo d'Orlando, ma non segue alcuna scuola».

Montale si meravigliò dunque della straordinaria cultura dell'ignoto letterato – dote che certo mal si accordava con la sua impacciata esitazione di principiante – così come fu colpito, da fine e sensibile scopritore di talenti qual era, dall'originale bellezza di una straordinaria intuizione lirica, impossibile da inquadrare con precisione in correnti letterarie storiche o contemporanee (tra l'altro, Lucio Piccolo è fra i pochi poeti colti nei quali l'ampio bagaglio culturale, e specificamente letterario, non si esibisce mai troppo in primo piano, né intralcia o soffoca la purezza incontaminata dell'ispirazione).

Il poeta siciliano, forse incoraggiato dal cugino scrittore, si era azzardato a inviare a Montale un'esile plaquette di 9 liriche – orribilmente stampate da un modestissimo tipografo di provincia in soli 60 esemplari, «con caratteri frusti e poco leggibili», come ebbe poi a notare il destinatario –,³ insieme ad una lettera di accompagnamento, che costituiva una sorta di dichiarazione di poetica programmatica, nella quale, con ogni probabilità, il futuro autore del *Gattopardo*, ci aveva messo il suo «zampino».

Così scriveva Lucio Piccolo:

«Mi permetto di inviarle alcune mie liriche, che ho fatto stampare privatamente e che non metterò in circolazione. In esse, specie nel gruppo *Canti barocchi* che più mi sta a cuore, era mia intenzione rievocare e fissare un mondo singolare siciliano, anzi precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa senza avere avuto la ventura di essere fermato da un'espressione d'arte. E ciò s'intende, non per mia programmatica scelta d'un soggetto, ma per una interiore, insistente esigenza di espressione lirica. Intendo parlare di quel mondo di chiese barocche, di vecchi conventi, di anime adeguate a quei luoghi, che qui trascorre senza lasciare alcuna traccia. Ho tentato non quasi di rievocarlo, ma di dar di esso una interpretazione su ricordi d'infanzia».

Molti anni dopo, fu Leonardo Sciascia ad avanzare, in un suo saggio, seri dubbi sull'effettiva «autenticità» di questa lettera, che a lui pareva dettata, appunto, più dallo spirito del *Gattopardo* che dalla liricità delle poesie di Lucio Piccolo:

«Debbo dire che questa lettera a Montale, a me pareva che contenesse più *Il Gattopardo* che le liriche di Piccolo; e in questo senso ne ho scritto a Piccolo qualche mese fa. Mi rispose

imprevedibilmente, ma senza sorprendermi, che la lettera era stata scritta da Lampedusa. Questa piccola rivelazione conferma la genericità avvertita da Montale e spiega la ragione per cui la 'descrittività' promessa o minacciata non trovasse riscontro nelle sue liriche. Avrebbe avuto riscontro ne *Il Gattopardo*, si può dire ora. Ma liquidato questo punto puramente aneddótico, resta come luogo di più stretto rapporto tra Piccolo e Lampedusa il tema di 'un mondo singolare siciliano' ora 'sulla soglia della propria scomparsa'; ma direi che è qui che si pone una fondamentale differenza. Lampedusa declina il tema nel romanzo, in un genere la cui storia è legata all'insorgenza e allo sviluppo di una classe nemica alla sua. [...] Piccolo, invece, ha confidato il tema alla lirica».

È evidente, in ogni caso, che il poeta siciliano intendeva cristallizzare in poesia un mondo che, con dolente rammarico, sentiva disfarsi lentamente ma inesorabilmente; senza però limitarsi a «fotografarlo» con obiettivo distacco, ma, al contrario, facendo dei suoi vari elementi gli *specchiati sembianti* della sua stessa indole, cogliendoli nella prismatica rifrazione della sua fantasia creatrice, per donargli così una nuova e intensa esistenza nella parola; e cioè proprio quella «ventura – come egli scriveva – di essere fermato da un'espressione d'arte».

Se è vero che la sua poesia nasce sopra tutto dal paesaggio e non dalla presenza di figure umane, è pure innegabile che quello stesso paesaggio prende forma viva dalla magia del suo verso, poiché senza una trasfigurante inventiva poetica esso sarebbe quasi muto, spento, senza alcuna linfa vivificante.

Lucio aveva trascorso l'infanzia e la prima giovinezza nel fastoso palazzo avito di Palermo, ma il padre Giuseppe – grande sperperatore di denari al gioco d'azzardo e, per di più, incallito donnaiolo che da anni aveva abbandonato la famiglia per fuggire a Sanremo con una ballerina – nel 1928 morì, lasciando agli eredi una voragine di debiti. Il palazzo palermitano fu ipotecato, e Lucio si rifugiò con la madre⁴ e i fratelli maggiori, Casimiro e Agata Giovanna, nella bianca villa ottocentesca ubicata su un promontorio boscoso di Capo d'Orlando, sulla costa tirrenica della provincia di Messina.

In quei luoghi isolati e affascinanti, il continuo mormorio del vento che spira dai monti Nebrodi e l'azzurra luce del Mar Tirreno investivano le pagine dei suoi libri, nel cui studio, lungo e costante, egli forgiava e arricchiva la sua cultura, creava le salde fondamenta della sua formazione stilistica, e progressivamente sublimava le emozioni liriche in un sempre più visionario e arcano universo di simboli.

In una prosa poetica tratta da *Gioco a nascondere* (1960),⁵ notiamo come il poeta sappia trasfigurare l'osservazione solo in apparenza descrittiva di un interno:

«Quando viene la tempesta bruciano le candele nella camera interna; per giungervi quanto passaggio di anditi, di corridoi, tramezzi, gradini e scalette e il pavimento indiscreto che dà nota come piede d'organo, stridente [...] Ma finalmente qui è il luogo della sicurezza, scavato nelle fibre delle mura di centro, nel cuore del riposo dove del mondo di fuori non arriva neppure la vibrazione di una porta... e il vento dei quadrivi e quello che corre intorno alle altissime gallerie sono soltanto lontano fantasma di sibilo».

E ritorna, questa volta in versi (in *Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano, 1960) quel medesimo interno che ancora si trasfigura e sfuma in una creazione sentimentale: «verrà nei sogni /oro filato di cieli /nella chiusa stanza; nel calmo splendore /vedrai svanire il mondo /nel volto rotondo d'un fiore».

Nei versi di Lucio Piccolo, la concretezza del tangibile è sempre la robusta radice da cui sboccia il fiore della poesia; ma realtà e sogno, luci ed ombre, verità

e illusione finiscono per fondersi indissolubilmente ed evaporare, con aerea soavità d'immagini e serici timbri musicali, in un misterioso incantesimo: «*Se noi siamo figure /di specchio che un soffio conduce /senza spessore né suono /pure il mondo d'intorno /non è fermo ma scorrente parete /dipinta, ingannevole gioco...*» (da *Gioco a nascondere*).

Magnifica, fra le altre, sempre nei *Canti barocchi*, la poesia *Mobile universo di folate*, dove si ravvisa la straordinaria maestria inventiva che trascina subitaneamente la quotidianità del reale in un regno dominato dal puro immaginario:

Mobile universo di folate
di raggi, d'ore senza colore, di perenni
transiti, di sfarzo
di nubi: un attimo ed ecco mutate
splendon le forme, ondeggiando millenni.
E l'arco della porta bassa e il gradino liso
di troppi inverni, favola sono nell'improvviso
raggiare del sole di marzo.

Ed ecco il particolarissimo incanto, terso e puro, ecco i magici, perlacei riflessi sparsi in questi gioielli lirici: «*Ma forse lo splendore /d'ogni giorno è la gemma /che manca alla corona /quando il tempo, bianca /lacrima, svanirà*». E altrove: «*Ma in questa fuga dal mondo illusorio /ch'eludere vuole lo spazio /in alto, in alto s'è disciolto un nodo / di limpidi astri che teneva ascoso /il nuvolame, e splende e oscilla: /una dolce lampada di riposo /brucia ancora per noi sul promontorio*».

Rilevando la vastissima cultura che, pur senza mai prendere il sopravvento, intride tutta questa sostanza poetica,⁶ Aurora Viscardi ha di recente notato: «Lucrezio, Husserl, Wittgenstein, Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Dylan Thomas, Verhæren, Sbarbaro, Onofri, Savinio, De Nerval, Campana, Yeats, Eliot, Landolfi si sono sedimentati nel poeta siciliano, il quale li ha metabolizzati e insieme ad altri li ha elaborati, giungendo ad un'espressione liricamente depurata, limpida e polimorfica nella sua glaciale trasparenza, rorida di intelaiature lessicali con felici accostamenti fra sostantivi e attributi, in un gioco di rimandi e di consonanze dalla non comune incidenza semantica».⁷

Nei suoi «cammini di anima solitaria», Lucio Piccolo è riuscito a incastonare nella parola poetica quel «mondo sulla soglia della propria scomparsa», ma insieme ha creato, come rileva acutamente Giuseppina Rando, un suo «paesaggio dell'incanto nel continuo fluire delle impressioni di una realtà proiettata metafisicamente verso l'ignoto».⁸ Quel mondo è per il poeta un'anfora preziosa, ricolma di tutte le sue «divine malinconie». L'ha sfiorato ogni volta con un tocco delicato, con i suoi ritmi tenui, onirici e «incespicanti», con una incomparabile, struggente nostalgia di perduti miraggi:

I giorni della luce fragile, i giorni
che restarono presi ad uno scrollo
freschi di rami, a un incontro d'acque,
e la corrente li portò lontano,
di là dagli orizzonti, oltre il ricordo
- la speranza era suono d'ogni voce,
e la cercammo
in dolci cavità di valli, in fonti -
oh non li richiamare, non li muovere,
anche il soffio più timido è violenza
che li frastorna.

NOTE

¹ Lucio Piccolo era cugino di primo grado di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La madre di Giuseppe, Beatrice, era sorella di Teresa, madre di Lucio.

² Il poeta era infatti anche compositore: possediamo un suo *Magnificat* rimasto incompiuto e tuttora inedito.

³ Montale non poté certo dimenticarsi del libercolo inviatogli dallo sconosciuto poeta, poiché oltretutto, a causa dell'insufficiente affrancatura apposta sul plico, era stato costretto a pagare suo malgrado una soprattassa di 180 lire!

⁴ Donna Teresa Mastrogiovanni Tasca Filangieri di Cutò aveva un prestigio nobile assai più insigne di quello di suo marito, se si pensa che apparteneva ad una stirpe principesca (i Filangieri di Cutò), le cui origini risalivano alla Sicilia dei Normanni, al tempo di Re Ruggiero (sec. XII).

⁵ Dopo *Gioco a nascondere*, il poeta pubblicò ancora *Plumelia* (dal nome dell'arbusto contorto dai fiori color di perla) e il racconto fantastico *Le esequie della luna*, presso Scheiwiller (Milano, 1967), che uscirono contemporaneamente alla ristampa dei *Canti barocchi*. Lo stesso Scheiwiller pubblicò, postumi, *La seta* (1984) e *Il raggio verde* (1993).

⁶ Piccolo fu molto legato, per sottili «affinità elettive», a molti fra i maggiori poeti europei della prima metà del Novecento: come Proust e Rilke, in particolare, ma forse più ancora William Butler Yeats, con il quale fu a lungo in corrispondenza epistolare, anche per via del comune interesse per le scienze esoteriche e la metapsichica. Il suo componimento giovanile *La torre* (pubblicato nel 1968), per esempio, è palesemente ispirato a *My house* del grande scrittore irlandese.

⁷ Cfr. Aurora Viscardi, *La poesia 'visionaria' di Lucio Piccolo* (in «Percorsi d'oggi», settembre-ottobre 2016, p. 10).

⁸ Cfr. Giuseppina Rando, *La Sicilia incantata di Lucio Piccolo* (in «La Nuova Tribuna Letteraria», XXIII, n. 112; 2013, pp. 28-29).

BIBLIOGRAFIA

- . Carlo Guarrera, *Le quattro stagioni di Lucio Piccolo*. Sicania, Messina, 1991.
- . Franco Pappalardo La Rosa, *Lo specchio oscuro. Piccolo, Cattafi, Ripellino*. Ed. dell'Orso, Alessandria, 2004.
- . Diego Conticello - Franco Valenti, *Lucio Piccolo. Poesie per immagini "Nel vento di Soave"* (postfazione di Silvio Ramat). Città Aperta Edizioni, Troina (Enna), 2009.
- . Alfredo Rienzi, *Simbolismo e medianità in 'Plumelia'* (in «Del qui e dell'altrove nella poesia italiana moderna e contemporanea»). Ed. dell'Orso, Alessandria, 2011.
- . Alba Castello, *Tra testo e officina. Il gioco a nascondere di Lucio Piccolo*. Pungitopo Ed., Gioiosa Marea, 2014.



Foto degli anni Cinquanta, in cui compaiono, da sinistra: il giovane Gioacchino Lanza Tomasi (poi celebre musicologo), Lucio Piccolo (con la sua cagnetta Puck) e il cugino Giuseppe Tomasi di Lampedusa.



DOCUMENTA

Il libro di Borello – Giroffi – Sceresini



Nuova ipotesi sulla scomparsa del fisico siciliano Ettore Majorana

Nel precedente numero dei nostri “quaderni” è stato analizzato, in un ampio e documentato saggio a firma della nostra collaboratrice Marina Caracciolo, l’ipotesi a suo tempo avanzata da Leonardo Sciascia sulla misteriosa scomparsa del fisico siciliano Ettore Majorana. In questo numero ci occupiamo delle laboriose ricerche, condotte su documenti, testimonianze varie, database etc., in Italia e all’estero, da tre giornalisti *freelance*: Giuseppe Borello, Lorenzo Giroffi e Andrea Sceresini che hanno recentemente pubblicato con Chiare Lettere editrice un volume dal titolo “La seconda vita di Ettore Majorana”, in cui avanzano una nuova ipotesi su quel caso. Con l’occasione, diamo anche una scorsa a un’altra fra le varie ipotesi a suo tempo formulate, quella riguardante il barbone di Mazara del Vallo.

I tre autori Borello, Giroffi e Sceresini sono riusciti a ricostruire la vita di un siciliano, emigrato in Argentina, a Buenos Aires, dove si trova negli anni Quaranta. Questi si occupa di ingegneria, si presenta col nome di Ettore Majorana, frequenta la comunità italiana e alcuni salotti della borghesia italo-argentina. Stringe amicizia con un tal Carlo Venturi, un benestante sessantenne – che diventerà, come affermano gli autori, “vera pietra angolare” (p. 107) di questa appassionata indagine – e agli inizi degli anni Cinquanta, a seguito della caduta del governo del dittatore Perón, si rifugia assieme a lui in Venezuela, stabilendosi nel paesino di Maracay, nei pressi di Valencia, città oggi di tre milioni di abitanti. Qui, come si sarebbe in seguito rilevato, il nostro personaggio, servendosi di documenti falsi, cambia generalità, si fa chiamare signor Bini (anno di nascita 1906, come per Majorana), continua a occuparsi di ingegneria ed è considerato, da chi ha modo di conoscerlo, uno scienziato. Muta stile di vita, evita di frequentare ambienti italiani, siciliani in particolare, e di dare nell’occhio, anche se mantiene un vistoso e raro esemplare di automobile, una Studebaker di colore giallo. Pare che le sue condizioni economiche non siano molto floride, se ha più o meno continua necessità di chiedere denaro in prestito o transazioni a una persona con la quale intrattiene uno stretto rapporto di amicizia: Francesco Fasani, funzionario di banca, al quale un “Señor C.” (che si appurerà essere, appunto, Carlo Venturi) confiderà trattarsi di Ettore Majorana. A tanto i tre giornalisti approdano, come accennavamo, a seguito di una fitta quanto complessa rete di testimonianze, esperite attraverso parenti, discendenti e conoscenti degli interessati, alcuni dei quali hanno messo a disposizione, a parte il loro bagaglio memoriale, anche documenti o residui degli stessi, consentendo così di ricucire fila anche sottili.

Fra questi documenti, importante si rivela una foto, reperita dagli autori del libro, che ritrae Bini e Fasani; quest'ultimo era riuscito a farla scattare da un comune amico, dietro molta insistenza dovuta al categorico e costante divieto del Bini. Tale foto, poi analizzata dai carabinieri del Reparto Investigazioni Scientifiche (Ris), ha potuto stabilire «una perfetta sovrapposibilità tra la fronte e il naso, gli zigomi, il mento e le orecchie di Bini-Majorana e quelle di sue padre», come leggiamo in un'ampia didascalia di detta foto.

Altro importante documento è una cartolina postale che gli autori sono riusciti a rintracciare presso Claudio Fasani, fratello minore di Francesco, che le aveva a lui consegnate proprio fra varie carte raccolte nella Studebaker, l'auto di Bini. Quando Claudio emigra in America, in Arizona, porta con sé, di quelle carte, solo questa cartolina, per il suo valore filatelico; datata 24 settembre 1920, era stata inviata dallo zio di Ettore Majorana, il fisico Ennio Quirino Majorana, a un suo amico, lo scienziato americano William G. Conklin, a cui fa cenno di sue esperienze di laboratorio.

Nel gennaio 1958 un colpo di stato depone il dittatore venezuelano Marcos Pérez Jiménez, la capitale è messa a ferro e fuoco e le comunità straniere sono perseguitate, specialmente quella italiana. Fasani e Bini si rifugiano nel convento dei cappuccini di Valencia, che abbandonano nella primavera dello stesso anno, cessate le persecuzioni. Fasani rientra in Italia, perdendo i contatti con Bini, di cui non si sa più nulla; forse resta in Venezuela, dove muore in data imprecisata.

Era davvero Ettore Majorana il signor Bini? Un'altra suggestiva ipotesi, che si aggiunge a quelle finora prospettate, anch'essa con alcuni elementi convincenti e sorprendenti e altri che destano qualche perplessità. Ancora una volta si ha l'impressione di essere giunti a un capolinea e ancora una volta qualcosa ci lascia insicuri che il capolinea sia proprio quello.

Dunque questo signore, misteriosamente fuggito dall'Italia per nascondersi in Argentina, quivi approdato, non si perita di nascondere le prime cose che avrebbe dovuto accuratamente celare: la sua identità e la sua specializzazione, quella di scienziato, di fisico. Perché si induce a frequentare ambienti italiani, presentandosi col suo nome, sapendo che ognuna delle persone e delle famiglie di quell'*entourage* mantiene rapporti con parenti e famiglie in Italia e in Sicilia? Di tale suo comportamento (che poco si addice a quello di una persona di superiore intelligenza come Majorana) si rende conto solo quando si trasferisce in Venezuela: stavolta si preoccupa di nascondersi ai compatrioti e di mettersi al riparo da situazioni politicamente difficili.

Appare strano che, avendo scelto di vivere una vita assai riservata in Venezuela, evitando di dare nell'occhio più che fosse possibile, non riesca a fare a meno di dotarsi di un'automobile rara e particolarmente vistosa come la Studebaker (in Italia posseduta anche dall'attore Aroldo Tieri), che di fatto era diventata un suo marchio distintivo. Inoltre, pare che nessuno abbia notato nel Sig. Bini un segnale particolare del personaggio Majorana: una cicatrice nel dorso della mano destra.

E quella cartolina del fisico Quirino Majorana allo scienziato Conklin? Si chiedono gli autori: «Se Bini non fosse Majorana, come avrebbe fatto a procurarsi quella cartolina?» (p.50). Certamente l'interrogativo si pone, anche se la vita è bizzarra. Per quanto la coincidenza sia singolare, il semplice possesso di quella cartolina rimane un indizio, nulla aggiunge all'identità di Bini. Poteva, quella cartolina, essere stata trovata dal Signor Bini in uno dei tanti mercatini di piccolo antiquariato e modernariato, che offrono dai libri alle stampe agli oggetti

più svariati e impensabili, in cui è possibile trovare proprio di tutto, comprese lettere e cartoline di ogni tipo, persino interi (e solitamente unilaterali) epistolari. A Palermo, ogni domenica mattina, nel mercatino di antiquariato di Piazza Marina, possono farsi (e gli intenditori non mancano di fare) scoperte del genere, anche imprevedibili e importanti. È da ritenere che tali mercatini esistano anche in Argentina o in Venezuela. Il signor Bini avrebbe potuto trovare interessante quel documento e conservarlo, non proprio religiosamente, dato che viene reperito fra carte varie più o meno abbandonate nella famosa Studebacker.

La foto che ritrae Bini-Majorana, quella in cui i carabinieri del Ris trovano vari punti di sovrapposizione tra Bini e il padre di Majorana, l'abbiamo osservata più volte, anche con lenti di ingrandimento, e messa a confronto con quella di Majorana, più giovane, anche se non di molto (lo scienziato scomparve nel 1938, la foto è stata scattata negli anni Cinquanta), non trovando in verità molto somiglianti le due effigi. Impresione identica anche da parte di altri a cui abbiamo chiesto un parere analogo, in alcuni casi non specificando di che personaggi si trattasse. Vero è che ci si muove nell'ambito di semplici impressioni, ma tant'è, una somiglianza dovrebbe potersi cogliere anche a colpo d'occhio. Invitiamo i lettori a condurre l'esperimento per conto proprio e a leggere il libro, di lettura accattivante e ricco di molte notizie, e farsi, di questa intrigata faccenda, una personale opinione. *(c.b.l.)*

Quel mite, strano barbone

Borello, Giroffi e Sceresini accennano, nel capitolo "Tante piste un solo mistero", anche a Tommaso Lipari, il barbone di Mazara del Vallo che, per qualche tempo, si sospettò potesse essere Majorana. Classificano il caso tra le "teorie sempre più bislacche", quale potrebbe anche essere. « Lipari dice di venire dall'Africa, è un appassionato di matematica e trascorre le giornate a raccattare mozziconi di sigaretta. Quando muore, nel 1973, tutta Mazara scende in piazza a salutarlo. Anni dopo un suo concittadino dichiarerà ai giornalisti: « Mi disse di chiamarsi Ettore Majorana e di essere un ex professore di matematica e fisica ». Il caso finisce sulla scrivania di Paolo Borsellino, allora procuratore di Marsala. Ne nasce una breve inchiesta, le cui conclusioni sono le seguenti: Tommaso Lipari è nato a Tunisi nel 1900 e nel marzo del 1938 si trovava in prigione. » (pp. 31-32) Bisognerebbe sapere per quanto tempo Lipari fosse rimasto in prigione nel 1938; si suppone non per molto, poiché non commetteva grossi reati. Lo era a marzo, quando scomparve Majorana, a Mazara pare giungesse verso la fine di quello stesso anno, forse dell'anno seguente. Quando è stato scarcerato? Quando avrebbe potuto incontrare lo scienziato?

Nel 1990 esce per la Ediprint dell'editore Arnaldo Lombardi il Trittico clandestino di Lucio Zinna, una silloge di tre racconti, in uno dei quali è ricostruita la strana ipotesi di un Majorana celato dietro quel Tommaso Lipari di cui si erano perse le tracce e che non era stato riconosciuto dalla propria moglie.

Torna difficile ritenere che Majorana, psicologicamente fragile, potesse votarsi a una dura esistenza di clochard, in una città d'acqua come Mazara, con il mare in casa e attraversata da un fiume, in cui non scherzano il vento e l'umidità (anche d'estate il caldo è umido), resistendo per sette lustri, con gli anni di guerra e dopoguerra che si sarebbero abbattuti da lì a poco. Ma tutto è lapalissianamente possibile o impossibile finché qualcosa non scardini o l'uno o l'altro. Lipari non sarà Majorana ma i suoi occhi parevano simili a quelli delle foto del grande fisico e la cicatrice nella mano potrebbe essere – o non essere – una coincidenza.

Riproduciamo il racconto che Zinna ne scrisse allora. (red.)



LUCIO ZINNA

L'UOMO CANE

Ora riposa nel cimitero di Mazara del Vallo. Come tutti coloro a cui era occorso di concludere la loro esistenza in quell'angolo di mondo: cittadini normali, poveri o ricchi, buoni o cattivi; uomini che, registrati all'anagrafe, alla città erano appartenuti, da vivi, a pieno titolo e alla città dei morti, adesso, a pieno titolo, appartenevano.

Egli invece era vissuto in quel luogo da clandestino, anche se tollerato, e solo da morto aveva acquisito il diritto di risiedere in quel camposanto, con tutti i crismi dell'ufficialità.

Era l'uomo cane.

Protesa sul mare, in quella costa della Sicilia occidentale che si estende, dolcemente arcuata, da Capo Granitola a Capo Feto, la città sorge antichissima e industriosa. Lembo estremo d'Europa, guarda l'Africa e la prelude.

Ci sono stati – e ci sono tuttavia – momenti in cui le due civiltà, europea ed araba, così diverse e pur così vicine, si sono scontrate e incontrate: talvolta fuse, talaltra confuse.

Mazara è un crocevia. Una piccola «capitale», nascosta ma non misconosciuta. Fuor di metafora, la città era stata *caput regni et prima sedes* sotto Ruggero il Normanno, che aveva cacciato dall'isola gli arabi, i quali, peraltro, avevano posto piede proprio lì, quando nell'827, comandati dal vecchio Asad ibn al Fûrat, avevano iniziato la loro guerra di conquista di quella terra, sottraendola agli stanchi bizantini.

Era stata anche capitale del Vallo di Mazara: una delle tre circoscrizioni amministrative (assieme al Val di Noto e al Val di Demone) in cui fu divisa la Sicilia dal 1072 al 1817. «Capitale» ormai di un regno immaginario, con i contrassegni, al tempo stesso, della centralità e della marginalità.

Profondamente intrisa di cultura occidentale, ha una sua, inalienabile, araba intrinsechezza, che la fa cuore pulsante del Mediterraneo, geograficamente così uniforme e compatto – nel suo clima e nei suoi paesaggi, nei suoi colori e nelle sue forme – e invece così variegato culturalmente: «mosaico policromo» ebbe a definirlo Folco Quilici.

Una notte estiva di oltre quindici anni fa mi occorre di trovarmi a Capo Feto. Visitavo per la prima volta quel sito. Il silenzio mi circondava, appena frantumato da un frinire di cicale, da qualche latrato sperso nella campagna, alle mie spalle. Di fronte, il mare, vastissimo ed imperlato di soffusi bagliori selenici. Ebbi allora, per una sorta di *insight* eriksoniano, chiara la consapevolezza della magia di quella terra e del *quid* in che veniva a consistere tale magia. La strana e vivida sensazione di trovarmi in un bizzarro cerchio nel quale si riuscisse ad avere la medesima globale visione stando contemporaneamente nel punto iniziale e terminale del raggio di una ipotetica circonferenza.

«Qui – mi dissi – finisce un continente e qui, su questa zolla, ne inizia un altro.» Intravidi in quel momento il nucleo vitale che ambedue faceva pulsare, da secoli, le due civiltà, ambedue rendendole grandi e grandemente differenti.

Affiorarono alla mia mente disancorate immagini, volti di profeti e di filosofi, di poeti e di donne. Cristo e Maometto, Edrisi e Adria, Khayyàm e Ciullo, Camus e Roblès, Salomè e Claudia Cardinale hanno radici nella stessa realtà socio-geografica, emersi dalla stessa umorosa linfa che circola da queste parti.

Oggi Capo Feto si è terribilmente trasmutato in una vasta discarica abusiva: detriti, sfabbrichi, sfanghi dei canali, con contorno di vecchi mobili, di più o meno imponenti frammenti di abusati servizi igienici e di quant'altro sia o appaia d'ingombro alla fregola costruttivistica di un centro impietosamente pungolato e snaturato dal consumismo dei nostri giorni.

E dire che Capo Feto era un importante punto di riferimento delle grandi migrazioni di uccelli. In alcuni periodi dell'anno le rondini arrivavano a migliaia per farvi meritata tappa; ora ne arrivano sempre meno. Evidentemente i volatili stanno pensando di saltare il nuovo letamaio, trovando qualche soluzione alternativa. I naturalisti incalzano, sostenendo che la zona è da considerarsi un ponte essenziale all'equilibrio ecologico dei due continenti che si specchiano nello stesso mare.

Fra l'altro, pochi anni fa, si è consumato in questo luogo singolare, in questo eden in disuso, persino un duplice delitto: una storia di poveri gay, di rapina, di drogati. *Mon Dieu, quelle tristesse!*

L'uomo cane aveva un suo costante punto di riferimento nel cuore della *civitas*: Piazza della Repubblica, luogo tradizionalmente emblematico del potere locale: Municipio e Cattedrale si fronteggiano. Una statua del patrono San Vito con gli inseparabili cani si staglia davanti al Duomo. Dagli altri due lati si corrispondono il Palazzo Arcivescovile e il Seminario, quest'ultimo di stile neoclassico, con un doppio ordine di loggiato e di portico. Nel portico hanno sede i *clubs* cittadini (la comunità ne registra parecchi) di più antica fondazione. Quando da bambino udivo le espressioni «presentarsi in società», «saper vivere in società», pensavo che la società fosse uno dei circoli che sorgevano *sutta l'archi*. Sotto il portico ci si ripara dalla pioggia o ci si incontra quando c'è freddo o umidità, come avviene in tutti i porticati del mondo.

A Piazza della Repubblica non ha mai avuto dimora alcun privato cittadino (anche perché non vi sorgono palazzi di civile abitazione) tranne lui, Tommaso Lipari: l'uomo cane.

Arrivò a Mazara nell'ultimo scorcio degli anni trenta, avvolto in un alone di mistero. Si diceva venuto dal Nord e il suo parlare in perfetta lingua italiana rendeva credibile la notizia; non si sapeva perché fosse venuto ad allogarsi proprio dalle nostre parti, girovagando (solitamente a passo deciso) per la città o dormendo sotto il porticato.

Sulle prime, narra il giornalista Nino Giaramidaro, aveva cercato un lavoro e lo aveva trovato «in un bar, a girare la grande e pesante ruota della macchina del gelato. Sino a quando andò via senza chiedere la paga, gridando al padrone: «Tu, tu devi girare la ruota.»

Una figura non molto alta, con una bella barba, un pastrano militare, una grande sacca a tracolla, dalla quale non si separava mai. Incuteva rispetto. Tutt'altro che ciarliero, non salutava nessuno ma rispondeva al saluto, così come rispondeva – a monosillabi, ma sempre a tono, con lucidità – se gli si rivolgeva qualche domanda non impegnativa; a chi gli chiedeva notizie della sua vita, rispondeva in maniera assai vaga; se si era insistenti, invitava gli altri a farsi gli affari propri. Esigeva che si rispettasse la sua *privacy* come un baronetto inglese.

Del resto, questo barbone a cui tutti si erano a poco a poco affezionati – pur tra mille ritrosie e ricorrenti schifiltoserie – era a modo suo una figura aristocratica, possedeva un suo stile.

Non chiedeva elemosine e non ne accettava; a offrirgli qualche moneta, si correva il rischio di sentirsi apostrofare, con garbata fermezza: «Chi te l'ha chiesto?» Viveva di quel che trovava. Per dargli qualcosa da mangiare, bisognava aver l'accortezza di lasciarla in un angolo, come buttata da qualcuno o caduta dalla borsa di una frettolosa massaia. Se avesse avuto il sospetto che quelle cibarie erano state lasciate lì appositamente per lui, non le avrebbe raccolte e il fatto si era alcune volte verificato.

Accettava qualcosa di futile, più simbolico che altro, dai bambini, purché il gesto venisse da loro spontaneamente; peraltro, non tutti i bambini gli si avvicinavano, o per soggezione o perché scoraggiati dai loro genitori.

Mia moglie, che trascorse una parte della sua infanzia a Mazara – durante i periodi estivi, per diversi anni – ne era affascinata (ne mantiene, infatti, un'immagine assai vivida) e poiché non ebbe mai dai suoi genitori proibizione alcuna di avvicinarsi a quell'uomo, ebbe occasione più volte di offrirgli dei biscotti, che egli accettò sempre di buon grado, soffermandosi persino a scambiare con lei alcune frasi, spingendosi a chiederle cosa avesse fatto di bello dall'ultima volta che si erano visti e corrispondendo ai sorrisi e ai racconti della bimba con grande affabilità.

Tommaso divenne per gli abitanti come un monumento vivo e mobile, intimamente connesso all'ambiente. Fin dall'età di ragione, mi formai di lui il concetto di un novello Diogene, una persona a cui si dovesse un particolare riguardo: quello che ho sempre ritenuto spettasse alle persone superiori che scelgono la via della solitudine e della consapevole emarginazione.

Quel barbone era veramente un uomo libero, come il mare. Intanto, era riuscito a liberarsi dal bisogno, paradossalmente non temendolo. Per altri versi, poteva considerarsi, la sua scelta di vita, come una sorta di laico francescanesimo: egli, infatti, viveva come gli uccelli del cielo, che non seminano e non raccolgono in granai. Comunque, viveva. Cercava e trovava, anche nei rifiuti. A volte – si narrava – conteneva a qualche cane qualcosa trovata nella spazzatura. La conteneva civilmente, per così dire, parlandone (altro elemento francescano, questo di dialogare con gli animali) in termini pacati: «prima di te vengo io, pazienza per questa volta». Un residuo di umanesimo antropocentrico, che assegnava all'*homo faber* il primato, da far valere solo in casi estremi, come nella ricerca di cibo; precisa condizione era che egli si presentasse prima o contemporaneamente al cane, davanti ad un cumuletto di rifiuti. Ma se l'animale arrivava prima di lui, allora egli non interferiva e se ne stava a guardarlo rispettoso; poi – se ne valeva ancora la pena – cominciava la sua ricerca. Ed era, questa, una forma di umanesimo onnicentrico, che assegnava pari dignità ad ogni abitante del pianeta: un nuovo umanesimo, scientifico.

Furono, del resto, molti che lo videro sbriciolare il suo povero pane ai colombi di Piazza della Repubblica.

I mazaresi, pur rispettandolo, lo appellarono con quell'ingrato nomignolo di uomo cane: non sapevano di non arrecargli alcuna offesa. Benché, in ossequio al suo spiccato senso dell'indipendenza, avrebbero dovuto chiamarlo uomo gatto. Non basta vivere da randagi per essere assimilati ai cani ed oltretutto anche i gatti sanno essere randagi.

Una volta lo ricoverarono in ospedale per curarlo ma fuggì. «È irrecuperabile» dissero.

Morì il 9 luglio del 1973, vecchio e con pochi e normali acciacchi della senilità. Altri, nella bambagia, vivono anche meno. Tommaso era morto sui gradini della statua di San Vito, a Piazza della Repubblica. L'inseparabile sacca fu gettata nella spazzatura, per timore di infezioni.

La città gli tributò pubblici funerali in cattedrale. Un civico «avviso» dava l'annuncio della scomparsa in questi termini: «All'uomo che in questa città rimase solitario cittadino per più di un trentennio, la popolazione mazarese, ricca di antica e cristiana civiltà, rende omaggio.»

La bara scoperta fu visitata dall'intera comunità, i bambini lo salutarono commossi, non mancò – tra gli adulti – chi si chinò a baciargli la fronte. Un imponente corteo, dovizioso di corone floreali, lo accompagnò all'ultima dimora. Un docente ed un assessore comunale lo commemorarono.

Quell'assessore, Edoardo Romeo, è morto, da pensionato, il 18 febbraio del 1990. Quel giorno la prima rete televisiva nazionale trasmetteva la prima parte del film di D'Amelio intitolato «I ragazzi di Via Panisperna», in prima visione televisiva. Una circostanza fortuita, ma singolare. Edoardo Romeo ed il fratello Armando hanno dedicato a quel barbone oltre vent'anni di ricerche, sostenendo di essere venuti a conoscenza della sua vera identità, per certe confidenze – o mezze confidenze – da lui ricevute negli ultimi anni della sua vita.

Opinione dei fratelli Romeo è che il vero nome di quell'uomo non fosse Tommaso Lipari. Un uomo con quel nome e cognome era esistito veramente: nato a Tunisi nel 1900 e trasferitosi a Moncalieri, si era sposato nel 1929 con Giuseppina Gambetta, dalla quale aveva avuto due figlie, una delle quali, Germana, era morta nel 1957, a soli 27 anni. La moglie pare sia emigrata in Francia, a Modane, dove vivrebbe tuttora. Di questo Tommaso Lipari non si hanno più notizie: sparito. La Gambetta, negli anni cinquanta, venne una volta a Mazara per incontrare l'uomo che si faceva chiamare col nome del coniuge. Glielo indicarono mentre egli prendeva il sole alla Villa Comunale. Lo osservò attentamente e non ebbe alcun sospetto. Non era lui, non era suo marito. L'uomo cane si sentì osservato, si alzò, si aggiustò il bavero del pastrano e andò via, verso il Lungomare.

L'uomo vissuto per trentacinque anni a Mazara e quel Tommaso Lipari proveniente da Moncalieri non sarebbero la stessa persona; quest'ultimo avrebbe venduto la sua identità, dopo un certo periodo di accattonaggio. Edoardo Romeo, non si sa sulla base di quali calcoli, forse inesatti, arrivò persino ad ipotizzare l'entità della somma in 16.800 lire: un peculio allora non trascurabile, che – per un uomo che aveva deciso di vivere ai margini – doveva tuttavia costituire una sorta di miracolo, come quello riguardante il protagonista della «Leggenda del Santo Bevitore» di Joseph Roth. La storia, peraltro tutta pirandelliana, dell'uomo che vendette se stesso, va a mescolarsi con un altro affare.

Il 27 maggio del 1938, sul piroscampo Palermo-Napoli, il fisico siciliano Ettore Majorana fu notato per l'ultima volta, ma non si sa se sia sceso o meno dal postale. Sulla sua scomparsa si sono fatte diverse ipotesi: omicidio con occultamento di cadavere (da parte di chi poteva avere interesse a sopprimere lo scienziato); rapimento da parte di una potenza straniera; fuga volontaria all'estero, per mettere la sua attività al servizio di un potente Stato; suicidio,

determinato dalla paura di qualcosa di spaventoso per l'umanità, che egli avrebbe scoperto.

Quest'ultima ipotesi potrebbe essere avvalorata da uno degli scarsi documenti che restano su questo ancora inesplicabile rebus: il biglietto che egli spedì alla madre: «Non posso più resistere, è ineluttabile che compia il gesto che sto per compiere. Perdonami mamma.»

L'ipotesi del suicidio non spiega tuttavia il comportamento di Majorana precedente l'imbarco sul traghetto. Lo scienziato infatti, prima di partire, riscosse gli stipendi, che non s'era mai curato di ritirare da quando aveva ottenuto la cattedra e portò con sé il passaporto. Altra ipotesi è quella della monacazione clandestina.

Majorana sarebbe stato visto in compagnia di un gesuita, prima della scomparsa a Palermo e avrebbe lasciato il seguente biglietto ai familiari: «Ricordatemi nei vostri cuori, se potete, ma non portate il lutto per me.» La tesi più accreditata al riguardo si riferiva al rifugio in qualche convento e si è cercato all'estero. E se Majorana, per la sua superiore intelligenza, avesse voluto nascondersi sotto gli occhi di tutti, proprio per essere più sicuro di non essere scoperto, comprando l'identità da Tommaso Lipari? Questa la tesi dei fratelli Romeo. Resterebbe da chiarire se l'incontro sia stato occasionale o predisposto e quando sia esattamente avvenuto.

La vita da *clochard* era un suicidio sociale, non effettivo, biologico: un modo religiosamente ortodosso di risolvere il problema. Majorana aveva coltivato l'idea del suicidio e ne era stato dissuaso dal gesuita? La morte anagrafica sarebbe stata un (gesuitico, se si vuole) compromesso tra la scomparsa effettiva e il rispetto della vita, l'una e l'altro cari al personaggio.

Una soluzione alla Mattia Pascal/Adriano Meis, ma più scientifica. Ribattezzandosi Adriano Meis, Mattia Pascal assumeva un nome di fantasia, dietro quelle sillabe non c'era nessuno, alcuna persona fisica che garantisse il nascondimento. Ribattezzandosi Tommaso Lipari, Majorana si procurava invece una nuova reale identità. Ovviamente, un «vuoto» persisteva in entrambe le situazioni: rimaneva per Meis il mistero della sua presenza, non documentabile; per Majorana il mistero della sua scomparsa, inesplicabile. Due rischi calcolati.

L'ipotesi spiegherebbe anche le ultime parole del messaggio del fisico alla madre: «se potete, non portate il lutto per me». Ovvero: «è come se fossi morto, ma non lo sono; non portate il lutto, perché piangereste non un morto ma un vivo; beninteso, *se potete*, poiché per voi la mia scomparsa equivarrà ad una morte.»

Del resto, è ambigua anche l'espressione: «il gesto che sto per compiere».

Va considerato altresì che l'uomo cane aveva una cicatrice sul dorso della mano destra, come Majorana; che aveva la sua statura (un metro e settanta); che fumava come un turco, come Majorana; che aveva un'andatura veloce, come Majorana; che, divenuto anziano, il suo volto aveva assunto un'impressionante somiglianza con quello della madre di Majorana, quand'era invecchiata, come può rilevarsi dal confronto di fotografie; che la sua canna-bastone recava sei anelli (quanti erano gli anni che intercorrevano tra la data di nascita del vero Lipari e quella di Majorana) e forse addirittura le stesse iniziali E.M.; che amava il mare e gli animali come Majorana. E come lui amava stare solitario tra la gente. Tutti questi indizi non costituiscono una prova, ma sono parecchi e il caso si pone.

Una volta uno studente dell'Istituto Tecnico Industriale di Mazara gli si avvicinò per parlargli (come di tanto in tanto altre persone facevano) e gli accennò di suoi dispiaceri scolastici. Gli confidò anche che non riusciva a risolvere un compito di matematica e gli chiese se per caso egli non potesse aiutarlo. L'uomo cane non rispose né di sì né di no e lo studente proseguì ed espose il problema. Il barbone ascoltò, poi rispose: «Devi prima enunciare la formula e poi svolgi». E si allontanò, lasciando il giovane sbalordito. Per fare quella vita – ha detto Edoardo Romeo ai giornalisti – l'uomo cane doveva essere di un'intelligenza superiore e di una cultura particolare. E vero. Del caso Majorana Enrico Fermi ebbe a dire: «Con la sua intelligenza, una volta che avesse deciso di scomparire o di far scomparire il suo cadavere, Majorana ci sarebbe riuscito.»

Secondo la Procura della Repubblica di Marsala, occupatasi nel 1988 della «querelle» suscitata sui giornali dai fratelli Romeo, Tommaso Lipari non era Ettore Majorana. Il 1 maggio di quell'anno procedeva all'archiviazione del caso e il giorno 3 dello stesso mese i giornali ne davano notizia. La motivazione appare inoppugnabile. Il Lipari era finito in carcere una prima volta *prima* che Majorana scomparisse. Anche Leonardo Sciascia si era incuriosito, rimanendo sorpreso dalle analogie, ma poi aveva bruscamente dichiarato: «Tommaso Lipari è solo Tommaso Lipari.» Non si sa da dove avesse derivato quella conclusione. L'ipotesi del barbone era l'unica che non era stata presa in considerazione nel suo smilzo pamphlet «Il caso Majorana».

E tuttavia era stato effettuato un confronto tra due firme apposte dal Lipari sul registro di due carceri: quello di Favignana dove egli (o un Tommaso Lipari, forse il vero) era stato rinchiuso per un breve periodo, e su quello del carcere di Mazara dove il clochard, dieci anni dopo, nel 1948, era stato fermato per 24 ore, fotosegnalato e processato, per oltraggio a pubblico ufficiale. Non si sa se la seconda firma sia (o non) identica alla prima. Confrontata invece la seconda firma, del 1948, con quella di Majorana, i periti notarono che ambedue presentavano caratteristiche morfologiche e grafodinamiche identiche. Erano simili e quel che differiva (si legge nella perizia) era chiaramente «voluto», quasi a depistare.

Pochi mesi dopo, calato il silenzio sulla vicenda, arrivò ai fratelli Romeo un importante documento, che essi erano riusciti ad ottenere dopo varie lungaggini burocratiche: l'atto di matrimonio contratto tra Tommaso Lipari e Giuseppa Carolina Gambetta a Moncalieri il 30 gennaio del 1929. La firma che vi appose in quella circostanza il muratore Tommaso Lipari è fuori da ogni sospetto. La si può confrontare, per ora, solo con quella vergata dal barbone nel 1948 a Mazara: quella stessa personale sigla che presenta le riscontrate singolari analogie con la grafia di Majorana.

E l'impressione che se ne ricava è sconcertante. Le due firme appaiono le medesime soltanto al primo, fugace, colpo d'occhio. A un più attento esame, si riscontrano varie, sostanziali, inspiegabili differenze: come di chi volesse, lì per lì, con un prodigioso sforzo di memoria, ricordarsi di una firma una o più volte osservata, anni prima, in una carta d'identità, gettata in qualche tombino prima e in un angolo della memoria, poi.

da "Trittico clandestino", Ediprint / Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa-Palermo 1990.

Elio Giunta

Elio Giunta poeta, scrittore palermitano. Vanta lunghi decenni di attività come docente di letteratura e come critico ed opinionista su quotidiani e riviste. Ne fanno fede numerose pubblicazioni, tra le quali da considerare di maggior



rilievo: *Dacci oggi la nostra mafia quotidiana, Penultima lezione, Elogio del pessimismo, Il diritto al disprezzo, Antologia del pensiero scomodo, Ripensare l'unità d'Italia, Dal dì che nozze, tribunali ed are-Saggio sulla crisi della civiltà contemporanea.* Di rilievo anche le monografie d'arte: *Caravaggio e Lyssenko, Gauguin e Christolubov.*

Tra le sue opere di poesia più note: *Paradigma due, Recuperi possibili, Bivacco immaginario, Filottete, Dai margini inquieti, La mia città.* Si legge in un suo scritto: "Non si è poeti perché se n'è avuta investitura o perché qualche amico o conoscente prestigioso ti ha

esaltato o ti esalta sui giornali che contano. Lo si è perché si è in possesso di un io destinato ad offrirsi agli altri, esprimendosi con gl'ingredienti letterari tipici della poesia: l'immagine, l'icasticità sonora della parola. Ma se quest'io va agli altri, cioè appunto si esprime, vuole essere portatore di qualcosa, per esempio, di una più acuta interpretazione del tempo. Per quanto mi riguarda l'io del poeta filtra il tempo nel tempo; e non credo ci sia poesia di spessore, se essa non coincide con la filosofia del vivere il tempo, del soffrire il tempo, del dannarsi nel tempo auspicandone qualche riscatto. Magari se n'è sconfitti, ed io sarò pure uno sconfitto, ma nel campo di battaglia lasciato dal mio vivere e pensare, ci sono dei resti da contemplare: amore, comprensione tradita, vane attese. È la mia poesia."

Da ricordare anche alcuni suoi titoli di narrativa: *I moralisti, Storie d'amore, Seminario dell'adolescenza, Dal diario di Orazio Cantelo.*

È stato fautore per diversi anni degli incontri a Palermo con alcuni tra i più illustri protagonisti della letteratura del secondo novecento, con cui aveva frequenza, dei quali ha dato testimonianza nel pamphlet *Romanzo letterario palermitano.*

(Nel riquadro: Elio Giunta in una foto di Elide Giamporcaro)

Poesie Inedite

PREGHIERA

Sfregola dentro il petto
la pietra grave della solitudine:
non c'è interlocuzione che intimo
e lieve rechi qualche verbo.
E guardo allora alla figura

sul capo del letto onde s'innalza,
un Cristo in croce, pronta al richiamo.
Ferma, immobile e viva
pare a tutela dei pensieri ambigui,
dei pentimenti, delle mie paure.
Posso parlargli davvero e che dirgli?
Hai patito per me, Cristo, la noia
di questi tempi e la fatica
dietro le vanità era nel conto?
M'imbarazza stare lì a guardare,
chiedere un abbraccio è troppo, pregare
forse, ma proprio come non saprei;
anche con Lui il dialogo è star muto.
Anche con lui. Amen.

SEI FORSE POETA

Sei forse poeta anche tu
se senti l'impotenza
sul vuoto
accartocciato tra le rughe del cielo
in questo pomeriggio di settembre.
Insiste il vuoto
S'intreccia
grumo di pena
al lascia e prendi tra i fogli
mentre tenti reperire fantasmi.
Nessuno ne scivola però
a ravvivare
la presunzione della tua parola.
Entro soltanto
la selva dell'angoscia
buca la luce
d'un oscuro prodigio,
ne cogli il suono lieve
distinto
nel cammino segreto
che gli altri misconoscono.

PASSEGGIO

Sbucano e sorridono
questi fiori minuscoli azzurrini
tra il verde della ringhiera.

chiamano o redarguiscono forse
il vano scorrere del giorno
questo come l'altro come l'altro ancora

o cantano la pazienza
d'esser decoro nel percorso polveroso,
sfidano l'indifferenza dell'umano
quivi senza cenno né parola.

A chi giovi penzolare nell'esistere
a cosa, meglio non chiedere.

SCRITTURA

Non si riempiono più da tempo
queste carte
da quando qui non giunge voce
che sappia d'armonia tra cielo e terra.
Solo di terra s'ingolfano i pensieri
in ore abuliche, tra spazi sempre vuoti
dei giorni, questi
concessi ancora dalla sorte.
Ma il cielo? Ah il cielo...
ne invoco il tratto
che sa di voglie spente, d'ansie placate
nel cuore di un Dio che non si nega.
Così vivo
e nonostante vivo:
coincidenza indicibile d'essere e patire
di cui non serve lascito di traccia.

PAROLE NEL GIORNO DEI MORTI

2.11.2013

Ora che la memoria
riporta i tempi grami dell'infanzia
come larve dagli occhi tristi
tornano i cari affetti.

C'era aria di quiete
raccolti al tavolo bianco
dal piano un po' consunto
le sedie sfilacciate, qualche briciolo
lasciato al giuoco
delle inquiete dita di fanciullo...
di sotto la strada
mandava echi rari di vita altrove.

Si cullavano sogni segreti
ora risolti in verità
di atmosfere cariche
sempre più cariche man mano

d'ansie consapevoli.
E quelle larve insistono
fanno stanco il pensiero
sussurrano un tormento da disarmo.

Allora anch'io, come l'amico Silvio,
cerco a fronte la dirimpettaia
una qualsiasi per la mia fuga
con cui tra semplici faccende
e poche pene
dividere i giorni residui
senza richiesta di senso.

TI RITROVI CHIUSO

Ti ritrovi chiuso in una grotta
invasa dalla nebbia
né vedi luce né verbo ascolti
che promette quiete o attenui
l'ansia del mutare.

De resto, esaurite le scorte di saggezza,
neppure io ho parole
rimane l'abbandono al sonno
finché salti l'ora del vuoto
e un "dopo" torni antico e umano.

S'insinua intanto nel frangente
insiste la domanda:
hai fede o l'hai avuta mai?
È un pensiero ingolfato di dolore
quel che intride di troppa terra
l'ansia di cielo. Eppure,
Dio dei perdenti, io t'invoco.

L'UNICA NOTA

Tu non conosci
questo tramonto complice
di colori ambigui tra i pini
che a fronte ondeggiano là
ove voce filtra a recare
il dolore dell'addio.

Tu non sai come vero nulla ritorni
ma solo il filo dell'ultimo sorriso
fattosi sempre più sottile
si allunga a volte
corda invisibile fra l'infima terra

e il cielo, vibra residua
l'unica nota di pace
tra desiderio e rinunzia. E si pensa.

Si pensa al tempo che hai trascorso
a rimestare ceneri sperando
affiori traccia di fuoco.
Vano spreco di saggezza
giacché tutto veloce si consuma
vagando in giorni
che bruciano i ricordi.

SI ALTERNANO I GIORNI

Questo far nulla, rimescolare
Il vuoto in cerca di un rimando
vuole compenso come per colpa
In cui si è incorsi improvvidi.

Ma ove a pescare vai questo compenso
forse che un dono in serbo in qualche covo
di sentimenti ascondi
chi sa dove? Non vedi
l'ora è già tarda mentre avanza
greve di passo l'ombra della notte
di nuovo l'ombra e lame di tristezza
acute nell'insonnia. Mio Signore!

INQUIETUDINE

Gocce di suono dalla chiesa antica
voce del divino non mai spenta
Irrompe nell'aria tramortita a sera.
Ma tu dove sei, anima inquieta,
non sei presente, compresa ancora
tra gli artigli di un pensiero ostile;
o attendi forse per attivarti
l'ora del buio più fitto della notte
quando il timore scuote
del tempo consumato in vane attese.
Non ci sono, anima, non ci sono
sicure convergenze di verità
l'uomo le infrange o le rifiuta.
È ora dunque dell'attimo che desti
l'antica fede e spinga
in tutta sapiente solitudine
al salto della quiete del mistero.
Se quiete poi sarà,
anima ansiosa.

SENSAZIONI AL TRAMONTO

A Rosalia

Quando il verbo domani per me
non avrà più lo stesso senso
ti chiederai, avvezza a sostenermi,
se ce l'ho fatta a non aver paura
se il passo alla frontiera è stato duro
o agevole per quanto consentito
alle povere gambe che tu sai.

O forse, voltandoti indietro
sul mucchio dei fogli sparsi
un grido di disappunto emetterai:
-perché, perché ti sei scordato
d'avere con te almeno

le righe stese insieme dell'amore?

Così succede sempre che improvviso
ti s'apra il precipizio dell'eterno
e non c'è tempo che al bagaglio
s'aggiunga un'ultima parola
quella sospesa in bilico da tempo
nel tacito pudore degli affetti.

Non è monito questo,
non pretesa di eccesso di sapienza
ma solo invito a star vicino
al soffio dell'attimo quieto
se un tramonto ancora si contempla
di luce misteriosa come un dono.

Capo d'Orlando, agosto 2013

DA "POESIE DEGLI ANNI FRAGILI"

L'ULTIMO TESTO

Non c'è nessuno attorno
non creatura o simbolo né larva,
a chi parlare dunque
del cruccio che m'assale impertinente?
Fare il poeta...va là non è più tempo
sei sconfitto da chi soleva ridere
sui versi gratuiti
quando più a buon mercato c'era di meglio:
due pifferi e che musica! E pure
ci si poteva fare quattro salti.

*La sezione PRIMO PIANO è stata dedicata, con antologie di testi inediti, ai poeti:
Guido Oldani (vol. IV), Anna Maria Farabbi (vol. V), Paolo Ruffilli (vol. VI).*



CRESTOMAZIA

Elio Andriuoli

Per una tela di Michelangelo Caravaggio

(Sosta durante la fuga in Egitto)

Suona l'angelo bianco nella sera autunnale,
il sonno propiziando di Gesù e di Maria.
Gli regge lo spartito Giuseppe. Sulla via
faticosa si sono soffermati. Le ali

dell'angelo dischiuse paiono un trepido invito
all'ascesa. Una quiete alta e nuova circonda
la scena ed alla pace con dolcezza asseconda
gli animi che si piegano a quel gioioso rito.

L'angelo suona. Ascoltano gli alberi intorno, assorti
per l'evento. Tra poco dall'alto scenderà
il silenzio ed il mondo intero avvolgerà
col suo manto sottile. – Degli uomini le sorti

son legate a quel Bimbo che dorme tra le braccia
della madre e nell'ora più serena riposa.
Fuggito è da una strage ma quella rapinosa
melodia ogni pena ed ogni affanno scaccia.

Riprenderà la strada ed il lungo cammino
verso una meta ignota. Ora però una quiete
è scesa come un'acqua che spegne ogni altra sete
e limpido fa il volto di quel Bimbo Divino.

L'annunciazione di Antonello da Messina

Dall'alto Cielo un raggio improvviso è disceso
e illuminato ha il volto della Fanciulla intenta
alla lettura. Un gesto la mano appena tenta,
forse esita: immenso è l'Annuncio che ha inteso.

Un ampio manto azzurro la protegge e la tiene
nel suo abbraccio e anche il volto le racchiude e le avviva.
La Voce che a lei giunge come da un'altra riva
un Messaggio le reca dalle Sfere Supreme.

È stupita e pensosa. Un futuro di luce
le si schiude. Ma al fondo del cuore forse sa
che molta gioia e molto dolore le verrà
dalla Scelta che a un alto destino la conduce.

Fermato è sulla tela dell'attimo l'azzardo.
Gli eventi che verranno ce li narra la Storia:
sarà arduo il cammino, infinita la gloria;
ma tutto l'avvenire è in quell'arreso sguardo.

Per un bassorilievo di Luca della Robbia

Della robbia. Il Bargello. La Vergine e il Bambino.
Della Madonna il volto è triste. Con la mano
sinistra regge il Figlio. Il suo sguardo lontano
pare leggere il compiersi di un tragico destino.

Ma Gesù è sereno. Non pensa al suo domani
di passione e di morte, bensì all'altro di vita,
volto a ridare all'uomo la Salvezza smarrita.
Alla Madre s'affida e alle sue dolci mani.

Una luce soffusa sopra i volti si posa.
Il ritmo dell'ora scorre lieve. L'attesa
si prolunga esitante: è impalpabile e tesa
la trasparenza che nell'istante riposa.

Il niveo candore delle forme è pura
essenza di un'idea che di luce s'accende.
Il divino mistero che nei volti risplende
è fermato per sempre nell'attimo che dura.

Davide Argnani

Al mare d'inverno

Le ho raccolte io
le conchiglie ferme sulla sabbia
dove non c'era nessuno.

Solo il grido del mare
sacrifica le tue parole
e non c'era che l'ombra di un grattazielo.

Poi le conchiglie le ha raccolte
l'onda dalle mani
e non è rimasta che un'aria
un'aria che veniva dal mare sulla riva
portando il grido degli amanti

stretto in gola: i gabbiani volanti.

E non è rimasta che la tua ombra
sulle creste delle onde
nell'ora che solo i granchi
stanno sulla riva a guardare il mare.

Un rintocco

Un rintocco
ogni tanto nella vita
-Tonfo - Trionfo -
guglie disperse
fra i fiumi del bosco
in penombra o al sole
in ogni angolo di paese
festa o pianto che sia
balzo o cinguettio
al suono di campana.

Io non so

Io non so più nulla
io non so se è il vento
o se è l'acqua della pioggia
che
cade cade cade densa e
picchia picchia picchia
in questi giorni sopra
sopra la testa dei pensieri
strizzando via le cose care
e le idee fisse
che diventano niente

Daniela Monreale

Antimateria del cuore

La persistenza del cielo. Vorrei che
questa cenere ti desse il segno
che tu non sai. Ali di farfalla nella notte
il viaggio senza fine il tuo profondo
desiderio della terra australe. Siamo noi
il confine l'antinomia il duro esserci
per inerzia. La materia opaca del corpo
per desolare il desiderio, solo gli occhi con un cenno
vanno oltre.

E mi dicono gli insonni spiriti dei luoghi siderali

che nelle lacrime di Orione c'è l'amore ignoto
come quando a Paterno
ti chiedi un bacio che mi desti
e te lo vidi chiuso a chiave
come un gioiello di antenati

ma sconosco la chiave che gira
a vuoto per questo vuoto di galassie
in giro vagabonde sento che
l'antimateria del cuore
è labile cometa, visibile
nella sua traccia di contigua assenza.

GALLERIA

Suggestioni poetiche da celebri dipinti

Trittico delle delizie

da Hieronymus Bosch

Porterai per sempre la curva dello sguardo
nello specchio, la spirale delle rondini
in fuga verso il cielo.

Volatili giganti, melograni, volti
imprigionati in bolle, l'incubo della milizia umana
straziata dalle corde. Disarmonica tonalità
tra lampi, e stalagmiti di fontane,
concrezioni aguzze.

Lame e teschi, l'alba negli amplessi, mitili
con gambe, e dovunque l'Uovo alchemico
che interroga, guardandoti.

Dove sono, se scivola in riva al lago
la pena di spiegarsi; dove fiorisce la solitudine,
dove, la mia ?

Sopra la città

da Marc Chagall

Oggi il mondo è alla rovescia, e il cammino
è nel cielo caldo sui tetti. La città non
guarda, gli amanti volano abbracciati
[dimenticando] e vanno, rubandosi a vicenda
lo sguardo ormai colpevole [correndo la mente
di sgomento], ormai di parallelo giallo

l'aria ne fu impazzita.

La stanza rossa

da Henri Matisse

Mi aspetti sul rosso-verde come
fuori fa freddo. La tua stanza
accecata di foglie, due sedie
e calma di limoni.

Bianchi alberi dall'angolo/finestra,
un ricamo che ritaglia, che sveglia
senza udirne il passo [nell'ovattato]
eppure il piatto addormentarsi
produrrà lo shock [l'archetipo]
del buio.

Sul locale Lucca-Arezzo,
tornando a casa

Sgrana l'ora il suo metallico respiro.
Come ogni giorno, il tempo circolare
mi riporta a casa.
Stanco corpo di metallo il vagone
che mi ripara. Come ogni giorno,
la scatola compatta mi riconduce
nel bluastro segmento della luce.
Il capotreno inghiotte visi e gesti,
e non li vede.

Come ogni giorno, trovare un nome
per l'indicibile, in questo corpo di metallo
dagli oblò desideranti,
paesaggi ritagliati dal grandioso
che rimane.

E c'è un silenzio che non può dirsi,
quel sospendere uno sguardo a due,
tra due occhi duellanti nell'assenza,
nafraganti.

II

Ricordo a sedici anni piantavo mondi
sulla mia zattera,
poi la ressa dei caldi giorni,
per dare una forma al tempo,
per dire e vivere di cose semplici
e accecanti,
come un viso addormentato.

Treni e viaggi
sulle linee della mano, come un destino
indaffarato.

III

La curva morbida che segue l'Arno
ha un suono nuovo, qui che consolo
l'ansia con un'altra attesa,
qui al mio fianco.

Una pendolare, come me, della vita,
che sbuccia la sua rivista, e chiude
gli occhi sulla pagina, sconfitta.

Penso al suo nome ignoto,
e quanti mondi percorrerò ancora
per incontrarla. Non varcherà
la soglia se non di casa, e sarà gettata al mondo
come ogni giorno,
come anch'io farò domani in questo
solito locale Lucca-Arezzo,

come ogni giorno il mistero
del viaggio condiviso

Ivan Pozzoni

Quando la musa tiene il muso

La sala F del museo della scrittura presenta la scena del Monte Calvario
coi giovani scrittori ottuagenari contemporanei che insistono a far rima in
[settenario,
a forza di battere sul metro, a misurare i bracci della croce,
hanno spezzato gambe e braccia alla generazione fantasma che cerca di
[estendere il torace
nell'afferrare un sorso d'aria, l'hanno strozzata di debiti e di rime,
interessati a organizzar riviste e a dirigere anteprime.

La sala L del museo della scrittura è dedicata agli «impiegati» e alle «massaie»
che intingono le loro biro bic nella tazza del cesso usandole tipo mannaie,
va bene la democrazia lirica, non la lirica a mille lire
di composizioni scontate costruite sul trinomio *emoticon* cuore - sole - amire,
analfabeti, di andata e di ritorno, che, di mestiere, insegnano *snowboard*,
senza essere mai stati capaci di imparare a usare il correttore word.

La sala U del museo della scrittura ritrae uno scenario da savana
dove novelli Dante si allenano alla concorrenza del mercato vestiti da battona,
vendono e comprano versi al chilo come se fossero alla Borsa di Milano
senza comprendere che lo scrittore di mestiere è uomo abituato a destreggiare
[l'ano,
difficile il concetto far sopravvivere la cultura essere nostra massima missione
se ogni stronzo di inutile *freelance* crede un suo articolo di merda abbia valore

[de *Il Milione*.

La sala O del museo della scrittura è riprodotta come la camera di un blogger
con dei grossi scarafaggi alla tastiera che si tengon sotto tiro reciproco dei loro
[fogger,
non sono esperti di niente, riescono a dire la loro su tutto, amanti dello
[scattering,
tutelati dall'anonimato di un sito si danno all'english, dissing, pissing, trolling e
[fist-fucking,
chissà che fregatura si beccheranno con l'attivazione della Brexit,
dovranno abbandonar l'inglese e tornare a vivere giornate di pettegolezzi.

La sala X del museo della scrittura è dedicata a me, famigerato Orfeo,
buffone da circo intento a strappare i deficienti dalle braccia di Morfeo,
io che non esisto, me che non esiste, I.v.a.n. *project*,
Injurious – Virus – Anonymous – Neon-avantgarde artist senza *budget*,
impegnato a tappare le falle del dilagante consumismo *bohemien*,
con compresse di versi al Plasil e compresse di versi al Dissenten.

Epimilligramma

Non ti devi incazzare se, a volte, ti nomino,
sai, t'ho reso immortale come un «ritratto d'anonimo».
Incide meglio il mio inchiostro che una tazza di cicuta:
senza che nessuno lo sappia la tua fama è cresciuta.

Nicola Romano

L'ansia e il disappunto

A un certo punto – sai –
parlare della morte è assai normale
è come commentare
una partita persa
all'ultimo minuto
o radunare arnesi
per cambiare la corda alla serranda
Più che normale
forse si richiede
quando più corto scopri lo stoppino
e che il domani è solo paccottiglia
senza comete o luci da seguire
quando s'invera il senso del compiuto
e ci si trova ad inclinare il piatto
per quegli ultimi cocci di minestra
A un certo punto – sai –
poco importante è il torto e la ragione
se un unico pensiero si frappone
alle nottate scese a tradimento

e a nulla serve
l'ansia e il disappunto

Emilio Paolo Taormina

Segnali di fumo

sui gradini
 della chiesa
 ti regalai
un rametto di zagare
e le tue gote
 fiorirono
come papaveri

nella grafia
 delle parole
 vedevo
i golfi verdi
dei tuoi occhi
la melagrana
 dolce
del tuo ventre
mi conducevi
 per mano
nei sentieri
del tuo essere
come una rosa
che si apre
 al sole

appena costruita
 la casa
piantammo
 gli alberi
ora
tu non ci sei più
i ragazzi
sono andati via
 resta l'ombra
degli aranci
e il sorriso rosso
 dell'ibisco

dopo la pioggia

la sera
cancella
gli alberi spogli
resta tra i denti
il profumo
di mentuccia

il vento muove
i rami
degli sparsi
ulivi
come bambini
sulle braccia
delle madri

caduta l'ora
i lampioni
si allargano
sull'asfalto
bagnato
passo dopo
passo
mi accompagna
la mia ombra
irrequieta

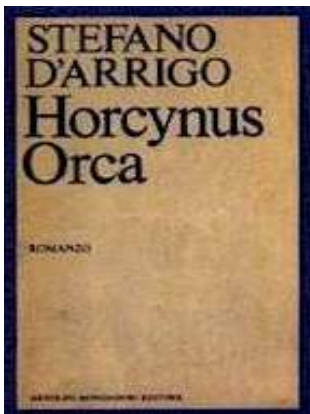
grasso tordo
lascia
per la gioia
dei miei occhi
un grappolo
di sorbole
rosseggiare
tra le foglie

(dalla raccolta inedita "Segnali di fumo")



ARENE E GALLERIE

Biagio Balistreri



STEFANO D'ARRIGO

La prosa / poesia di Horcynus Orca lungo i flussi delle correnti del "Duemari"

1. Stefano D'Arrigo nasce ad Ali Marina, Messina, nel 1919. Laureatosi in Lettere a Messina con una tesi su Hölderlin, svolge servizio come sottotenente a Palermo durante la seconda Guerra Mondiale fino allo sbarco alleato. Dopo un'altra parentesi a Messina, si stabilisce a Roma nel 1946, dove si dedica al giornalismo e alla critica d'arte, frequentando pittori e mercanti d'arte. Intorno alla metà degli anni '50, D'Arrigo passa all'attività letteraria scrivendo un libro di versi (*Codice siciliano*) e cimentandosi con un'opera di narrativa di ampio respiro, *La testa del delfino*, scritta di getto in quindici mesi tra il 1956 e il 1957. Quest'opera è il primo abbozzo di quel romanzo che poi, dopo infinite riscritture e ampliamenti protrattisi per quasi vent'anni, diventerà *Horcynus Orca*.

Nel corso del 1958 D'Arrigo sottopone a una prima revisione il testo de *La testa del delfino* e ne manda un paio di brani al Premio Cino del Duca, che vince, e sarà premiato il 23 aprile 1959. Questo avvenimento cambia la sua vita, perché in questa occasione conosce Elio Vittorini, il quale si dimostra entusiasta del *work in progress* e chiede a D'Arrigo di pubblicare i due brani dell'opera sul «Menabò», che egli dirigeva insieme a Italo Calvino, mentre Mondadori gli propone un contratto per la pubblicazione integrale. D'Arrigo accetta entrambe le offerte e si rimette a revisionare ulteriormente il testo, due capitoli del quale (un centinaio di pagine) appaiono l'anno dopo sul terzo numero del «Menabò» col titolo *I giorni della fera*.

Nel frattempo D'Arrigo rivede ulteriormente il romanzo da consegnare per contratto a Mondadori in tempi brevi. Il titolo provvisorio è ora *I fatti della fera*, e il dattiloscritto "definitivo" (1305 cartelle) viene finalmente inviato all'editore nel settembre 1961.

L'operazione sembra conclusa, e invece qui iniziano tredici anni di "passione". Il libro, infatti, uscirà finalmente nel 1975 dopo aver subito a più riprese

sostanziose modificazioni e con un altro titolo ancora, questa volta quello definitivo: *Horcynus Orca*.

L'aneddotica relativa ai complessi rapporti con la casa editrice è molto vasta ed anche in qualche misura divertente. Le bozze faranno per molti anni avanti e indietro, con forte dispendio di fatica e di denaro (a un certo punto Arnoldo Mondadori, che a tutti i costi voleva pubblicare il libro, a coronamento della politica editoriale da lui condotta, darà perfino a D'Arrigo uno stipendio fisso), con modifiche anche ponderose (in un sol colpo, ad esempio, saranno aggiunte oltre 200 pagine, gran parte delle quali dilateranno fino all'inverosimile un episodio che nella realtà dura soltanto qualche minuto) ma che sostanzialmente non toccano la trama, ma soltanto l'espressione e la lingua. Citerò uno solo di questi aneddoti: ad un certo punto, tutto era pronto per la stampa, ma D'Arrigo pretese che tutte le voci del verbo "prendere" fossero sostituite con voci del verbo "pigliare", il che comportò un faticoso lavoro – su circa 1300 pagine, in un'epoca in cui non era il computer a risolvere in brevissimo tempo una tale situazione – e un ulteriore ritardo nella pubblicazione. Naturalmente Arnoldo Mondadori, scomparso nel 1971, non vedrà l'uscita del volume. La stessa salute dello scrittore risulterà seriamente minata dalla fatica legata all'ossessiva continua revisione e correzione del romanzo.

Nel 1985 vedrà la luce un altro romanzo, molto più breve, intitolato *Cima delle Nobildonne*.

Di per sé, i fatti narrati in *Horcynus Orca* sono estremamente semplici e si svolgono nell'arco di pochissimi giorni. Li racconterò brevemente, aiutandomi con il sunto che ne riporta Alessandro Garigliano, cultore della lingua di D'Arrigo, della quale afferma che "*viene plasmata con un ardore che cerca di catturare l'esistenza nella sua complessità, un linguaggio mimetico e classico, travolgente, barocco, ricco di lemmi appartenenti al passato e al presente, di coniazioni nuove, mai però scrittura per la scrittura, anzi, un'ingegneria narrativa che riflette ciò che si narra, che dà voce ai luoghi e ai personaggi di questa nuova epica*".

Nel romanzo, un evento di quattro giorni – con qualche *flashback* sui quattro precedenti – viene dilatato per 1257 pagine.

Il nocchiero semplice della fu regia Marina 'Ndrja Cambria, dopo la data tragica dell'8 settembre 1943, giunge in Calabria da Napoli e sta dirigendosi, da reduce in fuga, verso la Sicilia, sulle sponde dello Stretto di Messina, nel suo villaggio natale: Cariddi (in realtà si tratta di Acqualatroni, frazione di Messina).

Questo l'incipit del romanzo: "*Il sole tramontò quattro volte sul suo viaggio e alla fine del quarto giorno, che era il quattro di ottobre del millenovecentoquarantatre, il marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina 'Ndrja Cambria arrivò al paese delle Femmine, sui mari dello scill'e cariddi.*"

Nel racconto riecheggia evidente il *nostos* omerico, il viaggio di ritorno di Ulisse verso la propria casa. 'Ndrja però è l'eroe del non-ritorno. Il villaggio in cui è nato è stato stravolto dalla guerra e dal Tempo e la portata delle conseguenze è enorme. Il mancato ritrovamento delle proprie radici provoca nel protagonista l'alienazione dal presente e l'immersione nel passato, in un desiderio utopico di ritrovare se stesso nel mito, in un luogo al di fuori del tempo e dello spazio.

A traghettarlo clandestinamente nottetempo, in mancanza dei "ferribò" distrutti dalla guerra e malgrado il divieto da parte degli Alleati di attraversare lo Stretto, è una donna misteriosa, Ciccina Circè, con la quale il protagonista

intratterrà una relazione intensa, che avrà echi per tutta la durata della storia. L'approdo nell'isola coincide con lo stabilirsi sullo Stretto di un gigantesco mostro marino tutto nero, con una vistosa ferita su un fianco: Horcynus Orca. La *carontessa* Ciccina Circè appartiene al singolare popolo delle "femminote", donne calabre rimaste sole o forse sole da sempre (simboleggiano infatti le sirene) che sopravvivono grazie al contrabbando di sale e di altri articoli fra le due coste dello Stretto che, in mancanza dei "ferribò" e con il divieto di navigare da parte degli Alleati, attraversano di notte in barca. 'Ndrja non riuscirà a vederla in viso fino alla fine, e quando all'arrivo sulla costa siciliana avrà con lei un rapporto sessuale, sarà un rapporto sessuale con un fantasma. Eppure è insieme alla misteriosa Ciccina Circè che attraversa lo Stretto pieno di morti, un mare colmo di storie passate e recenti, dove emergono verità simboliche. La donna che lo accompagna esala odore di latte e di olio d'oliva, di cui sono intrise le lunghe trecce, ha un seno generoso, rema nel liquido amniotico del mare. Questa traversata occupa la parte centrale del romanzo. Si tratta di un punto di snodo della storia. Un mare di morti che simboleggia anche un mare di depressione.

Poi l'approdo e l'arrivo al paese natio. Ma non viene subito riconosciuto. Nemmeno dal padre, così come Ulisse non era stato riconosciuto da Laerte. Il villaggio è cambiato e 'Ndrja subisce la dannazione dei reduci: non riesce più a integrarsi. Sono cambiati tutti a Cariddi da quando è passata la guerra, e non hanno più barche per esercitare il loro "*bell'onesto di mestieruzzo*": la pesca, in particolare del pescespada. Persino il capo riconosciuto del villaggio, don Luigi Orioles, il saggio per eccellenza, o, come dice D'Arrigo, la "*testaricca, ricca mente pensante, sempre franca netta inflessibile spassionata leale spartana*", colui che aveva sempre preso per la comunità le decisioni migliori e più rispettose dei valori, adesso ha subito una vera e propria trasformazione, ha accettato di compromettersi, mettendo a repentaglio, secondo il protagonista, l'esistenza di quel minuscolo gruppo sociale di pescatori, o *pellisquadra*, come li chiama D'Arrigo perché hanno la pelle scabrosa come quella dello squadro, pescecane dello stretto. Il totem della saggezza, don Luigi Orioles, si è tramutato in un *finimondorioles*. Anch'egli si rassegnerà alla carestia, adeguandosi, accettando la soluzione più comoda. Ma il nostro eroe reagisce. Prova ad opporsi fino allo stremo delle forze, cerca di conservare rabbiosamente la propria identità, ma non sarà che la spia della caduta.

Frattanto l'Orca, l'animalone nero ritenuto immortale che galleggia a pelo d'acqua, uccidendo tutto quello che incontra nel suo cammino, ma con una enorme ferita purulenta nel fianco, simbolo della guerra che ha reso mostruosi luoghi e uomini e che in un punto del romanzo D'Arrigo associa persino, sia pure fugacemente, alla figura di Mussolini, l'Orca mostro canceroso che dà morte, diviene presto allarmante premonitrice del destino mortale di 'Ndrja, che è anche il più generale destino di sconfitta degli uomini. E, quando le fere – cioè i delfini dello Stretto, le cosiddette abitué, odiate dai pescatori perché distruggono le reti e danneggiano il pescato – giocando ferocemente in branco intorno all'Orca, la scodano destinandola a una sicura morte, lei che era ritenuta immortale, l'Orca che dà la morte si manifesta come la vita stessa che reca con sé la morte, perfino pronta a risorgere ma ancora e sempre perdente. "*Era l'orca, quella che dà morte, mentre lei passa per immortale: lei, la Morte marina, sarebbe a dire la Morte, in una parola*". E ancora più avanti: "*Lei è l'orca orcinausa, l'orca che ammazza, ammazza e basta, e lei ammazza*".

Con la forza disperata di un eroe tragico che si batte contro il Fato, il protagonista, pur di salvare la comunità che vede corrompersi sempre di più, accetta l'ingaggio di un personaggio equivoco, il Maltese, mediatore delle truppe alleate, che gli offre denaro in cambio della sua partecipazione a una regata. Il denaro deve semplicemente servire a comprare il mezzo che solo può salvare una comunità di pescatori, un'arca misera che potrebbe portare in salvo dall'apocalisse l'intero villaggio: una barca. Una *palamitara* grazie alla quale gli abitanti del villaggio potrebbero tornare all'antico, al loro "*bell'onesto di mestieruzzo*", a fare i pescatori. Ma durante l'allenamento, essendosi avvicinato imprudentemente a una portaerei americana, il nostro eroe viene ucciso dallo sparo di una sentinella. I compagni, con la stessa lancia della regata, continueranno la corsa per riportarlo a Cariddi.

Questa la chiusa del romanzo:

"... si sentì da prora della portaerei, lo sparo della sentinella che risonò come graffiasse l'aria con uno strappo lamentoso.

'Ndrja fece per alzare gli occhi alla immensa, allarmante fiancata della portaerei, e fu come se porgesse volontariamente la fronte alla pallottola, che gli scoppiò in mezzo agli occhi con una vampata che lo gettò per sempre nelle tenebre.

...

Masino pensò, pensava solo a portare 'Ndrja al duemari: solo quel pensiero sentiva, pungente, doloroso, dominante e commosso, nella sua mente. E con quel pensiero, gli pareva di speronare e scavare il mare davanti alla lancia, con quel pensiero barbaro, pietoso, lo riportava al loro mare.

«Oooh...oh...» gridava: e gridava al mare medesimo, lui in persona spronava, speronava. Allo scuro si sentiva lo scivolio rabbioso della barca e il singultare degli sbarbatelli come l'eco di un rimbombo tenero e profondo, caldo e spezzato, dentro i petti. La lancia saliva verso lo scill'e cariddi, fra i sospiri rotti e il dolidoli degli sbarbatelli, come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo, dentro, più dentro dove il mare è mare.»

2. Il mare e il linguaggio di D'Arrigo

In realtà, raccontare la trama di *Horcynus Orca* è quasi del tutto inutile, perché in queste mille e trecento pagine si trovano così tante digressioni, vicende secondarie, flussi di coscienza, pagine sperimentali, da impedirne un sunto di poche righe.

La galleria di personaggi che 'Ndrja incontra, perde, rincontra e spesso rievoca con la memoria nel corso della sua avventura divengono indelebili nella mente del lettore, e tuttavia altrettanto centrali sono i personaggi del mondo marino, soprattutto l'Orca e le fere. Le fere mostrano una capacità divertente e maligna di agire in branco e giocare continuamente brutti scherzi sia agli umani, sia agli altri abitanti del mare, e, come si è detto, riusciranno a scodare l'Orca, destinando a morte certa l'animale ritenuto immortale. Le fere sono i personaggi sempre presenti in tutto il romanzo, ad eccezione dell'epilogo, mentre l'Orca compare soltanto dopo pagina 700.

Ma il personaggio veramente centrale del romanzo è il mare stesso, il mare dello Stretto, caratterizzato dalla linea d'incontro dello Jonio e del Tirreno, la linea del *duemari*, minuziosamente e ripetutamente descritta, che genera all'interno delle maree una serie di correnti contrastanti, formata, come dice D'Arrigo da "*spurghi, rifiuti e bastardelli*" incessantemente in moto, entro i quali

ogni barca si incanala, sfruttandone la forza e passando abilmente dall'uno all'altro.

D'Arrigo li descrive in molti passi del romanzo:

Questi bastardelli ... sono spurghi e rifiuti della corrente madre, sia calante sia montante, correntelle di verso snaturato, che dalla rema viva che le figlia, si girano all'indietro, zigzagando fresche fresche nella rema morta; di là, tornano al punto di partenza, quindi ne ripartono, andando e venendo, sempre sull'orlo, fuoriletto, diramandosi come canali e canaletti che a condizione che chi governa, conosca il trucco e se la sappia sbrogliare col timone, sono navigabili e navigati da velieruzzi, barcacce e caicchi che hanno peso, consistenza e linea di galleggiamento bastevoli, per non finire in balia di quelle bave frenetiche di rema, dove però, anche una lancia rispettabile come la palamitara, in mano a certi pellesquadre si porta comoda e senza rischio.

E ancora, quando 'Ndrja contempla quel mare:

“Un terribilio di mare, bene a sapersi, anzi di doppio mare, un franciaspagna di reme sotto e reme sopra, di bastardelli col pelo arruffato e tradimentosi: al punto che erano più bastimenti e velieri e barche che percosidere gli navigavano sotto, lì, al duemari, che quelli che gli navigavano in superficie. Però a lui sullo scill'e cariddi l'occhio gli era diventato azzurro e viola, blu e rosso e di tutti i colori, per riflesso di sole e di sale, per opera di venti e di correnti, a furia di vedergli perdere e mettere il pelo, a furia d'allisciarglielo per il suo verso se mai l'ebbe un verso suo: ci aveva flanellato, come si può flanellare con una tigressa, lo conosceva piega per piega, magagna per magagna, quel mare tormentoso, quell'oceano anzi, oceano sotto mentite spoglie. Ne aveva 'sperienza e l'esperienza che ne aveva, era quella stessa della sua vita.”

Poi 'Ndrja osserva le femminote che varano le loro barche col favore delle tenebre notturne. Il rapporto degli umani con il mare è un rapporto fisico, un'intesa basata sull'esperienza, su una sottile confidenza:

“La flottiglia di canotti scivolò via e le femminote armeggiarono subito con quei cortissimi remi, più corti forse persino delle palelle, per infilarsi in uno o più bastardelli: senza remare, una volta varate, ma solo sprovando sotto le dita, sulla punta del remo, il verso del bastardello.

Si tratta sempre, col bastardello, di pizzicargli l'orecchietta e di sentire quella specie di scossa che fa vibrare il legno del remo, mentre scandaglia fra le onde morte come fossero foglione flosce di palme. È un traccheggio tutto cieco, un tastatasta di polpastrelli, a occhi chiusi: ma non è questione di vedere o di non vedere né questione che sia notte invece che giorno; e insomma, con sole, con luna o senza luna, non fa granché differenza. La questione è di averci la mano, è, si potrebbe dire, di averci l'orecchio: perché, è un continuo tenta e ritenta, un continuo spalmare vasellina, orlo orlo al bastardello. Per il pescatore è come una seconda sverginitura e quando è in grado di affrontarla, non è certo quando ancora è sbarbatello, è pellesquadra ormai e la barba gli biancheggia.”

Ho voluto riportare queste citazioni tratte da *Horcynus Orca*, sia per fornire un saggio della scrittura di D'Arrigo, sia per illustrare questo personaggio centrale del romanzo, che è il mare. Perché in realtà il mare non è soltanto personaggio, ma anche la sostanza stessa del libro. Nei venti e più anni di revisione continua e quasi maniacale del testo, il lavoro di D'Arrigo è stato quello di creare una lingua, o, meglio, un'iperlingua, ma al tempo stesso quello di adattare il flusso della scrittura allo stesso flusso ondivago e capriccioso del *Duemari*, così come lui lo racconta nelle citazioni riportate. Come è stato osservato dalla Redazione di Itallibri:

“il testo si snoda ondeggiando e rifluendo in un unicum narrativo di rara densità, simulando l’aspetto del mare dello Stretto in rema, con i suoi “bastardelli”, i suoi “spurghi” e i suoi “rifiuti” (cioè le correnti secondarie che si dipartono dai flussi e dai riflussi della corrente principale del mare nell’alternarsi delle maree). Il mare del testo di questo testo di mare, in tal modo, procede avanzando e retrocedendo, e la corrente della narrazione principale si spezza e rallenta producendo correnti secondarie costituite dai ‘ritorni’ del narratore, dalle digressioni e dalle rievocazioni del passato da parte dei vari personaggi, ai quali spesso, in un uso calcolatissimo e abbondante del discorso indiretto libero, il narratore cede la parola”.

Ad eccezione dell’incipit e della fine, già riportati, che sono di una semplicità esemplare, tutto il libro procede con questo ritmo, con questo respiro continuamente interrotto, modificato, amplificato e ripreso, questo “vaevieni” marino, costringendo il lettore a lasciarsi trasportare dalle alterne correnti. È possibile affermare che il titolo corretto del romanzo, fra i tanti che nel tempo ha avuto, avrebbe potuto essere *Il mare* o, meglio ancora, *Il Duemari*. All’interno di questa costruzione, si sviluppa l’intervento più propriamente linguistico dell’Autore. L’operazione linguistica è molto interessante ed è ben descritta da Paolo Mantioni:

*“La prosa di D’Arrigo è talmente personale e accuratamente costruita da essere immediatamente riconoscibile, al punto che può essere pasticciata o parodiata, ma non imitata. Sul piano dello stile in senso stretto, del lessico e della sintassi, per intenderci, è una prosa espressionistica, fondata sul plurilinguismo, sul **continuo scarto rispetto alla norma**, sull’invenzione, sull’allitterazione, sulla mescolazione e sul sempre presente e operante scivolamento verso l’espressione poetica. Sul piano sintattico è una prosa che, in specie nel discorso diretto e nell’indiretto libero, ha una stupefacente capacità di ricostruire il tono e il ritmo della parlata dialettale, senza però ricorrere direttamente al dialetto: niente di più falso di un D’Arrigo che scrive in siciliano arcaico. D’Arrigo scrive nella lingua di D’Arrigo, che, man mano, senza bisogno di glossari o grammatiche specifiche, entra nella mente del lettore, perché è una lingua che si costituisce nel momento in cui si manifesta. ... La realtà, il dato oggettivo, l’episodio, il fatto, sono continuamente sottoposti ad un lavoro di lenta macinazione e determinazione che ne mette sempre in dubbio la consistenza e l’affidabilità.... La tensione espressionistica fa sì che il lettore abbia la sensazione che il mondo immaginato e creato da D’Arrigo si formi là sulla pagina ... non c’è parola, frase, episodio che non rimangano stampati nella mente, che non la infiammino.”*

Ma per l’operazione linguistica, lasciamo la parola allo stesso D’Arrigo, che, in un’intervista rilasciata a Stefano Lanuzza, così la descrisse:

“Ho costantemente cercato di fare coincidere i fatti narrati con l’espressione, la scrittura con l’occhio e con l’orecchio, rifiutando qualunque modulo che mi apparisse parziale, astratto o intuitivo, cioè non completo e assoluto. Non ho rinunciato a nessun materiale linguistico disponibile perché sono partito dall’obiettivo sicurezza che i luoghi della mia narrazione – luoghi topografici ma soprattutto luoghi del testo – restino un fondamentale punto d’incontro e filtraggio delle lingue del mondo. Naturalmente, ogni volta che ho adoperato neologismi o semantiche inedite mi sono preoccupato di fornire immediatamente il corrispettivo metaforico, di scrivere, riscrivere, rifondare il periodo e ‘mirare’ il vocabolo finché non giudicavo d’aver raggiunto l’espressione completa: fino al momento in cui guadagnavo la certezza che il risultato ottenuto fosse quello giusto e definitivo, che la totalità lessicale, sintattica e semantica fosse realizzata, che, sulla pagina finita, la scrittura ‘parlasse.”

Ricordiamo, naturalmente, che ci troviamo in pieno periodo di sperimentalismo (in Italia, il famoso Gruppo 63, ad esempio, era già in piena gestazione e nel 1960 era finalmente uscita la prima traduzione italiana dell'*Ulisse* di Joyce, a 22 anni di distanza dalla pubblicazione dell'originale). D'Arrigo si oppose sempre categoricamente ad essere definito uno scrittore dialettale. Emblematica, ad esempio, fu la circostanza che egli si rifiutasse, quando uscì l'estratto del libro sul Menabò, di preparare un glossario per facilitare la comprensione del testo. Pretese anzi che fosse espressamente indicato che in quella sede veniva pubblicato senza il suo consenso il glossario che fu effettivamente inserito, forse preparato da Renato Guttuso, con il quale intercorreva un difficile rapporto di amicizia.

3. I miti

“Horcynus Orca è un mitico ed epico poema della metamorfosi. La concezione del mondo come metamorfosi affonda le sue radici nella religiosità mediterranea. ... Per questo D'Arrigo ha potuto creare un epos moderno, riprendendo, come Joyce nell'Ulisse, un tema mitico: perché in un'età in cui il mito dominante è quello di dissolvere i miti arcaici, solo la tragedia incommensurabile della loro perdita può essere il tema della tragedia.”

Così affermava Giuseppe Pontiggia, fornendo una spiegazione in qualche misura “politica” della vasta rivisitazione dei miti operata da D'Arrigo.

Si parte ovviamente dai miti omerici, per i quali i riferimenti sono particolarmente evidenti ed immediati: 'Ndrja/Ulisse; Caitanello/Laerte; Cata/Nausicaa; Marosa/ Penelope; Ciccina Circè/Circe e Calipso; femminote/sirene; e infine, naturalmente, Scilla e Cariddi e il *duemari* pieno di barche e di pescherecci affondati. Ma accanto a questi, convivono riferimenti ai miti della *Divina Commedia*, dell'*Orlando ariostesco*, delle *Mille e una Notte*, delle *Chansons de geste* filtrate attraverso la tradizione siciliana dell'Opera dei pupi, e naturalmente del *Moby Dick* di Melville e infine dell'*Ulisse* di Joyce, che D'Arrigo dichiarò di apprezzare. Il tutto immerso in un contesto che rimane fantasmatico, ma che contiene forti connotazioni civili, politiche e morali. Per sottolineare le quali D'Arrigo si avvale proprio degli strumenti espressivi più raffinati: oltre al discorso diretto, all'indiretto libero e al flusso di coscienza, particolare rilievo assume la dilatazione spazio-temporale dell'attimo, portando alle estreme conseguenze le esperienze di Svevo e di Joyce, oltre alla creazione di neologismi con tutte le loro variazioni lessicali. Tipici esempi di questo uso della lingua e delle sue variazioni sono gli snodi principali del romanzo: l'attraversamento dello Stretto sulla barca di Ciccina Circè, che corre sui *bastardelli* accompagnata ed aiutata da branchi di fere ammaliare e soggiogate dal continuo *dindin* di un campanello, episodio tutto giocato sul tema dell'amore e della morte attraverso flussi di pensiero e monologhi della *deissa* traghettatrice; i movimenti e le azioni dell'Orca (chiamata anche orcaferone, orcassa, orcagna e alla fine, quando muore, orcacarogna); ma soprattutto il lunghissimo episodio nel quale, grazie ad un occholino “trucchigno” e ad una frase sillabata quasi all'infinito e, di fatto, non terminata, del “pellesquadra testaricca” Luigi Orioles, 'Ndrja si rende definitivamente conto di quanto la guerra abbia alterato e corrotto la mentalità del borgo di pescatori, facendone perdere i valori fondanti e decide quindi di tentare di ritrovare i mezzi per riconquistarli. Si tratta di un monologo complesso e delirante, dilatato fino all'inverosimile per accentuare il senso di straniamento,

nel quale, come ha scritto Marco Trainito, *“il ‘tempo interiore’ sembra un’eternità rispetto ai pochi minuti del ‘tempo esteriore’ trascorso nel racconto”*.

4. La critica

Molto spesso, nei saggi riguardanti il romanzo di D’Arrigo, gli studiosi hanno usato l’espressione “il poema”. Non è un’espressione usata a caso, sia perché ci troviamo di fronte a un racconto epico, sia perché l’attività letteraria dell’Autore era iniziata proprio con un libro di poesie, *Codice siciliano*, che già conteneva molti dei temi poi trattati, quali quello della Sicilia “greca”, del *nostos* omerico, della trasfigurazione epica della pesca, della presenza della morte, dei delfini e delle sirene. Ma soprattutto perché la prosa del romanzo è spessissimo una prosa polifonica e poetica, come qualcuno ha plasticamente dimostrato riportandone dei brani in forma di versi e ottenendo un risultato compiuto. La stessa musicalità dei periodi, con i flussi e riflussi continuamente interrotti e ripresi, fornisce un tono poetico alla narrazione.

L’accoglienza da parte del mondo letterario del romanzo di D’Arrigo – per l’uscita del quale vi era molta attesa, ad arte sollecitata dalla campagna dell’Editore – fu ricca di contrasti. La distinzione fu netta, fra chi parlava senz’altro di capolavoro e chi di puro esercizio di stile.

Successivamente, come spesso avviene in Italia, sull’opera è caduto un incomprensibile lungo silenzio, di tanto in tanto interrotto da voci un po’ solitarie, ma entusiaste. Contro tale silenzio si scagliano alcuni autori.

Nel 2003 il celebre critico francese – ma con molte frequentazioni anglosassoni – George Steiner parlò in questi termini del libro, in occasione di una sua riedizione:

“Nulla è più frustrante, per un lettore appassionato, di trovare un libro che per lui è travolgente, un capolavoro, e scoprire che quasi nessuno lo conosce e che non è facile persuadere gli altri a condividere il piacere che gli dà. Come può essere che un libro che lo colpisce profondamente, che trasforma il suo panorama interiore, rimanga oscuro e, in larga misura, non letto? O che i colleghi, gli amici a cui comunica il suo entusiasmo rimangano scettici o addirittura rispondano in modo negativo? ... Pesando attentamente le parole, direi che alcuni episodi – la fuga dei delfini dall’Orca ferita, il massacro di un giovane soldato tedesco isolato da parte di donne e bambini assetati di vendetta – rimarranno tra i grandi momenti di tutta la letteratura. ... L’ambiziosa solitudine e l’originalità di D’Arrigo contribuiscono a rendere il tessuto narrativo complesso e polifonico come quello di Gadda o di Joyce. ... Ci sono stati tra gli scrittori italiani, a cominciare da Elio Vittorini, dei ferventi sostenitori di questo libro. Ma in Italia esso rimane praticamente ignorato e all’estero sconosciuto.”

E in un’intervista del 2009, confermava:

“Spesso mi rimprovero di non essere riuscito a far comprendere la grandezza di un gigante come Stefano D’Arrigo. Se si legge Joyce, non si può non leggere Horcynus Orca. Purtroppo, nonostante i miei sforzi, anche in Italia solo in pochi hanno letto questo capolavoro”.

Il traduttore in lingua tedesca del romanzo di D’Arrigo, Moshe Kahn, nell’illustrare le forti difficoltà incontrate nel lavoro di traduzione, pubblicata a distanza di quarant’anni dall’uscita dell’opera, confessa:

“Ho continuato a leggere Horcynus Orca per più di due anni, molto lentamente o rileggendo in continuazione quanto avevo già letto. Giunto alla fine della mia incessante lettura, ero ormai pienamente cosciente di tenere tra le mie mani uno dei cinque o sei

grandissimi romanzi del XX secolo europeo, quelli 'eterni'. Né, fino ad oggi, ho mai dovuto cambiare il mio parere. Questa affermazione potrebbe apparire audace se si considera che, fino a oggi, cioè a quarant'anni dalla sua prima pubblicazione in Italia, il romanzo darrighiano non è mai stato tradotto e stampato in una lingua straniera – eccetto il mio adattamento in tedesco che verrà pubblicato a febbraio del 2015.”

Antonio Borghesi giunge ad affermare:

“Da parte mia resto convinto che gli studenti liceali dell'anno 3000, nella loro formazione di letteratura italiana dovranno leggere accanto alla Divina Commedia di Dante Alighieri ed ai Promessi Sposi di Alessandro Manzoni, anche Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo.”

E recentemente Antonio Moresco ha sostenuto che:

“questo libro di solitudine e di combattimento deve conquistare il posto che gli spetta in ciò che resta della vita spirituale del nostro paese e nella nostra lingua”, bisogna dare “un piccolissimo contributo per strapparlo all'oblio cui è stato condannato e perché nuovi uomini e nuove donne riescano a trovare e inventare nelle loro vite e nei loro corpi lo spazio per la sua accoglienza e la sua irradiazione, per portarlo, sugli scudi, nel nuovo secolo e nel nuovo millennio.”

Per concludere, una notazione personale. Lessi *Horcynus Orca* appena uscito, nel 1975, dopo averne atteso per parecchio tempo la pubblicazione. Da allora l'atmosfera, i personaggi e il respiro stesso del romanzo non hanno più lasciato la mia mente, e ogni volta che ho attraversato lo Stretto di Messina non ho potuto trattenermi dal cercare con lo sguardo la linea del *duemari*. L'ho riletto a distanza di circa 40 anni, e, insieme alla fatica per quelle non semplici 1257 pagine, ho provato un vivissimo piacere. Anche questo intervento vuole quindi essere un piccolo contributo per richiamare l'attenzione su quest'opera, in un Paese che continua inspiegabilmente a dimenticare alcuni fra i suoi autori migliori.

Elio Giunta

Il senso della vita

Da una conversazione nel salotto buono

La vita è un dono. Il cristiano, credente, ti dice che è un dono di Dio. Il laico che è un dono della natura, allorché obbedisce a delle prerogative biologiche in



qualche modo provocate alla generazione. Parliamo evidentemente di vita umana e la definiamo comunque un dono. Ovviamente, per come accade per qualsiasi dono, esso può essere molto gradito o meno gradito, utile o superfluo, e può essere bello o brutto; se si tratta di un oggetto può essere ben congegnato o mal definito, di forma consistente o fragile, complessivamente gradevole o addirittura difettoso al punto da costituire un ingombro da destinare al più presto alla spazzatura. Così la vita umana, nella sua esteriorità può presentarsi in corpi ben formati o sgradevoli, a volte malati o malconci. Ma un dono non si butta facilmente nella spazzatura, in

quanto perlomeno prima si cerca di cogliere la significazione dell'averlo ricevuto e, quando come dono si tratta della vita umana, sottentra nella significazione alquanto di mistero, giacché il dono ricevuto non è materia inanimata e sorda, ma ha movimento autonomo, respiro, reazioni istintive, voce. Il ricevuto ha vita. È la vita. Allora la biologia spiega il venire fuori della vita, com'essa è e si manifesta, ma non coglie o svela il mistero della sua essenza che sta nel pensiero o anima. Mente o spirito: si usi il termine che si vuole.

Ora, se ci soffermiamo a meditare su questo dono che ci è stato dato, cioè sulla vita che abbiamo, la prima domanda che ci viene è: perché questo dono? Cioè, qual è il senso della vita? Ed è una domanda obbligatoria che esclude senz'altro la pretesa di molti faciloni che credono di sbrigarcela dicendo: "io non volevo la vita, non ci ho messo niente". Già, tu appunto, poiché non c'eri, non eri tu a dovere esprimere un voglio, non voglio. Quel che accade senza di te, esclude una tua volontà come la tua responsabilità, e ti costringe ad accettare il tuo essere come frutto del mistero che è nell'esistere di tutti. La volontà viene con l'essere mai lo precede. L'essere come vita, vita quale dono, che non possiamo rifiutare come tale. Possiamo però domandarci il suo perché. Ed abbiamo due possibili risposte. L'una è quella dei credenti che vedono nella vita la realizzazione di qualcosa che fa parte di un progetto provvidenziale: ogni vita che nasce sta in questo progetto a noi non rivelato, nonostante noi nell'ambito della creazione abbiamo particolare distinzione in quanto, più simili a Dio, dotati di singolare intelligenza. L'altra è nel rifiuto della ricerca di detto perché, in quanto la vita non avrebbe senso alcuno, sarebbe un precipitare da un caos inanimato ad un caos animato, come esseri destinati al nulla: l'inganno vita comporterebbe il nichilismo.

Evidentemente la prima risposta presuppone ammettere l'esistenza della mente creatrice, cioè di Dio, ed ogni ragionamento andrebbe condotto alla definizione di essa. Da qui l'esigenza di un rapporto tra ogni vita donata e il donatore. Quel che è consentito è appunto scoprire che, in quanto c'è stato un Creatore, la creatura ha come primo compito quello di rendersene conto, quindi porre i termini e gli elementi di un rapporto con Lui: il condurre bene questo rapporto sarebbe il fine e il significato dell'esistenza.

Dante, che rimane maestro di razionalità oltre che di fede, parla di ordine dell'universo come disposizione primaria della creazione e fine, o significato, della vita creata, la quale si muove sempre in adeguamento a quell'ordine. Ogni creatura è parte di detto ordine e ad esso è tendente, questo il suo compito. (Vedi: Paradiso I, dal v.103).

Da sempre il pensiero umano si è angustiato a trattare del senso della vita, pervenendo a considerazioni che magari sembrano di sapere troppo di teologia che convince o non convince.

A me è accaduto di attribuire ad un Filottete, eroe greco abbandonato alla disperazione, delle parole sul senso della vita suggerite da un momento estremo: esso consisterebbe nel compito di svelare i misteriosi meccanismi che di solito stanno ad imbrigliare le azioni umane, che sono al fondo di ogni grave accadere. E sarebbe rivelazione di un attimo, al quale si è atteso una vita. Dietro niente. *"Senso del vivere è certo d'ogni impaccio/svelare i meccanismi ch'esso comporta./ Allora è come toccarne la sostanza/imprevedibile. Dietro è il nulla o il tutto/cui si aspira..."* (Filottete, Palermo, 1978).

Ma ci sono, sempre nella letteratura, concetti che calano la problematica sul pratico del vivere. Basti ricordare lo stesso Dante come autore di una lezione da

ritenere assolutamente fondamentale. Nel canto XXVI dell'Inferno, nel celebrare la figura del suo Ulisse come simbolo dell'umanità sempre impegnata alla ricerca e alla scoperta, gli pone in bocca le celebri parole: *“fatti non foste a viver come bruti/ ma per seguir virtute e conoscenza”*. Si è uomini insomma, si ha una vita, per darle un senso che è quello di agire per acquisire sempre nuovo sapere, affermando in tal modo la propria distinzione dalle bestie.

Ed è forse ancora più esplicito nonché lapidario Manzoni quando afferma che *“la vita non è già destinata ad essere un peso per molti e una festa per alcuni, ma per tutti un impiego, del quale ognuno renderà conto.”* E sembrano parole che vogliono risolvere definitivamente il problema, giacché chiunque non sapesse che ci sta a fare al mondo, può prendere per buono il fatto che al mondo non ci si sta se non come degli impiegati a vivere, ciascuno dove e come gli è capitato. Lasciando però da parte la digressione che suonerebbe come minaccia per chi s'illude che col vivere nell'ingiustizia, poi se la passi liscia. Questo sarebbe infatti un altro discorso (*I Promessi sposi, cap. XXII*).

Sempre nel Manzoni leggiamo poi come il senso della vita accade di scoprirlo quando si è alla fine. Cioè, meglio, non accade di scoprirlo, ma di constatare, come a fine di una lotta, che esso è un mistero. *“Gran segreto è la vita e non comprende/ che l'ora estrema”*: così parla il suo eroe Adelchi, nei momenti in cui avverte che l'ora della sua morte è giunta.

Così sarebbe per ciascuno di noi: dopo avere affrontato, sofferto e superato gli avvenimenti del vivere, ad un certo punto ci accorgeremo che per sondare il significato della vita non abbiamo avuto il tempo o non ce ne siamo presi cura. Sembrerebbe dover dare ragione ai nichilisti, per i quali non vale la pena mettersi a decifrare il senso della vita, come non vale la pena domandarsi che tipo di vita si è vissuto, giacché, come scrisse Moravia *“la vita non è né bella né brutta, la vita è”* (da: *Gli Indifferenti*). Senonché tale atteggiamento sa piuttosto di pigrizia intellettuale, è un volersela sbrigare a buon mercato, contraddetto decisamente dalla volontà generale degli umani a causa del comune, irrefrenabile, attaccamento alla vita; dall'universale lottare per mantenerla al meglio o per salvarla quando occorre. Infatti non si potrebbe essere così insipienti da amare ad ogni costo una cosa di cui non importerebbe sapere di che si tratta.

Perciò siamo al punto di partenza: va bene il concetto di mistero. Esso dà pungolo alla ricerca perché il mistero attrae e rende propulsiva l'attività dell'uomo inteso a combattere l'oscurità, fino alla fine. E non esclude, in ogni caso, né una fede né una negazione di essa, restando il tema nel campo del possibile. Quel possibile che comunque comprende anche la verità: il che gli scettici sogliono negare, a volte solo vantando, anche disgustosamente, la presunzione di saperla più lunga.

Parliamo di attaccamento alla vita. Esso è dunque palese, anzitutto nell'esercizio dell'istinto di conservazione. Tutti per lo più fuggiamo il perire, e facciamo di tutto non solo perché la vita possa continuare in ogni modo se occorre affrontare la malattia, comunque si manifesti e per quanto essa possa essere grave, ma perché la vita trascorra al meglio, piuttosto tra soddisfazioni e benessere. Addirittura teniamo lontano il più possibile il pensiero della morte, come se questa dovesse accaderci per errore della nostra natura ritenuta immortale, e non fosse invece parte essenziale della nostra realtà di viventi. Nascita-morte; vita-fine.

Ora, a proposito di attaccamento alla vita e di conseguente desiderio di definirne il senso, due sono gli elementi che investono qualsiasi speculazione e

rendono più arduo l'affidarsi al concetto di mistero. Da un lato l'avvertire, come l'aprirsi di uno spaventoso baratro, la sproporzione tra ciò che ci tocca come esistenza temporale e il dopo, cioè l'infinito del dopo morte. Si vorrebbe vivere il più a lungo possibile per rubare tempo il più possibile al dopo, che sarà il nulla o il quanto atteso dallo spirito, a seconda se si crede o meno. Sembra impossibile che segua l'infinito, l'immenso, a quegli anni, pochi o molti, ma sempre pochissimi, in cui si è stati viventi nella terra. L'eccesso del rapporto tra il limitato rispetto ad un dopo senza fine fa paura. Verrebbe da dire che siamo precipitati nella vita terrena in preda ad un'ingiustizia sovrumana: sulla terra per agire, lottare, costruire, con in prospettiva l'inganno del baratro dell'infinito-dopo sempre in agguato per inghiottirci, che c'inghiottirà senza rimedio. Arduo con questo pensiero dare un senso alla vita. Ma se proprio in questa sfida non voluta, cui siamo misteriosamente destinati, fosse il senso che cerchiamo? È l'interrogativo che torna.

Dall'altro lato la vita si suole consumare nell'arte di evitare il male e appagare il desiderio di felicità. Proprio così. Come coloro che, ricevuto il dono, debbono solo pensare a farlo fruttare. Perciò non si fa che desiderare l'appagamento di aspirazioni e di istinti, accendere e coltivare quel calore della psiche che anima, esalta e che appunto chiamiamo felicità. Nell'uno e nell'altro caso ogni essere umano non potrà soddisfare il perché di fondo se non risolve in sé il dilemma di una fede, cioè il credere alla componente spirituale di cui è fatta l'esistenza sua. Con questa fede l'eternità non sarà il nulla e il baratro della sproporzione tra la vita terrena e l'al di là metterebbe solo il po' di paura come per un salto cui si è destinati e al quale non si è preparati quasi mai, perché mai abbiamo accettato di doverci preparare.

E quella che riteniamo irraggiungibile appieno, cioè la felicità, quando si è praticata una vita consapevole delle prerogative della mente e del cuore, il più delle volte si è raggiunta. Purché si sia nello stesso tempo persuasi che essa è di volta in volta attimo di compimento, non condizione durevole dell'appagata tensione al bene. Discorso questo che può essere sottoscritto solo se, volendo ragionare senza preconcetti e senza la presunzione di avere già in tasca ogni verità, l'individuo ben comprende il suo differenziarsi come creatura animata, cioè dotata di un'anima, dagli altri oggetti che compongono la realtà. La pietra, ad esempio, se cade dall'alto verso il basso, non può scegliere di non cadere, in nessun modo. L'uomo invece, se cade, può cercare un appoggio, può decidere a priori di evitare il pericolo di cadere, insomma tra l'oggetto materia e l'uomo c'è la differenza: essa consiste nella volontà e la volontà è ingrediente al di fuori della materialità. Essa ha a che fare dunque con l'immateriale, cioè con lo spirito, denuncia la presenza nell'uomo di quella che diciamo anima. E questo spiega tutto, sia dal punto di vista teorico che pratico.

In ragione di quanto argomentato, risulta conseguente dare un senso alla vita attraverso la fede. Ed ovviamente la vita di cui intendiamo dare nozione vuol dire anima, esistenza pensante. E quest'anima andrebbe indirizzata verso verità non proprio definibili razionalmente, ma accettate deliberatamente secondo dei canoni costituenti la religione, una religione. Quella cattolica poggia, com'è noto, sulla rivelazione, sulle Sacre scritture.

Ma anzitutto quest'anima, di cui ogni creatura è dotata, è disponibile al bene in ogni caso? Non accade invece che talvolta dall'interiorità venga una spinta al male, per cui di alcuni soggetti diciamo che sono di indole maligna? Dovremmo ancora una volta convenire con Dante il quale, tramite Beatrice afferma che è di

tutti l'aspirazione al bene, e da essa si è distolti talvolta solo per "falso piacere", come dire, per incidente di percorso (*Paradiso I*). Il bene sarebbe sempre a rischio nello svolgersi dell'agire terreno, perché l'agire terreno è dell'uomo che è dotato di passioni, che sono sostanza terrena.

Diciamo "dovremmo" e poniamo interrogativi, perché il nostro discutere non può che essere un pescare nel fluido, giacché è mosso dalla dizione "il senso", cioè quanto sta nel campo del percepibile ma non decifrabile in stabilità teorica. Il che non vuol dire che si escluda ciò che può essere o è verità razionalmente plausibile-anima, Dio, eternità-, ma vuol dire che il nostro obiettivo, la ricerca di senso, è nel disporsi ad una scelta trovandosi davanti ad una problematica indefinibile e complessa.

Intanto, parlando di fede o meglio di religione, che motiva la vita come dono proveniente da Dio e da restituire a Lui, dopo avere acquistato meriti in terra, onde esso diventi più ricco nell'eternità celeste, sorgono esigenze di chiarimento, indispensabili per il vissuto pratico.

Anzitutto al credente, cristiano, occorre discernere l'essenziale della Rivelazione, perché essa contiene alquanto come lezione simbolica ed immaginifica; né è lineare l'idea di passaggio dal volume antico ad uno nuovo di perfezionamento, costituente il Vangelo di Cristo. Dunque l'aver fede esige questo discernere da parte dell'individuo e quindi il determinare appunto questo essenziale in vista di conciliarlo con i comportamenti. Si presenta quindi come necessario un rapporto tra l'essenziale dei dettami della fede e il tempo, cioè la storia, in specie della fase in cui si vive. Poiché la Rivelazione in pratica suole distendersi nell'apparato della Religione, vale a dire l'insieme di codificazioni e di riti, detto rapporto non è sempre facile e non sempre può presentarsi omogeneo. Il tempo muta, mutano esigenze e giudizi, e torna sempre viva la spinta ad attaccare i principi, anche quelli primari ed indispensabili. Come oggi, ad esempio, accade circa la differenza in natura tra l'uomo e la donna. Ecco che allora la vita da credenti dovrebbe andare oltre la tautologia circa il problema del senso o del duo scopo-senso.

Anche per il credente la vita trova senso nella percezione di certe impalpabili sintonie. Quella con l'ansia di giustizia è una, ed è fondamentale per spiegare le origini e gli sviluppi dell'homo civis, le aggregazioni e le conflittualità umane di ogni genere. La corrispondenza interiore dell'individuo con l'altro è forse la più significativa. Ed è l'amore.

La vita partecipata con l'altrui sentire sa di appagamento di ragioni, invano diversamente auspicato. Allora l'esistenza è il mare in cui sta la nostra vita ad osservarne ora le minacce, ora la luce d'immensa quiete. A volte il mare, nella oscillazione carezzevole delle onde, sembra lasci tracce di un alito divino. Se c'è stretto o stretta accanto chi o colei che raccoglie l'invito a guardare e percepire insieme, può verificarsi quell'arcana vibrazione per aver raggiunto un punto zero. Ivi è il senso della vita.

(Foto di Elide Giamporcaro)

Anna Maria Bonfiglio

Il tango nella poesia di Borges



Nell'universo letterario borghesiano il tango è lo specchio della popolazione argentina, un simbolo che la identifica. "Identità" è infatti la parola chiave nei testi che il poeta argentino compone per il tango. Egli ha vissuto nel periodo in cui la popolazione del suo Paese era costituita da un coacervo di etnie e di culture e dunque alla ricerca di un'unità costituita; il tango, in quanto espressione di una tradizione secolare che univa molti popoli, era il mito che poteva identificarli. Il tango e il sainete, un componimento teatrale di origine spagnola che in un solo atto rappresentava in modo giocoso aspetti e costumi della vita popolare, sono le due voci a cui Borges assegnerà la valenza archetipa degli abitanti di Buenos Aires. Con la pubblicazione nel 1930 di "Evaristo Carriego", la sua prima opera in prosa, Borges compie un'operazione di sistemazione storica del tango, ne individua l'origine, le tematiche e l'ideologia, riconoscendosi in esso come argentino. Egli tra l'altro scrive: "(...) *Io direi che il tango e la milonga esprimono in maniera diretta qualcosa che i poeti, molte volte, hanno voluto fare con le parole: la convinzione che combattere può essere una festa*".

La figura dell'eroe che iniziò il mito del tango è per Borges il Gaucho. Così egli lo descrive in una sua poesia:

*"Figlio di qualche confine della pianura
Aperta, elementare, quasi segreta,
gettava il saldo laccio che trattiene
il saldo toro dalla cervice scura.
Si battè con l'indiano e lo spagnolo,
morì in alterchi di taverna e di gioco;
diede alla patria, che ignorava, la vita,
finché a forza di perdere, perse tutto.
Nomi non restano, ma il nome è rimasto."*

Da questa poesia, di cui ho citato l'incipit, comprendiamo che il gaucho era un elemento marginale della società, viveva nelle pampas, era allevatore o mandriano e aveva combattuto su vari fronti, la sua fede era il coraggio e l'onore. Gli elementi distintivi del carattere gauchesco che vengono citate nelle poesie del tango sono l'orgoglio dell'uomo che vive libero e fiero in mezzo alla natura e l'abilità magistrale di maneggiare i coltelli. Il gaucho non riesce a riconoscersi con e nella città che cambia e si industrializza e perciò vive isolato, anche a costo di rimanere emarginato o sfruttato. La seconda figura-mito di questa tranche di poesie borghesiane è il compadre e più ancora il compadrito. Il compadre abita nei sobborghi della capitale, è il capo del quartiere, simbolo di autorità e coraggio, ricco d'orgoglio e pronto alla vendetta. Vive una gerarchia dove lui è il massimo esponente, sotto di lui ci sono i compadritos.

Sostanzialmente è un'evoluzione del gaucho, che va mutando veste inserendosi nella nuova società, quella urbana. E' un soggetto ribelle, alla ricerca di libertà e di una terra senza leggi, l'unico valore a cui si attiene è l'amicizia e per essa è disposto a combattere ed anche ad uccidere o essere ucciso. Il compadrito trasforma in passi di danza il gioco di coltelli di cui è maestro e con cui esprime la propria virilità. L'immagine del coltello assieme al tema della morte si trova in tutte le milonghe scritte da Borges e pubblicate nella raccolta "Poesie per le sei corde", ciascuna di esse è un documento di fatti di cronaca nera, storici o realmente accaduti. (*Dietro le pareti sospettose il Sud custodisce un pugnale e una chitarra*, scrive nel poemetto "Il tango"). Nella poesia "Milonga de dos hermanos" è raccontata la tragica storia dei fratelli Iberra: entrambi maestri nel gioco del duello si sfidano coi coltelli ma uno dei due tradisce e uccide l'altro con la pistola. Metafora delle lotte fratricide iniziate con la vicenda biblica di Caino e Abele, nel testo è sottesa l'accusa di tradimento e di vigliaccheria, perché nel codice morale del barrio è il coltello l'unica arma prescritta per i duelli. Nella "Milonga di Don Nicanor Parades" viene tracciato il ritratto di un compadrito del rione Palermo, suo feudo, dove egli brilla per il suo aspetto elegante e per l'uso dei modi duri con cui risolve i contrasti, ucciso nell'anno '90 dell'Ottocento per mano di un altro capo. Così lo descrive Borges:

*"Lisci e duri i capelli
E quell'aspetto da toro;
mantellina sulla spalla
e sfarzoso anello d'oro".*

Tutti i personaggi cantati nelle milonghe di Borges hanno in comune la lotta e la morte, la chitarra e il coltello. I testi sono racconti di storie individuali che si tramandano nel tempo, leggende a cui l'autore assegna un codice epico per caratterizzare la natura dell'uomo argentino. Il teatro in cui prendono vita i fatti narrati sono i luoghi più nascosti di Buenos Aires, l'arrabal, i suburbi, i luoghi della memoria, unici e straordinari, scaturigine dell'opera borghesiana. Raccontando in poesia i miti e le leggende di una terra il cui popolo si è costituito nel tempo dall'amalgama di civiltà e culture diverse fra loro, Borges ha creato un epos, una teoria sulla quale appoggiarsi per identificare nell'eroe del tango la figura che porta la matrice genetica degli argentini. Alcuni studiosi negano che Borges abbia creduto veramente a questa idea di identificazione, mentre altre voci sostengono che egli stesso, sentendo dentro di sé la necessità di trovare una radice comune con il suo popolo, si sia autoconvinto che all'origine della nuova popolazione argentina ci fosse questo eroe del tango, ruvido, smargiasso e sentimentale, pronto ad amare e a uccidere ma sempre fedele ai valori dell'onore e della solidarietà. La Buenos Aires dell'arrabal e del quartiere Palermo sarà sempre per lo scrittore il fulcro creatore dei miti leggendari del suo Paese e del suo popolo.

Nel romanzo Evaristo Carriego Borges entra nella materia di cui è fatta Buenos Aires. Raccontando la vita di questo poeta amico del padre, morto giovanissimo di tisi, lo scrittore argentino percorre la parte suburbana della città e il quartiere Palermo, ne descrive la vita quotidiana, guarda i giocatori di truco scommettere, spia dalle finestre dei bordelli l'umanità che li frequenta, assiste alle sfide con i coltelli, annusa l'aria dolce della primavera e il fumo dell'asado che cuoce all'aperto. E a proposito del tango egli afferma: *"Si direbbe che senza i crepuscoli e le*

notti di Buenos Aires non possa nascere un tango, e che in cielo ci attenda, per noi argentini, l'idea platonica del tango, la sua forma universale (quella forma appena accennata ne La Tablada o El Choclo), e che questa specie fortunata abbia, per quanto umile, il suo posto nell'universo". Nel capitolo intitolato "Tango litigioso" della stessa opera Borges mette in luce un aspetto essenziale del tango ovvero la parte bellicosa dell'animo maschile. Il tango è sì un mezzo di seduzione dell'uomo per conquistare la donna, ma a questa caratteristica lo scrittore accosta l'aspetto guerriero del carattere virile, poiché istinto seduttivo e aggressività sono nella natura umana del genere maschile. Ed infatti in alcune coreografie di tango la passione è metaforizzata dall'immagine di due che si scontrano in una "danza di coltelli", allusione all'eterna contesa della rivalità sia fra due uomini sia fra un uomo e una donna.

Enrique Santos Discipolo, uno dei primi compositori di tango, figlio di un immigrato napoletano, definì il tango "un pensiero triste che si balla". Ma il tango non è solo un pensiero, è un'emozione e un enigma. È la danza con centinaia di segreti, ombre e misteri; la danza di uno sguardo e di uno stiletto in una mano invisibile.



J. L. Borges



GIROLIBRANDO

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

MEDITERRANEO

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

Antonio Coppola

Da: *Maschere, pelle e Dio*, Edizioni E.S.S., Roma 2014

[IO NON SO CHE COSA]

Io non so che cosa dovrebbe in me tacere
e cosa parlare.
Non so se il momento è veramente gioioso o
se non lo sia,
o se nessun momento sia gioioso o
tutti lo siano, nonostante tutto.
Nonostante la lingua non sia madre buona,
e la volontà, in genere, non lo sia
o lo sia a mezzo.

L'ombra passa negli occhi,
cade quello che fede non è, ma sforzo, argano,
mulo alla ruota.

Gabriella Maletti

Da: *Prima o poi*, Edizione Gazebo, Firenze 2014

QUANDO VENIVI

Di sereni pensieri
tutto e di te mi empivi:
era il mandorlo in fiore
quando venivi, già quasi d'aprile:
un profumo indugiava
di rosmerini sui carboni accesi
e colori di pini e di paesi
sulla tovaglia dipingeva il sole.
Anni lontani! ne dolora il cuore:
non tornerai, non so se tornerai
ma non sarai più quella
che portava la festa nelle mani,
quando venivi.

Idilio Dell'Era

Da: *La raccolta del povero*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1979

PER DUE TENERI SUICIDI

Vivere bisognava per sapere
che l'amore s'infiora dal mistero,
fra la vita profuma e il desiderio
quasi congiunti, un filo d'erba è l'eden,
non sussurra che un giorno, quasi eterno,
lacrime la sua linfa, senza aurora...

Bisognava morire per sapere
che l'amore è un'aurora che prosegue
oltre la vita, oltre il desiderio,
già lo sguardo luceva una promessa,
al di là della soglia sconosciuta,
e si fa giorno eterno, e mai non muore.

Marco Cipollini

Da: *Santuario*, Il mio libro, Roma 2016.





BACHECA

schede di informazione libraria



DAVIDE ARGNANI, *Musa fitta nell'azzurro*, Di Felice Edizioni, Martinsicuro 2014, pp.60, € 12,00.

Davide Argnani, poeta forlivese (classe 1939), raccoglie sue poesie d'amore, composte nell'arco di tempo che va dal 1982 al 1997 (I Parte) e dal settembre al novembre del 1988 (II Parte). Troviamo in questa silloge (come fa anche notare in un'attenta postfazione Silvia Cecchi) finemente rappresentato il poeta d'amore, che dunque va ad affiancarsi alla nota immagine del poeta civile quale emerge in una parte cospicua della sua ampia e qualificata produzione, che felicemente procede verso il decimo lustro.

Scrive Silvia Cecchi nella menzionata postfazione: « Diversamente dalla pensata scrittura dell'impegno, da sempre adottata, il poeta sceglie qui una scrittura di getto, abbandonandosi al proprio talento naturale, istintivo, sicuro che ne sarà salvato comunque, anche quando lasci apparire i versi sulla carta così come sono apparsi alla mente. L'immaginazione è l'aspetto proprio e saliente del poema amoroso di Argnani, la successione ininterrotta delle immagini il cui correlato semantico è innanzitutto lo scambio simbiotico continuo tra la donna e la natura, tra la sensualità dei corpi e la sensualità pittorica dei colori, delle forme sensibili: la natura si fa accogliente, vivificatrice, metamorfica, vi scoppiano i colori, vi danzano le linee sotto lo sguardo innamorato del poeta. »

Si osservi la moderna classicità di questa lirica: « Ascolto sempre volentieri la tua voce / i suoni del vento / e i suoni del mare / quando m'allontanavo sul treno / li pensavo sparpagliati fra i tuoi capelli // ci incontreremo ancora / a passeggiate piene di poesia / sulla tua bocca così sonora / e tenera // ti ho sempre pensata / nei miei ricordi più belli / di tutti questi anni / senza che il tempo / invecchiasse. »

Davide Argnani ha iniziato a interessarsi di poesia a quindici anni, dopo aver dato alle fiamme, in mezzo a un campo, tutta la collezione di fumetti da *Buffalo Bill* a *Tex Willer!* Scoprendo la poesia di Pascoli, Rimbaud, Baudelaire, Pavese, Dylan Thomas e poi la letteratura russa e americana da Cechov a Dostoevskij a Faulkner, Dos Passos, Hemingway e i dialetti d'Italia. (*red.*)



MARINA CARACCILO, *Oltre i respiri del tempo*. L'universo poetico di Ines Betta Montanelli, BastogiLibri, Roma, 2016, pp. 130, € 10,00.

Saggio monografico sull'iter creativo della poetessa spezzina Ines Betta Montanelli, dall'esordio nel 1981 (con il pieghevole di sole nove liriche "Dal profondo", apparso a Roma nella collana "I Fiordalisi" diretta da Mariangela Rinaldi per L'Araldo della Stampa), fino alla più recente opera, edita nel 2013. Alla prima pubblicazione, che consentì all'autrice di conseguire i primi lusinghieri successi, seguono le raccolte "Sete di stelle" (Firenze 1986, 2^a ed. 2000), "Trasparenze" (Sarzana, 1988), "Radici d'acqua e terra", Vasto, 1993), "Nel pomeriggio di tante lune" (La Spezia, 2000), "Il chiaro enigma" (Foggia, 2002), "Lo specchio ritrovato" (ivi, 2004) e "L'assorta tenerezza della terra" (ivi, 2013). Marina Caracciolo acutamente analizza le singole opere in appositi capitoli, con puntuali riferimenti testuali e lucidità di interpretazione, rilevandone motivi tematici e aspetti formali e dialogando con alcuni tra i numerosi e qualificati critici che della poesia della Betta Montanelli si sono via via occupati.

Nella vasta e significativa produzione della poetessa spezzina sono da evidenziare l'angoscia che sottilmente genera il rapido fluire del tempo, lo sgomento dell'ignoto e il grande enigma che incombe sulla nostra esistenza: il «complicato mistero dell'universo, che continua a nascondere il suo volto dietro uno spesso velo di invisibilità, che non dà risposte certe né mai si lascia risolvere» (p. 42), scrive Marina Caracciolo; la poetessa «ha dato forma di squisita poesia al suo trepido indagare negli enigmi insoluti del vivere» (p. 49), con una sua «molteplicità prospettica di visioni» e una «densità espressiva di particolare seduzione». (*ib.*) Non meno rilevanti appaiono le contemplazioni paesaggistiche, gli affetti domestici, etc.

Correda il volume un repertorio antologico delle più significative liriche della poetessa, tratte dalle menzionate sillogi.

Marina Caracciolo, saggista e critico militante, nata a Milano, risiede fin dall'infanzia a Torino. Laureatasi nell'Ateneo torinese in Storia della Musica, ha studiato Storia della Letteratura italiana e moderna con Giorgio Barberi Squarotti. È stata docente nei Licei e consulente di redazione per diverse Case Editrici. Con la UTET ha collaborato all'opera in 6 voll. "Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale" e al "Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti". All'Istituto per i Beni Culturali del Piemonte ha collaborato alla realizzazione del corposo volume "I Mozart in Italia", a cura di Alberto Basso (Edizioni Accademia di Santa Cecilia, Roma 2006). Tra le sue opere va annoverato il saggio "Gianni Rescigno: dall'essere all'infinito", che ha vinto il Premio Internazionale Mario Pannunzio per la saggista nel 2006. Nel 2005 gli è stato attribuito il Premio della Cultura della Presidenza del Consiglio dei Ministri. (*c.b.l.*)

ALDO CAZZULLO, *Le donne erediteranno la terra*, Milano, Mondadori 2016, pp. 214, € 17,00.

È vero che il nostro sia il secolo del "sorpasso" da parte delle donne nei riguardi dei maschi, nei secoli scorsi e non solo dominatori e spesso prevaricatori. È vero che per troppo tempo le donne siano state sottovalutate, quando non svilite: per quel che sono, per quel che valgono, per quel che

rappresentano. Conclamata la loro bellezza e la maternità, ne è stata conculcata la capacità e con essa le doti di intelligenza, sensibilità, creatività, intuito etc., per non dire dello spirito di abnegazione e altro. E in parte è ancora così e perciò, sul



piano del recupero, resta ancora molto da fare. Un chiodo dunque che è bene battere, specie in tempi come i nostri in cui si assiste, orripilati e sgomenti, al brutale fenomeno della violenza sulle donne con i molti casi di “femminicidio”.

Tuttavia va detto che libri come questo suscitano l'impressione di operazioni su misura, di marketing e relativo battage mediatico, di confezioni allestite con la prospettiva o la certezza di un sicuro successo di vendita. E va anche detto che “sorpasso” non vuol dire, ancora una volta, parità ma disuguaglianza dall'altro lato. Si spera che domani, ad ereditare la terra, non siano né le donne né gli uomini, bensì finalmente gli esseri umani in quanto tali (e gli animali, anch'essi, a buon diritto, abitanti del pianeta). Senza preminenze – è il caso di dire – di alcun genere. *(el.giam.)*



ANTONINO CONTILIANO, *Futuro eretico, Fermenti*
Edizioni, Roma 2016, pp. 66, € 15.00

Nuova raccolta di versi del poeta siciliano, autore di numerose opere di poesia, oltre che di una ricca produzione saggistica, in gran parte su riviste specializzate. Chiarisce bene lo spirito del libro la considerazione di Albert Camus riportata in prolepsis: «Spingere il limite. Questo è il compito irrimediabile dell'artista contemporaneo. Nonostante le imperfezioni della condizione umana e del mondo, l'arte deve assumere la responsabilità di rompere la continuità stagnante della storia e agire tra i transiti e le

mutazioni.»

Così in IV di copertina Marcello Carlino: « Sono disseminati ostacoli, sono montati inciampi lungo la successione sintagmatica, sull'asse della combinazione. E le forme del contenuto sperimentano addensamenti e rarefazioni, trame strette e smagliature, lacune e nuove alleanze con figurazioni di senso inusitate nel quadro di riferimento che abbiamo definito, sopra, in sei diverse tipologie, sei quanto i colori in uso per le facce dei piccoli solidi componenti il cubo di Rubik. In questa filosofia della prassi letteraria è palese il valore fondativo e sono notevolmente produttive le procure gestionali di quattro principi, capaci di forte resilienza e in grado di determinare effetti di radicale, attiva controtendenza culturale. Dicesi degli scatti di surrealtà che punteggiano *Futuro eretico*, concentrati con alte frequenze nelle microstrutture, riverberati fino a rendersene atmosfera satura di ozono nella macrostruttura del testo; surrealtà che slargano fronti di significato imprevisi, generando accoppiamenti altrimenti giudiziosi, rivitalizzando atti di conoscenza. Una meccanica per una scrittura in odore di eresia, perciò testardamente votata a parlare per frammenti futuro. »
(c.b.l.)

MARGHERITA RIMI, *Nomi di cosa-Nomi di persona*, Venezia, Marsilio 2015, pp. 154.



L'originalità della poesia di Margherita Rimi è la prima piacevole presa d'atto in cui si imbatte il lettore scorrendo i versi del suo libro. Originalità di sintassi, musicalità, essenzialità, di inserimenti dialettali o di altre lingue, come il francese e l'inglese.

Una lirica, la sua, di forte impatto visivo e interpretativo, che si unisce alla fisicità delle cose e delle persone, e in cui la lingua è la protagonista assoluta con la sua corporeità viva e reale. È la parola utilizzata nella sua essenza, modellata e rimodellata, la testimonianza primaria della poetica dell'autrice.

Gioca in maniera essenziale, nel canto della Rimi, la sua esperienza in campo medico e nella neuropsichiatria infantile, in particolare nel settore della tutela dell'infanzia e dell'adolescenza contro ogni forma di violenza. E allora la sua poesia assimila profondamente l'esperienza vissuta, ne fa emozione, passione, sconfina in dimensioni ardite e innovative proiettandosi in orizzonti futuribili. Questa raccolta «per una civiltà dei bambini» è parola del tutto essenziale, scolpita a bulino, forma compatta e profondamente dialogante con il pensiero, l'azione, gli oggetti, le persone, le manifestazioni dell'infanzia. Insomma, immersione totale nella gestualità, nel ricordo, nelle tradizioni.

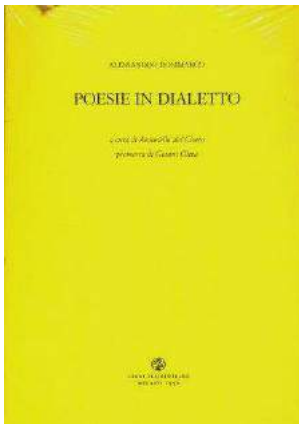
Continua quindi la felice esperienza di Margherita Rimi in campo poetico dove la sua poesia si fa apprezzare sempre di più dalla critica più attenta e accreditata.
(Carmelo Consoli)





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

VETRINA



LE "POESIE IN DIALETTO" DI ALESSANDRO DOMMARCO

Figlio di Luigi, già poeta dialettale nonché paroliere di testi di canzoni popolari molto note (quali tra l'altro *Vola vola vola* considerato l'inno d'Abruzzo), Alessandro Dommarco va ricordato per l'intensità di un dettato che ha la sua forza nella classicità di un impianto (l'uomo al centro di un tempo che lo supera e che ritorna nella memoria della casa e degli avi, l'amore e il dialogo continuo con la terra e gli elementi di una natura ora pacificante ora incombente) sapientemente modulato nell'uso di una lingua, quella di Ortona il paese dove nacque nel 1913, recuperata nella misura esatta "di un lessico arcaico quasi del tutto scomparso" (come ci ricorda Alessandra Dal Ciotto nelle note) che a quell'universalità ben si accompagna caratterizzandone richiami e forme. Così con lui abbiamo di certo uno degli autori più degni della poesia dialettale d'Abruzzo, vertice non di un bozzettismo rinchiuso all'interno di proprie peculiarità regionali ma espressione piena di un racconto che incentrato attorno al piccolo scoglio della cittadina in riva all'Adriatico ne fa insieme voce cosmica di un canto ora sensualmente sciolto nel panico del proprio spazio di riferimento (il mare ma anche i vicoli, le piazze, il verde delle colline d'attorno) ora dolorosamente intrecciato alle pieghe di una caducità che non ha ritorni se non, appunto, la nota, il verso che quasi ad esorcismo la corteggia. Tra gli strumenti una profonda conoscenza dei simbolisti inglesi e francesi (delle cui traduzioni si ricorda principalmente *Il Fauno* di Mallarmé nell'interpretazione del *Monologue d'un faune, de l'Après-Midi d'un faune*) e nell'evidente affinità, nell'amore del frammento, dei lirici greci, con Nosside da lui tradotti invece proprio nella lingua d'Ortona e che troviamo qui raccolti a corollario naturale diremmo dei propri testi. Ortona allora nello spunto di una interrogazione e di una sensibilità coltivata nel segno di un patrimonio che viene di lontano continuamente accarezzato e raffinato nella modernità delle proprie aspirazioni. Città, paese, eterno affaccio al quale rivolgersi fino in punto d'addio in quelle *Passeggiate ortonesi* (la pubblicazione è del 1991 per i tipi della casa editrice romana T.E.R.) in cui ci accompagna passo passo nel giro e nell'affondo tra illuminazioni di memoria e volti cari (non a caso ad accompagnarlo nell'immaginazione è l'adorata moglie Isabella all'epoca già scomparsa) nel cuore di strade e palazzi e chiese ancora fisse e insieme mobili nell'incanto – e nello strazio – di una vita che gioca a superarci tra sgomenti ed abbagli. Così forse è da questo testo che bisognerebbe iniziare per una propedeutica del mondo di Dommarco e volgersi poi noti i fantasmi e gli sfondi

ai testi più ricchi che lo precedono, *Tèmbe stòrte* (*Tempo storto*, Quaderni di Marsia, 1970), *Da mó ve diche addije* (*Fin d'ora vi dico addio*, Roma, Bulzoni 1980). Occasione per lui per una “rimbatriète / déndr’a lu tèmbe de la cittelanze” (per un “ritorno al tempo dell’infanzia”) e per la moglie di riscoprire il bene per Ortona, in cui ad una geografia terrestre ed umana che nell’eco dei ritorni riporta al poeta e all’uomo tutti i motivi del proprio sguardo pure fa seguito ora, come allora, il superamento del mistero e del male (dai bombardamenti che duramente provarono la città durante l’ultima guerra ai tormenti della vecchiaia) grazie alla capacità di volgere poi lo sguardo al mare (in una vicinanza di uomini e cose per cui pare di sentire di nuovo i rametti d’erba lupina solitamente masticati ai tempi della scuola ed addosso le spine dei fichi d’india impossibile a togliersi) e a una fede che lo trascende.

Temi e tempi che ritroviamo dunque pienamente espressi nei testi sopracitati (e non estranei naturalmente anche a una produzione in lingua egualmente ricca) e che hanno il loro libro maestro, perfettamente compiuto nelle direzioni e nelle risonanze, in *Da mó ve diche addije* che appunto Emerico Giachery ebbe a definire libro-arca. Libro della maturazione piena di una poetica e di un percorso culturale ed umano legato dapprima all’insegnamento e, contemporaneamente al lavoro con cariche direttive presso il Ministero dell’Industria del Commercio e dell’Artigianato, alla collaborazione con “Marsia” rivista di critica e di letteratura (1957-59), di cui diventa redattore occupandosi principalmente di critica d’arte e curandone poi i “Quaderni”. Come segnalato d’altronde, a parte qualche sporadico episodio giovanile, l’esordio in dialetto avviene per Dommarco dopo i cinquant’anni, metabolizzato a se stesso e alla lingua un divenire, un raccogliersi appieno entro le maglie di un dettato (fra le urgenze e le costanze sopra accennate) necessitante per spirito (pur nel parallelo uso in lingua) di un racconto di parola che lo allievi e lo allevi ancora entro l’orecchio di una parlata che viene e nasce dalla confidenza di un mondo ancora vivo e in qualche modo (si dirà poi anche grazie alle sue operazioni) salvato ; atto a spurgarlo quasi , inoltre (in tutta la sensualità e il senso di morte che lo contraddistinguono), da quel risentimento per quel male che sovente – sotterraneamente – domina l’uomo. Poeta colto e filologo, come più volte sottolineato dalla critica, l’ortonese diventa così in lui “la lingua assoluta e perenne della poesia” segnato nella convinzione e nello “stupore d’aver trovato una lingua vergine da sottoporre ad un processo di fissazione grammaticale e semantica” come ancora la Dal Ciotto evidenzia segnalandone insieme i punti fermi e cioè, di nuovo, nel bene del rammentare: i cari scomparsi, Il fluire inarrestabile del tempo e l’osmosi continua del passato nel presente, l’insostituibile presenza della terra, ed infine il ricordo commosso dell’infanzia. Già nei primi testi il ricorso ad una fusione con gli elementi naturali di una terra che sa comprendere e non respinge, avvolge infatti il lettore in un’aria detersa e pacificamente corrispondente in cui l’uomo sembra procedere nella cadenza giusto del respiro (in simbiotica quiete, per simbiotica umiltà). Pensiamo a *Jè’ pacaticce* (*C’era calma*) dove in una zona di mare lungo la costa tutto appare nell’incanto di un pacato e dovuto compimento sotto lo sguardo di Dio, a *N’-de ne jì* (*Non te ne andare*), a *Mo scì mo no ’rruve da lu vallone* (*Or si or no giungeva dal vallone*) in cui ancora in agresti quadri di serena compiutezza l’uomo è libero nel ricordo antico di sé non sciolto da una creazione che a ben guardare è lì, ogni giorno accade, ritorna, assolve e che (nello spessore caro ai lirici greci da lui così

amati) nel bellissimo *Hè cquèste l'ore de la sére (È questa l'ora della sera)* trova la sua maggiore ed intensa riuscita nella descrizione dell'attimo prima del tramonto in cui la natura si rinsacca dentro al nido (“déndr'a lu nide”) e tutto il gomitolto del giorno va a sciogliere anche l'uomo nell' “addije ggià vicine” (“addio già vicino”) vincendo in lui ogni malinconia. Epperò non c'è astrazione in Dommarco nei riferimenti e nei ricorsi continui a luoghi, costumi, cose che a quella fertilità d'abbraccio concretamente piuttosto concorrono determinando delle realtà evocate tutta la rispondenza d'origine, il vino, i campi, la marina metafore d'assieme di un bere e gustare senza perdere goccia d'una vita che è, ritorna sempre pur lasciandoci al termine, ahinoi, nel traspolo tra fradiciccio ed il raspo. C'è allora un'alternanza tra abbandono e vigilanza in una coscienza che sa bene il mondo, una spia interiore che nascendo dalla consapevole rovina che s'appressa sfrena o rabbuia come l'erba col sole nella carna sensualità d'anima e ragione: *Caccose z'ha cagnète (Qualcosa è mutata)* ci avverte già dal titolo di un testo, qualcosa vela il cielo e il paesaggio che va a scolorarsi nella fuga dell'estate mentre dentro sé (*Nu vecchie scattelère, un vecchio armadio*) intanto il gelo cresce. L'amore così, come il pulito che esce dal sole detergendo tutto il sudiciume portato dall'acqua (vedi *E arpunnémele déndrestu pulite* nell'analogia finale tra Cristo e le anime), nell'attualità e nella memoria resta il solo lievito (sempre pronto per l'avvenire) a poter riempire come madia anima e case. Di qui, nella friabilità del terreno che sa infatti più alto, di ogni zolla l'attaccamento, Dommarco prova a fare della radice stessa continua origine, sacralmente e religiosamente roccia nell'unità delle memorie e delle voci a frenare almeno nell'illusione, nella rifondazione continua di se stessa, nell'intreccio caro di uomini e pietre, l'ineluttabile fluire del fiume della vita (imparando anzi ad accettare anche il passaggio della propria). Il lavoro di Dommarco con la sua Ortona, dunque, ha il sapore di una salvezza operata tramite un rimontaggio continuo di persone, storie, emozioni che in quelle strade tra quei campi riemergono nuove in nuovi volti, nei giochi e negli incontri con quei ragazzini soprattutto in cui l'autore ritrova tutto quel collettivo e personale mondo trasceso in movenze e caratteri eterni e quindi, ancora, perfettamente riconoscibile. Uno dei testi esemplari (e anticipatore in questo senso di *Passeggiate ortonesi*) è rappresentato da *Gna ze frughe 'sta vije (Come si consuma questa via)*, una bella e malinconica passeggiata col poeta per Ortona dai luoghi cari a sé e agli altri fino alla passeggiata fronte mare da cui fuoriescono dalle voci e dagli odori i ricordi di un sempre fugace che però non cessa (forse in quanto tale) di confermarci a noi stessi e alla cara terra. Ugualmente vedasi *Chi le sè che ssarrà (Chi sa che sarà)* sull'apertura della casa familiare in cui entro un silenzio antico ogni cosa sembra parlare ancora riaffacciandosi nello sfondo di un rumore di cui non sa la natura (“tócch'e ttocche”-) che sembra chiamarlo (“lu Córe de Geesù 'm-bacc-i-a llu mure” – “il Cuore di Gesù appeso al muro”; “le rètrette che gguarde” – “le fotografie che guardano”). Di qui il levarsi dei ricordi dato anche proustianamente dagli odori come detto (come quello dell'inverno nel sollievo del dolcetto) o dalle parole (al mercato, ad esempio gli è sufficiente nominare la frutta di una volta per ritrovarsi bambino, fradicio come un pulcino “sòpr'a le piène de Landògne” – “sopra la spianate di Landògne”) in una vertigine che lo raccoglie nell'aura sacrale dello spazio natale con genitori e sorella, di un'epoca come la vita irricucibile nella sua rete. Di qui quel dialogo con l'anima perennemente inquieta a cui non sa dar pace in cui, nel gioco di specchi col passato con un presente che lo ribolle, con tutta l'acqua intorno, ormai relitto

piano piano preda della riva, è la morte, la 'nammurèta mé', quella de siembre” (“l’innamorata mia, quella di sempre”) ad affacciarglisi più forte, ad arrancarlo la notte spingendolo a chiedere come una volta la stretta della madre per quando sarà il trapasso. Ed alla morte cui dedica alcuni dei testi più riusciti (tra gli altri *Na pòrte che zz'archiude – Una porta che si richiude* – molto belliana: come nasciamo moriremo: con una porta chiusa in faccia) è connessa la presenza del male nell’interrogativo del prezzo che andremo a pagare per la schiavitù di una paura che ci rende come ciechi che si danno la mano, sordi però alle grida altrui (*Gni le cichète – Come i ciechi*). E così entro un crudo humour nero (di ascendenza baudeleriana secondo Nicola Fiorentino) la seconda parte del libro prende il segno di una lotta per le anime tra il maligno che nascosto ovunque, ogni momento come un polipo tende i tentacoli, e il divino Agnello che “Cuntinuve a'ngullarze le picchète/– le mie', de tutte quènde” (“Continua a portare su di sé i peccati/– i miei, di tutti quanti). La meditazione allora si fa forte, dolorosissima, raggiungendo forse gli esiti più elevati. Il mondo, ci dice, è in un destino di violenza che da sempre inaffia una terra che di questo si nutre facendosi grassa (il vitellino, il banchetto pronto..) ed in cui tutto finirà l’ultimo giorno, quando il mondo ripulito se ne andrà a scomparire. Qui però, al culmine, nello strazio non cede all’invettiva abbandonandosi al mistero (non si può andare sereni alla morte, e finanche Maria non si seppe ascoltata – *Lu sclème de la Madónne sópre a Ggiuse Criste Mòrte*”, *Il corrotto della Madonna sopra Gesù Cristo morto*). L’invito è a fare come le foglie, obbedire ad un destino che ora percuote ora carezza nella convinzione che alla fine i conti tornano. Così, finalmente, il canto di *Da mò ve diche addije* si allenta, può volgersi nella sua conclusione alla ninna nanna di *Pòzzarèss'accuscinde* (*Possa essere così*), nella voce che acquietando va a mondare dalle oscurità e dalle bugie che si trattengono con la verità e il giusto, restituendo finalmente ad un sonno senza vergogna: “Scié 'rduvendète nute cóme cquande / scié nète”. (“Sei ridiventato nudo come quando /nascesti”).

Un altro dei motivi che ricorrono nel testo a simbolo di questa dualità operante e condizionante il mondo è quello del tempo atmosferico che mutua dal libro d’esordio, quel *Tèmbè storte* di cui in *Da mò ve diche addije* riporta alcuni testi e che questa pubblicazione presenta nel numero di sette liriche in cui alla luce o al buio di un cielo e di uno spazio sempre nella tentazione di nascondersi o investire (come da titolo *Tèmbè di mmèrde. And'ó t'arvuote saije-Tempo di merda. Dovunque ti rigiri sale*) il pensiero è richiamato all’uggia intorno al senso di una vita che come una matassa nel suo garbuglio spesso va a rompersi. Condizione a cui cerca di non cedere non soffermandosi sulla quotidianità delle amarezze ma di sollevare tra piccoli doni (il vasetto del basilico), sguardi familiari (il padre nel trigesimo, la giovinetta cui dedica dei versi) e meditazioni sul lavoro poetico. Completano questo volume di poesie in dialetto i testi delle due sezioni relative alle poesie sparse (pubblicate su antologie e riviste) e a quelle inedite. Sono versi d’occasione (soprattutto le prime pubblicate su antologie e riviste) in cui ritroviamo tutta la sacralità di una voce ferma entro una fede di uomini e cose riportata nell’alveo dei padri, mai disgiunta dunque da uno sguardo al suo divino fattore di cui le narrazioni delle storie di San Francesco ne sono il più chiaro esempio. Lo stesso ricordo dei Natali passati in famiglia assume il sapore di una preghiera fatta in giocondità, quella giocondità, quella rotondità che è tutto nell’amore, dell’amore il valore e la dignità di un umano fragile, incostante e che qui ha la figura ancora della cara moglie nell’invocazione del volto e della bocca

scomparsa nonché degli stornelli, dei lamenti, delle dediche che vanno a marcarsi nel timbro.

Di certo, in conclusione, il nome di Alessandro Dommarco resta tra i più significativi della poesia dialettale abruzzese del novecento, pensiamo a Vittorio Clemente, Alfredo Luciani e per restare in ambito chietino Cesare De Titta e Modesto della Porta. Tra i suoi meriti l'aver liberato una lingua così sapientemente recuperata nell'uso massimo della sua pienezza espressiva nelle corde di un discorso senza filtri, ostinatamente intrecciato alle interrogazioni dolorose di un tempo e di un mondo che lo andava superando e a cui seppa rispondere con la forza di una classicità e di una fede, come più volte sottolineato, atti a rinsaldare eternandolo (tra pascoliani culti degli avi e ascendenti affinità letterarie) quello spazio geografico, concreto e spirituale, che cercava in qualche modo in quella misura la continuazione del canto. Senza dimenticare, nella modernità del tratto (si pensi all'auto-commento che lo avvicina a Saba come sottolinea Gianni Oliva nella premessa) la presenza sempre fissa del lettore nel suo lavoro accompagnato tra i testi da un ricco corredo di note a guidarlo nell'effettiva pronuncia e ad "una precisa contestualizzazione lessicale, storica e folclorica dei termini usati" (come Nicola Fiorentino ancora tiene a ricordare in "Poeti dialettali abruzzesi", Cofine, 2004).

Gian Piero Stefanoni

Alessandro Dommarco, *Poesie in dialetto*, Scheiwiller, Milano, 1996.

"GEOMETRIA DELLA ROSA" DI GIUSEPPINA RANDO



Abeni Editore

Il tema dominante di questa silloge annunciato fin dal titolo: *Geometria della rosa*, è "la parola" che, metaforicamente, assume il nome del fiore, e con questo quell'idea della perfezione e dell'infinito, che è uno dei significati della rosa somiglia tanto al Verbo quanto alla Poesia perché, a sua volta, è *segno* tangibile e *vero* della creazione, mediante il quale l'uomo tenta di dare un ordine al mondo. Questa *parola* è un concetto primitivo, comprensibile, come lo sono in geometria il punto, la retta, il piano; ed è un principio generale evidente, un assioma che, con le sue forme e figure diverse cerca di tracciare le linee di composizione e rappresentazione simbolica della realtà fisica, ma anche e soprattutto di quella realtà *altra*, ineffabile, che va *oltre* la misura o dimensione dello spazio letterario; oltre le forme del testo e del linguaggio poetico che Giuseppina Rando pone in parallelo con la geometria.

Questa parola, questo *segno* senza spessore, che la scrittura creativa carica di significati e che perciò si fa corpo e anima; che si fa *verso*: che *si volge* come girasole alla sua sorgente nascosta sembra essere, tuttavia, in contraddizione con la Poesia che resta un puro nome, un universale che, per dirla con i nominalisti, è privo di realtà ontologica riducendosi a un mero nome, a un fatto linguistico, a un linguaggio che non lo parla, non lo esprime. Ne deriva che la parola stessa,

con la sua “architettura geometrica”, in quanto non riesce a cogliere la *rosa* e la nomina soltanto, è solo un significante che rimanda eternamente a un “oggetto” che non ha un’esistenza *assiomatica*; che resta inafferrabile, fuori dal “piano geometrico” e dallo spazio fisico che contiene le cose materiali, come accade con gli oggetti della vita reale che c’illudiamo di possedere nominandoli. Se, dunque, la parola è solo un *flatus vocis*, la sua “geometria”, invalidata dalla natura ineffabile della *rosa*, è *relativa*, non vera, come non sono più considerati veri i principi della geometria dopo Euclide. Eppure questa *rosa* ha la magica virtù di rendere possibile la parola, il linguaggio poetico, che, anche se non le è proprio, tende a comporla disponendo le parole come petali e assumendone in qualche modo il profumo. Se, come dice Miguel de Unamuno, citato in epigrafe nell’ultimo testo della raccolta, “ciò che non è eterno / non è reale”, la Poesia che ha il crisma dell’eternità è assolutamente reale e *totipotente* nella sua unità indifferenziata. Infatti, essa si evolve, dà origine alle “cellule” delle parole, che, coltivate nel giardino del sogno, imitano i frutti celesti e aspirano ad acquistare la forma della *rosa*, ad essere esse stesse questo fiore, simbolicamente presente nel *paradiso* di Dante e che qui, in questa silloge, è “forma geometrica” disegnata e cresciuta nel tessuto del sogno; *essenza odorosa, invisibile agli occhi* e tuttavia percepita come forma organica e reale. Perché “Il sogno”, che fa parte della “geometria della rosa” è intuito dalla Rando “*come proiezione della realtà. La realtà come proiezione del sogno*”. Se sogno e realtà sono interscambiabili, se “*non ci sono fratture incolmabili tra il reale e l’immaginario, tra la vita e il sogno*”, allora deve esserci un’identità, o quanto meno, una somiglianza o corrispondenza tra la parola e il suo fiore, tra l’immagine della *rosa* sognata dalla parola e la *rosa* stessa. Se è così, “«Non» stat rosa pristina nomine, nomina nuda «non» tenemus”¹ (la *rosa* primigenia «non» esiste solo come nome, noi «non» possediamo nomi nudi”). Allora, la parola che nomina ha un senso e ha il potere di fare essere le «cose», di dare loro un senso, a sua volta e di operare il cambiamento. E così la vita, che si affida alla parola poetica, acquista senso e verità, può conquistarsi il suo spazio sacro nella geometria delle forme e oltre il loro spazio, e può aspirare ad essere essa stessa la *rosa* se non cessa di aspirarne il profumo, di berne l’*essenza* dal suo calice. “*Come un pendolo la vita oscilla tra la veglia e il sonno, tra il detto e il ‘non detto’, il comprensibile e l’incomprensibile, l’orrido e il sublime*”. La “geometria” è questa duplice polarità: positiva e negativa, che descrive le linee, i percorsi, gli aspetti, i casi opposti della vita; ed è la matassa da dipanare, il labirinto, dove c’è sempre qualcosa da sacrificare, un filo da seguire per un cammino più sicuro, per navigare migliori acque sognando approdi felici qui sulla terra, piuttosto che inseguire esistenze fantasma dietro gli “*echi segreti di cosmi lontani*”. Perché è stando con i piedi sulla terra che possiamo “incielarci”. E il mezzo per spiccare il volo è la parola, il “*verbo*” che si fa custode del sogno e “*accende abbatte / il muro dell’esilio / per inseguire ancora... / forse... una promessa / una speranza*”.

La vita oscilla, soprattutto, tra due forze distinte e contrapposte: il *Logos* e il *Pathos*. Esse regolano l’animo umano e corrispondono, rispettivamente, alla parte razionale e irrazionale. Nella sezione intitolata “I corpi dell’ombra”, queste due forze non sono del tutto in antitesi perché la ricerca dell’equilibrio tende ad eliminare il loro contrasto, a “pacificarle” indirizzandole a produrre forme armoniose contro “*limiti, linee di separazione, caos*”. È la poesia a conciliare ragione e sentimento, luce ed ombra, spirito e materia, vita e morte. E lo fa con la natura, che esplose in un tripudio di luci, suoni, colori, profumi, forme, a compensare la fragilità umana, l’“*ombra di un cuore muto*”; a portare la gioia, la

“promessa d’infinito / parola inestimabile” che rompe il silenzio con *“lampi”* di parole, con *“voce di accecante mistero”*, dove l’anima si accampa e attende nuovi *“orizzonti”*. Ma sempre disattesa è la promessa in questa silloge in cui le sezioni, le parti che la compongono costituiscono un corpo unico, in un crescendo d’immagini, di pensieri, di stati emotivi, di illusioni, di dubbi, di contrasti, di chiaroscuri: di ombre rischiarate dalla luce, di luce determinata dall’oscurità. Sono le *“umane cose”* spesso ad animarsi, a respirare dentro le parole con le quali ci vengono incontro, quasi a chiedere o a rivelare *“il messaggio non colto”*; è la natura inanimata: la dura *“roccia”* a destare *“i giorni pallidi e stanchi”* che, col concorso del vento, acquistano *“ali dorate”*, e la *“pietra”* che espelle il *“silenzio (...) / dal grembo verginale”* come se volesse farsi gravida e leggera di parole. Risvegliate dalla parola poetica, le cose rivelano la loro natura di ombre, per la quale acquistano uno spessore più vero. Perché *“in principio”* è l’ombra. Essa è all’origine di tutte le cose ed è la loro vera natura. Prima della luce accecante. Riconoscere la natura ontologica dell’ombra è lasciarsi *“ingannare”* dal mito della caverna platonica, cioè comprendere che non c’è *inganno* nel mito; significa vedere *“nel solco dell’ombra”* l’essere delle cose e (*non*) restare prigionieri della verità, dove prigionia e libertà si equivalgono. Così ritrovare l’infanzia in un ritratto è lasciare fluire e rifluire i sogni dall’ombra in cui si sono ritirati e racchiusi. E l’ombra è la luce che abbiamo vissuto e che il tempo ha dissipato. Il passato è la caverna che abbiamo abitato ed è la casa dove fare ritorno. Perché è lì che siamo nati e cresciuti: nella notte, nel buio, nell’inconsapevolezza del giorno. È lì che *“gli anni bianchi”* ci sono stati *“rapinati / dal sole, dall’aria / dall’acqua / dal fuoco”*, dagli *elementi* essenziali che compongono e fanno festosa la nostra natura umbratile, mutata in miraggio, in *“barlumi”*. Nella luce accecante abbiamo smarrito la Parola, che si è fatta silenzio e ombra, *“oscurità raggrumata”*. Componiamo con la *rosa* petali di luce. Ma la *rosa* non sboccia nel canto della parola. Il silenzio è *“notte bianca”*, senza sogni, eppure *“cinge qualcosa d’altro / intorno all’ombra di una gioia / che vuole sopravvivere / al dolore del niente”*. Più grande è lo smarrimento quando il dolore si fa quotidiano e reale e gronda *“sangue d’innocenti”*, quando irrompe nella vita dell’umanità tutta e la sprofonda in un abisso, dal quale le sarà difficile risalire. Qui la *“rosa”* è recisa dalla sua *“geometria”* che solo può descrivere il vuoto e il *caos* del mondo, dove la Parola è esiliata e perduta, ogni sua orma cancellata. *“Orfana d’infinito”*, smarrito l’umbratile orizzonte, la sua *mappa* celeste, la parola poetica declina nel silenzio che la sovrasta e copre la sua voce implorante, la quale resta senza risposta: *“arcano parole dislocano / (...) stanchi giocolieri / in sillabe si sgretolano / e scolorando la terra / invano cercano / mappe in cielo”*. E anche se *“nell’anima umida”* di pianto attecchiscono e *“gemmano”* parole di conforto sussurrate dalla *divina oscurità*, la vita si trascina nel suo *“tacito dolere”*, e più non l’abita *“l’ombra o il sogno”* in fuga dall’insopportabile luce dell’alba. Perché nella luce si accampa il nulla e *“muore la parola”*. Solo *“non muore il silenzio”*. Resta, *“senza eco, in ascolto all’ombra delle rose”*: delle parole che *re-spirano “tra profumi e veleni”*. Fuori dalla caverna, dalla *“franta dimora”*, esiliato nel *caos* esistenziale e nel labirinto delle parole, nella cui assoluta incomprendimento e relatività collassa la *“geometria della rosa”*, l’essere cerca una *chiarità* nella quale oltrepassarsi per ricreare intorno a sé un *cosmo*: un nuovo *“ordine dell’esistere”*, *“in sogno e in veglia”*, nell’agognata condizione di oscurità rischiarata e di luce determinata dall’oscurità, per dimorare, cioè, nella luce dell’ombra. Ma dura è la lotta tra la vita e *“la morte”*

che “*cresce a dismisura*” e non risparmia il pianto agli uccelli e alle stelle, sì che la natura partecipa a tanto dolore in questo nostro tempo disumano. In un mondo alla deriva, che ha dissipato tutti i sogni, la *rosa* è il sogno da coltivare per il godimento degli occhi e dell’anima; affinché con la *rosa*, simbolo del mistero della fioritura, fioriscano la Bellezza, l’Amore, la Vita. Essa è la Parola ed è la Poesia. È l’essere che si oppone al nulla che avanza. È luce ed ombra. È l’ordine del cosmo e il mistero mistico. Soprattutto, è il dono che a noi si offre nella sua spontaneità pur restando ineffabile. Il suo sbocciare è un semplice “*schudersi da sé*” senza la consapevolezza di esistere e di essere vista. Così è la poesia, la parola poetica. Essa accade semplicemente. Come “*la rosa è senza perché, fiorisce poiché fiorisce, di sé non gliene cale, non chiede d’esser vista*”. In questi versi di Angelus Silesius, posti in epigrafe nella parte quarta, si coglie lo spirito dell’intera silloge della Rando, dove il *fiore* è lo spazio della creazione e la sua scrittura: il “giardino” dove, all’ombra dell’invisibile *rosa*, fioriscono le parole, le belle rose spontanee e ignare di esistere. Tuttavia, *desiderose* del loro fondamento, “le rose cessano di essere le rose e vogliono essere la Rosa”². Perché la Poesia è “l’essenziale invisibile agli occhi”³, ma non al cuore e, in quanto tale, degna di avere la sua residenza nel mondo e di abitare il cuore dell’uomo.

Guglielmo Peralta

Giuseppina Rando, *Geometria della rosa*, Aletti editore, Villanova di Guidonia, 2017, pp. 97, € 12,00.

NOTE

1. La locuzione latina è *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* (“la rosa primigenia esiste solo nel nome, possediamo soltanto nudi nomi”). Essa è una variazione di un verso del *De contemptu mundi* di Bernardo Cluniacense, monaco benedettino del sec. XII deve la sua fortuna a Umberto Eco che ne ha fatto l’ultima frase del suo romanzo *Il nome della rosa*.
2. J. L. Borges
3. Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*

PROFILI

IGNAZIO SILONE

Cantore, difensore dei “cafoni” della marsica e anticipatore del Neorealismo

Con Ignazio Silone (nato a Pescina dei Marsi, in provincia dell’Aquila, il 1° maggio del 1900, pseudonimo di Secondino Tranquilli, e deceduto a Ginevra nel



1978) la questione meridionale riesplode nelle sue ancestrali e incontenibili istanze. Particolarmente in Fontamara, romanzo scritto nel Sanatorio di Davos nel 1930-33, dove lo scrittore si era ricoverato per motivi di salute, Silone promuove a protagonisti della sua storia i poveri contadini delle sue terre, soprannominati “cafoni”, sottoposti sia a uno sfruttamento spietato dei proprietari locali, sia al tormento, alle asperità geografiche dei luoghi, privi d’acqua, dei più elementari servizi igienici, di mezzi di sussistenza e di reti di comunicazione. Con l’opera di Silone, Vittorini, Bernari, Rea, Levi, per finire a Consolo e Sciascia (per citarne alcuni), gli ultimi grandi scrittore

siciliano scomparso recentemente, a Quasimodo, a Cattafi ecc., particolarmente con lo scrittore abruzzese, la questione meridionale diventa questione del Sud di tutto il mondo, cioè di tutte le masse sfruttate nel meridione del mondo, si riconverte in termini operativi (e non più solo idillici, lacrimosi e oleografici) e diviene lo scenario su cui lo scrittore incomincia ad acquistare un nuovo ruolo, trasformando il proprio impegno creativo in vera esortazione alla lotta. Perciò, nella trilogia dell'esilio dello scrittore ("Fontamara", "Vino e pane", "Il seme sotto la neve") per rimanere nell'ambito del tema e lasciando da parte tutti gli altri motivi in cui si articola la narrativa siloniana, lo scrittore abbandona la tendenza all'evasione verso plaghe astratte o fantastiche di realtà, e impegna le armi dell'impegno, le armi della letteratura, in difesa dei suoi "cafoni" (in cui, come suggerisce nella prefazione, si identificano i poveri e i diseredati di tutto il mondo).

All'interno dell'animo di Silone agì dapprima un impulso umanistico impregnato di idee socialiste, maturato a contatto con i diseredati del suo villaggio, poi questa piccola scintilla si dilatò a osservare le laceranti ferite dell'uomo meridionale e degli sfruttati della sua terra e, infine, quando la sua riflessione si allargò su orizzonti più vasti, l'umanitarismo istintuale nello scrittore si identificò inconsciamente con l'ideologia marxiana, fino a farlo diventare, con Gramsci e Togliatti, il cofondatore del PCI., nel Congresso di Livorno del 1921. Ma, come ben presto si scoprì, il suo fu solo un abbaglio giovanile, non surrogato da motivi ideologici, per cui, dopo la famosa riunione del Comintern, svoltasi nel 1927 a Mosca, alla quale partecipò anche Silone, come Segretario della sezione giovanile, durante la quale Stalin impose di firmare un testo di condanna dei suoi avversari interni, scritto in russo e perciò incomprendibile ai partecipanti, Silone capì di aver aderito a un partito monolitico e, inorridito, fuggì, rifugiandosi nella letteratura, da dove continuò coerentemente a combattere in difesa e per la palingenesi sociale dei suoi cafoni, particolarmente in Fontamara, mentre è tormentato dalla malattia in quel letto d'ospedale svizzero a Davos, è costantemente perforato dalle lacrime di dolore dei suoi compagni fontamaresi, che lo scrittore immagina lo vadano a trovare. Allora questo drappello di fantasmi che lo "perseguitavano", diventano personaggi e lo scrittore denuncia al mondo la questione dei "cafoni", che in quel momento storico rappresentava l'aspetto più tragico della questione meridionale, perché si intrecciava con la bufera dittatoriale che dilagava allora in diverse parti d'Europa, incidendo barbaramente sulla storia delle vittime.

Convinto che "nessuna ragione di Stato si identificava con la causa dell'uomo", Silone, dopo aver descritto "di che lacrime grondi e di che sangue" la storia della sua gente, si lancia alla scoperta delle cause delle persecuzioni istituzionali, per poter liberare dalle catene laceranti i suoi fontamaresi e contribuire alla progettazione di un mondo utopico, dove non vi siano più discriminazioni, e poter vivere in un microcosmo di giustizia sociale e di solidarietà umana. Appartenente a una famiglia indigente, presto maturò una profonda sensibilità per i miserabili analfabeti della sua terra, tanto amato da loro e spessissimo presente nella sede dei lavoratori, ad ascoltare le loro storie di privazioni e di fame, partecipando alla loro disperazione e aiutandoli a leggere e rispondere alle lettere dei familiari e parenti emigrati alla ricerca di pane per i propri cari rimasti nel villaggio. In tale ambiente, plasmò la sua anima proletaria, che si espresse, anche dopo la fondazione del P.C.I. e la nomina a Segretario della gioventù comunista, in contestazioni sociali e in altre forme di disobbedienza civile e

politica. Molto presto, sorvegliato speciale della polizia segreta fascista, fu costretto a vivere da clandestino e si nascose anche a Trieste, dove collaborò e condiresse “Il Lavoratore” di ispirazione socialista, ma presto dovette intraprendere la via clandestina dell’esilio, coltivando sempre un sentimento incrollabile per la tragedia sociale e umana degli oppressi della sua terra e degli sfruttati e frustati dei poveri dell’intero pianeta e particolarmente, come rivela nella introduzione a “Fontamara”, nella parte del Sud del mondo. Clandestino in Germania, ospitò nel suo rifugio segreto, i poeti e gli scrittori russi perseguitati dal comunismo staliniano e, grazie a lui, l’Occidente conobbe nomi e opere dei grandi intellettuali sovietici del dissenso, come Daniel, Sjnjavski e Abram Terz, sopravvissuti all’inferno dei Gulag, e del mondo culturale russo, ostile al sistema totalitario. Nel 1933, usciva in tedesco “Fontamara”, che fu tradotto simultaneamente in moltissime lingue, riuscendo a denunciare al mondo le nefandezze e la barbarie del regime fascista, fino ad allora mascherate dalla falsa e suadente propaganda all’estero dell’Italia come un regno ideale di governo. Le quotidiane persecuzioni, crocifissioni e sevizie delle squadracce del regime suscitarono forti antipatie verso il fascismo, che aveva già imposto le leggi “fascistissime” e costretto i docenti universitari e i dipendenti pubblici a sottoscrivere la loro adesione e fedeltà al fascismo come anche il lavoratore comune destinato a vivere senza lavoro e non iscritto nelle liste di Collocamento dei disoccupati, per la mancata sottoscrizione della suddetta carta di lealtà al regime. Lo scrittore della libertà, intanto, continuava l’attività di propaganda antisistema anche con i suoi scritti, romanzi e saggi politici proseguendo ad approfondire i sistemi e le radici della dittatura e costretto a nascondersi in diversi luoghi d’Europa. Intanto, nuove idee di uguaglianza, di giustizia e di libertà circolavano clandestinamente a “Fontamara”, grazie ad un simbolico personaggio sconosciuto, detto “Il Solito Sconosciuto”, che, conoscitisi per caso, affida al giovane scrittore un pacco di manifesti propagandistici contro il sistema e che incitavano alla rivoluzione antifascista. L’oculata polizia segreta fascista arresta Silone, con l’accusa di propaganda sovversiva, e vuole estirpargli con la tortura la vera identità del Solito Sconosciuto (che in realtà era l’aleggiante simbolo delle nuove idee socialiste che si andavano diffondendo in Europa e che incominciavano a trascinare le masse oppresse, affamate, torturate e violentate in modo dissacrante, appartenenti al mondo contadino. Cade vittima della violenza carnale anche la donna che aveva addolcito l’istintivo comportamento di Berardo, con cui aveva elaborato progetti d’amore familiare e per renderne possibile la realizzazione Berardo aveva intrapreso logoranti iniziative lavorative, quali il dissodamento di dure terre incolte, dette “Terre maledette”, rifiutate da tutti gli abitanti, perché ritenute “terre del diavolo”. Nella incursione notturna di fascisti ubriachi, detta notte dell’orrore, lo scempio totale fu consumato a Fontamara, dove anche l’ingenua Elvira, fidanzata di Berardo, subì l’atrocità della violenza sotto il campanile della chiesa. La notizia dello scempio compiuto sul corpo di Maria, frantumò il sogno di rientrare nel corso di una vita normale e, continuamente torturato dagli agenti del regime, si arrende e, falsamente, riconosce di essere lui l’inafferrabile “Solito Sconosciuto e sulla croce, come Cristo, pronuncia le profetiche parole: Finalmente, ecco un fontamarese che non muore per sé, ma si sacrifica per gli altri”, imitando l’esempio del martirio di Cristo, e inseminando nella coscienza del suo popolo, il seme della rivolta e il sacrificio della vita, nella lotta per la conquista e della agognata libertà. L’esempio sacrificale della morte di Berardo scuote le coscienze

anestetizzate dall'assuefazione alla fame, alla rassegnata schiavitù e alle beffe ordite per divertimento sadico della nobiltà agraria, e, riuniti sotto il campanile, dove è stata immolata Maria, la donna di Berardo, simbolo dei valori morali dei fontamaresi, si chiedono più volte: "Che fare"? di fronte al supplizio della loro vita. La risposta era chiara, come esemplare era stato il titolo del giornale di Lenin "Che fare", realizzato anche dai reietti, umiliati e offesi di Fontamara, che implicitamente si danno la risposta, cioè La Rivoluzione, perché la dignità e la libertà sono doni preziosi che solo chi li possiede, può difendere o riconquistare.

Per poter liberare dallo stato di totale emarginazione i braccianti del Fucino, ancora immersi in una condizione feudale, e in cui prevale quell'umanesimo evangelico, "senza partito e senza Chiesa", che era alla base della sua formazione umana e culturale, sulla scorta della lezione di Cristo, Silone regala alla questione meridionale un personaggio immortale, come Berardo Viola (protagonista di Fontamara), che, dopo le istintive intemperanze giovanili, si assoggetta senza ribellarsi alle torture e ai soprusi del regime, assurgendo a personaggio-simbolo per una soluzione della questione meridionale, in quanto alla fine, con l'ideazione del foglio locale, intitolato "Che fare?", come il foglio fondato da Lenin in Russia per rafforzare la necessità della rivoluzione nel segno dell'ideologia marxista e addottrinare le coscienze alla nuove idee, rivelando anche le azioni mostruose dello zarismo, come strumento di denuncia al mondo delle crudeltà e delle prevaricazioni del fascismo a Fontamara su avversari e innocenti, sui deboli e gli indifesi, sui delitti visibili e invisibili ordinati ed eseguiti dalle squadracce nere, per rivelare il vero volto di un regime più atroce di altri totalitarismi, con l'obiettivo di far maturare in ciascuno una coscienza di rivolta collettiva per abbattere un criminale sistema di potere, per sostituirlo con la realizzazione di un progetto istituzionale, fondato su un modello di sistema, imperniato su una tipologia di cultura egualitaria della società, in cui i valori del cristianesimo (senza Chiesa) e del socialismo umanitario-libertario (e, perciò, senza partito) si fondano in un profetico progetto socio-politico. Alcuni ricercatori tentarono in anni recenti di infangare la figura e il coraggioso operato antifascista, pagato a caro prezzo con una vita di fame e di peregrinazioni in esilio, strumentalizzando subdolamente alcune lettere, inviate dalla clandestinità dallo scrittore al Duce, con l'accusa infamante e falsa di essere un delatore del regime, al fine di cancellare ignominiosamente dalle pagine dell'antifascismo l'alone eroico del grande intellettuale che, con Fontamara rivelò all'intera umanità il sistema barbarico, totalitario e monolitico di una delle più spietate dittature e, come "Le mie prigioni" del Pellico produsse gli effetti della causa perduta. In realtà, si trattava di qualche lettera, indirizzata da Silone a Mussolini per chiedere la concessione della grazia per impedire che Romolo, il fratello minore venisse condannato a morte, con l'accusa di aver partecipato a una manifestazione contro il regime. Silone confessa di aver fatto ciò per il fratello che lo aveva seguito ciecamente nella lotta antifascista e il fratello maggiore si autoaccusava della condanna del giovane fratello per non averlo potuto impedire. Il suddetto carteggio, fino a tempi recenti, era secretato negli archivi di stato; da qualche tempo è stato reso accessibile agli studiosi, per cui se ne può prendere atto. Con un inedito e più intenso ruolo la letteratura, circa la questione meridionale, tende a proporsi come strumento di profezia, in attesa del "Terzo regno" e di una vera era di pace, di giustizia, di libertà, di amore e di solidarietà, dell'avvento, cioè, di un umanesimo integrale, di cui Silone (a differenza degli altri scrittori meridionali) si fa banditore dell'avvento di un "Nuovo Regno", di

cui Silone si rivela inconfondibile profeta, perché come egli stesso ebbe a sottolineare, lo scrittore appartiene alla società e nessuna ragione di sorta, si può identificare con la causa dell'uomo, come sostiene il critico Nino Motta nel quotidiano "Il Centro" del 30/6/1994.

Un contributo costruttivo alla questione meridionale fu fornito da alcuni poeti e scrittori del neorealismo, che, esorditi nel periodo fascista, esplosero subito dopo il secondo conflitto mondiale, strutturando le loro opere (oltre che sui motivi della Resistenza), in particolar modo al Sud, sulle istanze etico-civili, maturate in tanti anni di macerazione fisica, psicologica e intellettuale, di fronte alle rovine materiali e allo sfacelo morale del Mezzogiorno d'Italia, dove i derelitti della Marsica incominciarono a manifestare decisi segni di rivolta.

Fontamara

"Fontamara" è il primo romanzo di Ignazio Silone (pseudonimo di Secondo Tranquilli, 1900-1978), scrittore abruzzese che in Abruzzo ha ambientato le sue opere più significative. Nonostante il provincialismo delle ambientazioni, la sua opera deve considerarsi di livello europeo per le tematiche politiche e religiose affrontate, che riguardano la condizione dell'uomo nei suoi caratteri universali. Di orientamento comunista e antifascista della prima ora, Silone nel 1930 emigrò per ragioni politiche in Svizzera e qui, nel 1933, pubblicò in traduzione tedesca la prima edizione di "Fontamara", che fu poi diffuso clandestinamente in italiano; solo nel 1949 verrà pubblicata, per Mondadori, una prima edizione nella lingua originale. Questo romanzo, che denuncia le condizioni di estrema povertà dei "cafoni" della valle abruzzese del Fucino, esclusi dai processi di ammodernamento dei governi dell'Italia unitaria (dalla monarchia sabauda al fascismo), fu al centro del cosiddetto "caso Silone", scatenato dalla difficoltà di fornire all'opera un'etichetta critica unanimemente accettata, dal neorealismo alla narrativa regionale, dal verismo all'espressionismo letterario.

Più ancora che in Italia, "Fontamara" fu letto e apprezzato all'estero, dagli Stati Uniti ai paesi del Terzo Mondo, dove diventò il libro simbolo della volontà di riscatto degli "ultimi".

Fontamara è il primo romanzo di Ignazio Silone (1900-1978), che ha ambientato in Abruzzo le sue opere più significative, senza che il provincialismo ambientale abbia impedito alla sua opera di essere considerata di livello europeo per le tematiche politiche e religiose affrontate, che riguardano la condizione dell'uomo e i valori universali, seriamente minacciati dagli spettri emergenti delle dittature. Antifascista precoce, nel 1921 partecipò nel Congresso di Livorno alla nascita del P.C.I. e fu incaricato di catechizzare la gioventù comunista, organizzando riunioni ed incontri e, affiggendo manifesti con i giovani adepti. Subito schedato come nemico del regime, emigrò in Svizzera dove, ammalato si ricoverò nel nosocomio di Davos, portando con sé nel tabernacolo del cuore le violenze, i soprusi, i cinici atteggiamenti, le aberranti sopraffazioni, che aveva visto abbattersi dalle camicie nere sul suo popolo inerme e analfabeta e, perciò, condannato ad ogni raggirò da parte delle autorità. Unico loro conforto, l'incontrarsi nel circolo dei lavoratori e sentirsi vicini nel dolore e nell'amicizia e traendo conforto dalle lettere dei propri emigrati in Germania o Oltreoceano, che il giovanissimo Silone, essendo l'unico alfabetizzato, era incaricato di leggere a ciascun destinatario e rispondere, su incarico degli stessi, con una parola di conforto e di speranza. Nel 1933, pubblicò

in traduzione tedesca la prima edizione del romanzo Fontamara, diffuso clandestinamente in italiano e solo nel 1949 verrà pubblicata, per Mondadori, una prima edizione in Italia. Questo romanzo, che denuncia le condizioni di estrema povertà dei “cafoni” (il termine è usato dallo scrittore, non con risvolti dispregiativi, ma con il nobile significato di gente povera ed onesta) del Fucino, esclusi dai processi evolutivi dell’Italia Unita, suscitando una polemica accesa tra i critici che non riuscirono a catalogare l’opera con un’etichetta assoluta, dal neorealismo al regionalismo, dal verismo all’espressionismo. Più ancora che in Italia, Fontamara fu letto e apprezzato all’estero, dagli Stati Uniti ai paesi del Terzo Mondo, dove diventò il libro simbolo dell’antifascismo. Fontamara è il nome immaginario di un piccolissimo paese sopra la piana del Fucino, collocato su un territorio scosceso e infruttuoso, che costringe gli abitanti a lavorare a giornata come braccianti nelle terre dei piccoli proprietari locali. Ciò naturalmente determina una discrasia sociale tra lo strato più povero della popolazione (i contadini “cafoni”, appunto) e i possidenti della classe media (i “galantuomini”), che sono tutelati dal potere fascista e dall’istituzione ecclesiastica. Le vicende sono ambientate verso il 1929.

La narrazione comincia però in Svizzera, dove un io-narrante, l’alter ego dell’autore, riceve la visita di tre persone, due uomini (padre e figlio) una donna, suoi parenti, abitanti di Fontamara, fuggiti clandestinamente dall’Italia, dopo i tragici e disumani eventi accaduti a Fontamara, e arrivati fino in Svizzera per chiedere asilo e per condividere con l’autore, loro parente e conterraneo, le recenti e sciagurate vicende accadute nel paese. L’autore decide di trascrivere, senza interferenze personali o espansioni descrittive o riflessive, il loro racconto perché le condizioni disperate di “Fontamara” somigliano a quelle di ogni villaggio meridionale, più misero e abbandonato degli altri”, Fontamara è un piccolo universo, dove si vivono esperienze di spessore universale. In più, chi scrive è spinto a testimoniare dalla speranza che il “cafone”, protagonista con le proprie sofferenze dell’intero racconto, possa acquisire una forte valenza testimoniale, con l’obiettivo di scuotere le coscienze dei contadini locali dalla plurisecolare anestesia storica. La loro è una vicenda di povertà e soprusi, che prosegue sin dai tempi dell’unificazione d’Italia e del passaggio dalla dominazione borbonica a quella sabauda. Nessuno si è mai occupato dei cafoni della Marsica, perché i cafoni da sempre sono considerati una specie inferiore di uomini:

“E noi?” gli risponderemo. “Non siamo cristiani anche noi?”

“Voi siete cafone” ci rispose quello. “Carne abituata a soffrire”

Con l’avvento al potere del fascismo, però, la condizione si è aggravata. Lo dimostra emblematicamente l’evento con cui si apre il racconto, ovvero l’interruzione dell’erogazione di energia elettrica nel paese, dove la notte si regredisce a vivere al “chiaro di luna”. Gli abitanti ignorano i connotati del nuovo governo, né hanno idea di cosa significhi “fascista”: per loro chi comanda si misura solo nei termini del miglioramento economico di vita e col nuovo potere si vive un significativo peggioramento della precarietà esistenziale. Il racconto è paradigmato da una sequenza di inganni orditi ai danni dei cafoni da parte dei nuovi governanti locali, rappresentati dal personaggio del podestà, l’autoritario e spietato Impresario, appoggiato dal clero – impersonato dal pavido don Abbacchio (parodia del manzoniano don Abbondio) – e dai piccoli proprietari come don Circostanza, un voltagabbana che dovrebbe tutelare gli interessi dei fontamaresi invece protegge quelli dei nuovi padroni. Al raggiro

dell'elettricità si aggiunge quello connesso al corso del ruscello, la cui acqua è una risorsa di primaria importanza per l'economia rurale di Fontamara. Con la connivenza delle istituzioni, questo è stato incanalato verso le terre dell'Impresario per renderle più fertili e produttive. Gli uomini e le donne di Fontamara, però, non sono disposti ad arrendersi di fronte ai soprusi dei ricchi e potenti e tentano con varie proteste ingenui, di difendere i propri diritti. I "cafoni", per ignoranza e per analfabetismo hanno firmato una carta in bianco che autorizzava l'esproprio dell'acqua, sono ingannati a causa della loro ignoranza e del loro analfabetismo: di fronte alla loro sommossa, l'avvocato don Circostanza li convince ad accettare un accordo scritto per cui "tre quarti" dell'acqua andrà all'Impresario e "tre quarti" al paese. Non comprendendo la palese incongruenza, i "cafoni" cadono nel tranello. In seguito, i fontamaresi assistono al fallimento di una grande manifestazione per rivendicare i loro diritti elementari e l'espropriazione di alcune terre da sempre destinate al pascolo comune.

Al danno e alle beffe, si aggiunge la feroce rappresaglia delle autorità, per aver tentato di ribellarsi ai loro ordini: un giorno, mentre tutti gli uomini del villaggio sono nei campi a lavorare, una squadraccia di fascisti irrompe a Fontamara, perquisendo le case e violentando le donne; al ritorno degli uomini, questi vengono "schedati" come sovversivi. Viene poi promulgato il divieto di emigrare dal paese e quello di discutere di politica in pubblico. Il villaggio vive la condizione di un popolo abbandonato alle ingiustizie di un sistema fondato su clientelismo, violenza e corruzione; nessuno difende la causa dei cafoni che non hanno un capo carismatico. Il giovane Berardo Viola, che è un "cafone" dotato di una "coscienza di classe" assai rara, tenta inizialmente la strada della rivolta, ma poi si convince a cercare un lavoro e un futuro lontano dal misero paese natale, per poter tornare e sposare Elvira. Ma anche Berardo ha il destino di uno sconfitto: giunto a Roma, egli non riesce a trovare lavoro per la fama di sovversivi che accompagna i fontamaresi (e lui in particolare), il giovane è poi arrestato e torturato in carcere, dove si assumerà anche la responsabilità di alcune stampe che inneggiano all'antifascismo. Berardo morirà per le conseguenze delle percosse, convinto che di non morire "per sé, ma per gli altri". La sua fine, causata dalle percosse e dalle torture, verrà mascherata come un suicidio.

Privi di alcuna guida, i fontamaresi provano ad organizzare le loro forze attorno a un giornale clandestino, dal titolo «Che fare?», ma l'esperienza è di breve durata. Mentre nelle campagne abruzzesi hanno luogo una serie di insurrezioni contro lo Stato fascista, le squadre nere tornano a colpire ancor più duramente Fontamara, che viene saccheggiata e data alle fiamme e tutti i "cafoni" trucidati. Sfuggono alla strage, i tre esuli (Giuvà, Matalè e loro figlio) che vengono salvati dall'anarchico Solito Sconosciuto, già in contatto con Berardo, e condotti in Svizzera. Sono loro il simbolo della speranza per il futuro di Fontamara.

Il tragicomico in Fontamara

Quella raccontata in Fontamara è la storia tragica del destino di sofferenza assegnato agli "ultimi" della società italiana. Il romanzo si chiude su un'immagine di disperazione e disorientamento: i tre narratori sfuggono alla rappresaglia intervenuta a punire l'insurrezione di Fontamara e, allontanandosi

dal paese, si chiedono “che fare?”. Non c’è risposta alla domanda e nulla all’orizzonte lascia trasparire una soluzione o una speranza. Eppure questo romanzo è stato considerato da molti critici come “il manifesto della dignità dei cafoni” e della loro volontà di rivalsa rispetto ai lutti e alle ingiustizie inflitte. In effetti, per la prima volta nella letteratura italiana, la plebe meridionale prende direttamente la parola e racconta la Storia dal proprio punto di vista. E proprio il punto di vista della narrazione è l’elemento che Silone sceglie per contrastare un potere che, per il proprio tornaconto, sfrutta impietosamente l’ingenuità inerme e l’onestà della povera gente. Chi racconta, infatti, traducendo in italiano il resoconto dialettale dei tre fontamaresi fuggiti, rende comprensibile ed efficace il messaggio etico e di denuncia sociale. Al tempo stesso però viene alla luce anche l’aspetto paradossale, per non dire comico, di alcune vicende. Ad esempio, nel caso di una delle molte truffe perpetrate ai danni dei “cafoni”:

“Ecco, intendiamoci”, riprese Innocenzo “intendiamoci, non si tratta di tasse, vi giuro su tutti i santi che non si tratta di pagare. Se si tratta di tasse, che Dio mi tolga la vista”.

Vi fu una piccola pausa, giusto il tempo per permettere a Dio di esaminare il caso. Innocenzo conservò la vista. L’improvvisa interruzione dell’illuminazione pubblica, decisa dal nuovo governo per i mancati pagamenti delle tante bollette, esasperò ulteriormente il cattivo -cafoni, che ignorando l’umore dei contadini e le caratteristiche del nuovo regime, immaginarono che qualche nemico della regina Elena, meritevole di gratitudine per aver donato al paese l’illuminazione pubblica, avrebbe voluto offenderla con tale sgarbo. Non capirono che era stata, invece, un’azione intimidatoria o meglio un avvertimento, con cui il nuovo regime rivelava il suo vero volto. Così, gli abitanti tornarono indietro di molti anni, trascorrendo le notti al chiaro di luna, senza alcun avviso giustificativo. Tale episodio rappresenta un altro anello della catena infinita delle beffe e della privazione del solo diritto, di cui i “cafoni” erano stati beneficiati, assieme alla fornitura di sigarette dalle istituzioni; ma le sigarette avrebbero essere sostituite con la pipa riempita di foglie secche, come un tempo. La mancanza dell’illuminazione pubblica trasformava il villaggio in un piccolo cimitero, costringendo tutti all’uso della lanterna, generando un nuovo episodio di regressione. Tra i tanti raggiri subiti dai “cafoni” per la mancanza di alfabetizzazione, fu quello del “furto” del diritto di usufruire dell’acqua del ruscello, indispensabile per irrigare i loro minuscoli fazzoletti di terra, da cui traevano i soli prodotti per la stentata sopravvivenza. L’acqua del ruscello era anche indispensabile per rendere fertili i molti campi incolti del principe Torlonia, il più ricco di terre dell’intera regione e politicamente potentissimo, perché inserito ai vertici del nuovo potere. Per potere impossessarsi del diritto della fruizione dell’acqua da parte dei contadini poveri, fu ordito un inganno ingegnoso, quanto abominevole e criminale. Fu inviato il cav. Pelino per convincere tutti i contadini a firmare un foglio in bianco, con cui il governo avrebbe concesso molti benefici. Con tale inganno, il cavalier Pelino, dopo le proteste degli astanti, che fiutarono l’ingannevole orditura, sfoderò un repertorio retorico incomprensibile e, per abbattere il muro dell’avversione, si inventò la storia dei benefici. Dopo il crollò del primo, incominciarono a firmare gli altri. L’operazione fu sospesa per lo spegnersi dei lumi per il consumo totale dell’olio che ne alimentava la fiamma, Marietta, proprietaria della cantina, li invitò ad entrare nel locale. Si disposero attorno al tavolo per continuare a firmare il documento in bianco. Ma, improvvisamente, qualcosa si mosse nel semibuio del

tavolo. Si trattava di un pidocchio, più grande del solito e di altro colore, mai visto prima, perché Dio, quando creò il mondo, stabilì che i pidocchi, ad ogni rivoluzione, sarebbero cambiati in una nuova specie. Dopo che Marietta fece notar e che sulla schiena il pidocchio si vedeva una croce, Michele Zompa si ricordò di aver fatto un sogno. Dopo la Conciliazione tra Stato e Chiesa, il prete in un'omelia spiegò che ora anche per i cafoni sarebbe cominciata una nuova era. Quella notte, Zompa aveva sognato di vedere per le vie Cristo, seguito dal Papa, a cui chiedeva consigli su cosa regalare i cafoni, dopo la pace tra le due istituzioni senza offendere le autorità politiche. "Sarebbe giusto distribuire ai cafoni le terre del Fucino, che le hanno sempre lavorato" o dispensare i cafoni dal pagare le tasse o mandare un raccolto abbondante, ma ogni proposta veniva bloccata dal veto convincente del Papa, faceva osservare a Cristo che ognuna delle proposte avrebbe provocato l'offesa dei proprietari terrieri, che erano buoni cristiani. L'esenzione dal pagamento delle tasse avrebbe offeso i governanti e l'abbondanza dei raccolti avrebbe provocato l'abbassamento dei prezzi e ciò avrebbe danneggiato i commercianti che erano pure buoni cristiani. Cristo, amareggiato, propose di recarsi sul luogo e constatare le reali esigenze dei cafoni. Cristo portava sulle spalle una grande bisaccia, autorizzando il papa a prendere e donare qualsiasi cosa necessaria a quella povera gente, costretta dalla fame e dalla povertà a mangiare pidocchi. Ai loro lamenti, il papa estrasse dalla bisaccia di Cristo una "nuvola" di pidocchi e li lanciò sulla gente, dicendo: "Questi nelle ore di ozio vi costringeranno a grattarvi e non avrete il tempo di peccare". Il racconto de sogno di Michele Zompa irritò il cav. Pelino che si allontanò borbottando che avrebbero ancora sentito parlare di lui. Rientrando a casa a tastoni nel buio, lungo la scalinata, avvertì un rumore di vetri infranti e riconobbe per l'altezza dell'ombra, Berardo che a sassate rompeva le lampade spiegando: "le lampade senza la luce, a che servono?"

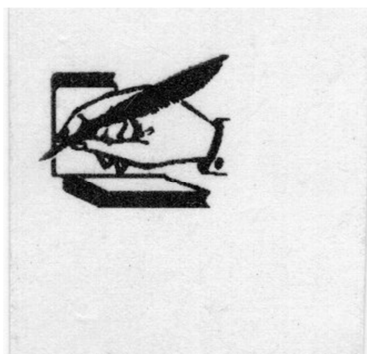
La capacità di alternare, al tono grave con cui in prevalenza viene condotta la narrazione, un tono più leggero e disincantato è sempre funzionale alla denuncia delle contraddizioni e delle storture del potere: la presenza di elementi comici non implica affatto che chi narra si ponga ad un livello superiore o sia in sintonia con le prepotenze dei "galantuomini". Il narratore decide di limitare al minimo i suoi interventi sul testo e sulle narrazioni dei tre "cafoni": il suo compito è più quello del traduttore, per far emergere nella maniera meno filtrata possibile la visione del mondo di degli "ultimi". La narrativa di Silone, anche in altre opere ("Pane e vino", 1936; "Una manciata di more", 1952; "L'avventura di un povero cristiano", 1968), sin dalla sua prima prova conferma quindi un forte ed irrinunciabile retroterra etico, che ha la precedenza sulle questioni stilistiche e formali.

Negli anni Sessanta Silone cambiò anche legalmente il proprio nome. Lo pseudonimo è derivato dai nomi del santo spagnolo Ignazio e di Quinto P. Silo, condottiero della popolazione dei Marsi contro Roma nella "guerra sociale" del 90 a.C. Lo pseudonimo indica allora le due tensioni che animano l'attività politica e di scrittore di Silone, ovvero l'ispirazione cristiana e la lotta contro le ingiustizie del potere contro i più deboli.

Silone si allontanò dal movimento comunista già verso il 1930, poiché non ne condivideva la linea filo-stalinista, che espresse nel Comintern di Mosca, quando si oppose a Stalin che avrebbe voluto dai convenuti la firma di un documento di condanna del gruppo zinovieviano in dialetto cirillico conosciuto da pochi. In quella circostanza, Silone capì il carattere monolitico del partito. Allora preferì

allontanarsi dai compagni, rimase così un uomo di sinistra e un contestatore dell'ordine costituito, affrancato però dalle logiche di partito e condannato all'esilio o a qualcosa di peggio. Alla fine della seconda guerra mondiale, rientrò in Italia, partecipando attivamente alla stesura della Costituzione repubblicana, Si impegnò nella attività politica della Repubblica, schierandosi nel partito socialista prima e nella fazione moderata dopo la scissione del partito in massimalisti(che sostenevano il progetto rivoluzionario armato) e i moderati (che sostenevano la necessità della conquista del potere in Italia, secondo i criteri costituzionali, cioè con il democratico e libero strumento elettorale. I forti contrasti nel partito, lo spinsero ad abbandonare l'impegno politico e a dedicarsi al nobile lavoro letterario, e, dopo l'uscita de "Il segreto di Luca" e "Uscita di sicurezza" nel 1967, un documento autobiografico che racconta, come un romanzo, le molteplici disavventure della sua esistenza, dalla perdita dei genitori nel terrificante terremoto della Marsica del 1915, alla sua crescita di orfano e il pesante dovere di sostenere il fratellino Romolo, alla scelta(molto dolorosa) e all'abbandono dei compagni, quando uscì dal Partito, alla cui fondazione aveva proficuamente lavorato, dopo la scoperta del vero volto della tirannide del comunismo, senza abbandonare la lotta a fianco delle dolorose vittime che il nazifascismo immolava e torturava per non avere nemici nella gestione della dittatura. Ammalato negli ultimi anni di una incurabile polmonite, morì dopo lunga sofferenza nel nosocomio di Davos in miseria, tanto che fu lo stesso Pertini a pagargli personalmente tutte le spese. Le sue ossa, per volontà dello scrittore, sono custodite nella roccia ai piedi della chiesa di Pescina dei Marsi, dov'era nato, ma il suo nome e la sua opera volteggiano limpide nei cieli della conquistata libertà.

Carmelo Aliberti





TACCUINO (a cura di Elide Giamporcaro)



BAGHERIA. RIAPRE IL MUSEO GUTTUSO.

Dopo due anni di restauro, è stato riaperto a Bagheria, nella settecentesca Villa Cattolica, il Museo Guttuso, che si compone di 1500 opere del pittore bagherese Renato Guttuso, compresi i 50 dipinti e i 60 disegni donati dall'artista alla sua città, assieme all'unica scultura:

l'Edicola. L'inaugurazione è avvenuta il 26 dicembre 2016, esattamente nel 105° anno della nascita dell'artista, con concerti e giochi pirotecnici, alla presenza di personalità del mondo politico, accademico e artistico (fra questi ultimi, i registi Giuseppe Tornatore e Pif.). L'allestimento è stato eseguito sotto il controllo del fondatore degli Archivi Guttuso, il figlio adottivo dell'artista, Fabio Carapezza Guttuso, insieme con Dora Favatella Lo Cascio, direttrice del Museo.

Figurano anche un affresco a tutta parete con le donne dell'artista che popolano la famosa "Stanza" e, in una sala attigua, un'altra singolare opera: il "Notturmo" intitolato "Breve sogno di una notte d'estate", in cui, in un suggestivo paesaggio campestre e lunare, si staglia un'elegante e mesta figura femminile, che la dedica nel retro del quadro indica essere Topazia Alliata, un'altra singolare pittrice siciliana, scomparsa l'anno scorso (a 102 anni), madre di Dacia Maraini: un rapporto degli anni giovanili rimasto indelebile nell'animo di Guttuso, che si era fatto ridare quel quadro da un suo amico. Visibili anche due importanti collezioni: una di ormai storici carretti siciliani di eccezionali maestri quali Ducato e Murdolo, nelle cui botteghe, negli anni Venti, Guttuso ebbe il primo impatto con la pittura; un'altra di centinaia di manifesti cinematografici raccolti da Filippo Lo Medico, dal 1927 gestore, con i fratelli Giovanni e Vincenzo, di una storica sala cinematografica bagherese, alle fonti dell'ispirazione di Tornatore per il film, "Nuovo Cinema Paradiso", vincitore di premio Oscar. Davanti alla villa-museo, il sarcofago in marmo con venature azzurre in cui riposa Guttuso, opera del grande scultore Giacomo Manzù.

CONFERENZA PUBBLICA SULLA CRITICA LETTERARIA

SIENA, mercoledì 5 aprile 2017. Prima edizione della conferenza pubblica sul tema "Le identità della parola critica. La critica letteraria tra crisi e prospettive possibili", nella sede dell'Università per Stranieri di Siena, indetta dall'Associazione Culturale "La Collina", con il patrocinio dell'Università per Stranieri di Siena-Ateneo Internazionale, in collaborazione con il CESVOT e la rivista web multidisciplinare "Alterità".

La Conferenza promuove una visione plurale dell'*atto critico*: un approccio orizzontale alle diverse forme di *Scrittura critica* (per esempio: storica, strutturalista, tematica, estetica, etc.); in particolare affronta i temi della *crisi della*

critica e la relativa crisi della figura del critico letterario, della nuova *Parola critica* nata dalla scrittura digitale del web, che si è affermata come una nuova forma di cittadinanza attiva. Un'occasione di dibattito sulle diverse identità che assume la *Parola*: dalla *Storiografia critica* ai nuovi territori della *Narrazione digitale*, caratterizzata da continue trasformazioni che modificano la nostra percezione della *Parola* in un *elemento visivo dinamico*. Una riflessione sulla *personalità* della *Critica* e sui *cambiamenti* di identità che la ***Parola critica*** sta attraversando a seguito della *rivoluzione digitale* in atto, che ha molto cambiato il contesto socio-culturale novecentesco con i *nuovi valori del web* e della globalizzazione.

Interverranno: Domenico Muscò (Presidente dell'Associazione Culturale "La collina"); Pietro Cataldi (Rettore dell'Università per Stranieri di Siena); Paolo Orvieto (Docente emerito di Storia della critica, Letteratura italiana e Letterature comparate alla Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze); Alejandro Patat (Ricercatore di Letteratura italiana all'Università per Stranieri di Siena); Marco Marchi (Docente di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Firenze), Giuseppe Panella (Docente di Estetica alla Scuola Normale Superiore di Pisa); Pierluigi Pellini (Docente di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Siena); Rosella Pristera (Analista web - Webeditor).

MUORE A PALERMO ANTONINO BUTTITTA



PALERMO. Il 2 febbraio di quest'anno è deceduto all'età di 83 anni Antonino Buttitta, eminente personalità della cultura siciliana. Era stato docente di antropologia culturale nell'Università di Palermo e, dal 1978 al 1992 preside della Facoltà di Lettere e Filosofia. Aveva anche insegnato allo IULM di Milano.

Era orgoglioso di essere nato a Bagheria, cittadina d'arte, culturalmente fervida, che ha dato nel secolo scorso i natali ad artisti di valore, quali il poeta dialettale Ignazio Buttitta, suo padre e suo primo maestro, il poeta futurista Castrense Civello, il pittore Renato Guttuso, il fotografo Ferdinando Scianna, il regista Peppuccio Tornatore, suoi amici; amico è stato anche di Leonardo Sciascia. Conobbe Danilo Dolci, Tomasi di Lampedusa, Borges.

Allievo del grande etno-antropologo Giuseppe Cocchiara, aveva fatto dell'antropologia un importante strumento di indagine dell'animo umano e così anche del vasto e complesso continente-Sicilia, in particolare attraverso i percorsi simbolici della cultura popolare siciliana. Contribuì notevolmente a far conoscere l'isola nella sua reale essenza e al di fuori di facili strumentalizzazioni. I suoi studi antropologici ebbero risonanza internazionale ed egli stesso fu uno dei principali artefici che portarono le scienze antropologiche nelle scuole internazionali. Fondò la rivista "Uomo e cultura", che fu significativo punto di riferimento per tre generazioni di studiosi, in cui furono dibattuti grandi temi della contemporaneità. È stato anche consulente delle case editrici palermitane Flaccovio, Palumbo e Sellerio; per quest'ultima, era stato lui a lanciare i romanzi polizieschi di Andrea Camilleri. Svolse anche per qualche tempo attività politica, quale segretario regionale del Partito Socialista, del quale era stato anche deputato nazionale dal 1992 al 1994 (XI Legislatura). [Foto da "PerSicilia"]



**PIACENZA. 25 ORE NO STOP DI POESIA IN PIAZZA
“E LA PIUMA SUL BARATRO”.
UN’INIZIATIVA DEL MUSEO DELLA POESIA**

Il Piccolo Museo della Poesia “Incolmabili Fenditure” di Piacenza, con la partecipazione della Casa della Poesia di Monza, ha promosso una singolare iniziativa, denominata *E la piuma sul baratro*: una lettura di 25 ore ininterrotte (dalle 21 di sabato 15 ottobre alle 22 di domenica 16 ottobre 2016, notte inclusa) dei più significativi poeti italiani dal Novecento ai nostri giorni, in Piazza Duomo, programmata indipendentemente dalle condizioni meteorologiche. Ideatore il direttore del Museo Massimo Silvotti. Alla realizzazione dell’iniziativa hanno collaborato il Comune, la Rete museale piacentina, Centri Studi e Centri di Ricerca sulla poesia, Associazioni Culturali, Case della Poesia, Editori, Premi Letterari, il Movimento del Realismo Terminale (26 in tutto, provenienti da tutte le Regioni italiane). Sono stati letti in tutto 104 poeti, in gran parte i grandi poeti del secolo scorso, con l’aggiunta dei più significativi contemporanei, i quali hanno letto se stessi; i poeti del secolo scorso e quelli impossibilitati a presenziare sono stati letti da altri poeti e da attori (in numero di 85), provenienti da quasi tutte le parti d’Italia. *Scopi dell’iniziativa*: onorare la grande poesia italiana; intersecare le diverse poetiche contemporanee (che spesso non si conoscono, o non si parlano); far conoscere la pregnanza (leggera) anche simbolica della nostra realtà museale. Riportiamo l’elenco dei poeti e dei loro lettori (poeti e attori), anche se alcuni dati ci sono pervenuti incompleti:

1. Gian Pietro Lucini: legge Alberto Mori; 2. Filippo Tommaso Marinetti: legge Salvatore Sblando; 3. Ardengo Soffici: legge Linda Ansalone; 4. Carlo Carrà: legge Francesca Laquintana; 5. Enrico Pea: legge Diana Battaglia; 6. Umberto Saba: legge Anna Maria Gallo; 7. Guido Gozzano: Legge Gilberto Colla; 8. Piero Jahier: legge Adam Vaccaro; 9. Corrado Govoni: legge Corrado Calda; 10. Clemente Rebora: Legge Gilberto Colla; 11. Aldo Palazzeschi: legge Corrado Calda; 12. Arturo Onofri: [...]; 13. Dino Campana: legge Salvatore Dattilo; 14. Vincenzo Cardarelli: legge Corrado Calda; 15. Giovanni Boine: Legge Corrado Calda; 16. Camillo Sbarbaro: legge Corrado Calda; 17. Giuseppe Ungaretti: Massimo Silvotti; 18. Biagio Marin: [...]; 19. Eugenio Montale: legge Gilda Roteilo; 20. Giacomo Noventa: Legge Martina Silva; 21. Carlo Betocchi: Legge Martina Silva; 22. Sergio Solmi: Legge Kamal Laftomi; 23. Salvatore Quasimodo: [...]; 24. Sandro Penna: [...]; 25. Cesare Pavese: [...]; 26. Leonardo Sinisgalli: [...]; 27. Alfonso Gatto: Legge Valeria Civardi; 28. Roberto Rebora: [...]; 29. Attilio Bertolucci: [...]; 30. Giorgio Caproni: Legge Andrea Cataldi; 31. Vittorio Sereni: legge Simona Minarelli; 32. Piero Bigongiari: [...]; 33. Mario Luzi: Legge Antonella Carrabs; 34. Alessandro Parronchi: [...]; 35. David Maria Turolfo: [...]; 36. Franco Fortini: [...]; 37. Tonino Guerra: [...]; 38. Giorgio Orelli: [...]; 39. Andrea Zanzotto: [...]; 40. Pier Paolo Pasolini: [...]; 41. Luciano Erba: legge Gian Paolo Mastropasqua; 42. Maria Luisa Spaziani: Legge Antonetta Carrabs; 43. Roberto Roversi: legge Paola Perfetti; 44. Cristina Campo: legge Anna Maria Gallo; 45. Paolo Volponi: Legge Sabrina Aresu; 46. Giovanni Giudici: legge Iride Enza Funari; 47. Eugenio Miccini: [...]; 48. Elio Pagliarani: Legge Luigi Cannillo; 49. Pier Luigi Bacchini: [...]; 50.

Arrigo Lora Totino: legge Alberto Esse; 51. Franco Loi:[...]; 52. Meteen Nasr: legge Meteen Nasr; 53. Amelia Rosselli: legge Valentina Neri; 54. Edoardo Sanguineti: Legge Valentina Neri; 55. Alda Merini: legge AnneLisa Addolorato; 56. Giovanni Raboni: legge Luigi Cannillo; 57. Sandro Boccardi: legge Sandro Boccardi; 58. Antonio Porta: Legge Antonella Boriani; 59. Elio Pecora: legge Isa Ottobelli; 60. Edgardo Abbozzo: Legge Gianluigi; 61. Valentino Zeichen: Legge Alice Serrao; 62. Lucio Zinna: legge Alice Serrao; 63. Nanny Cagnone: Legge Sabrina De Canio; 64. Paolo Valesio: legge Paolo Valesio; 65. Vittorio Zanetto: legge Vittorio Zanetto; 66. Emilio Isgrò: Legge Tiziana Albasi; 67. Rodolfo Quadrelli: legge Pietro Sarzana; 68. Maurizio Cucchi: legge Daniela Fusari; 69. Viviane Lamarque:[...]; 70. Lino Angiuli: legge Giuseppe Langella; 71. Patrizia Cavalli: legge Patrizia Berrà; 72. Mauro Macario: Legge Mauro Macario; 73. Daniela Quieti: legge Daniela Quieti; 74. Flavio Ermini: legge Massimo Silvotti; 75. Diana Conti: Valeria Raimondi; 76. Edmondo Busani: Legge Edmondo Busani; 77. Milo de Angelis: legge Matteo Rosconi; 78. Gian Carlo Pontiggia: Maria Stella Eisemberg; 79. Giuseppe Langella: legge Giuseppe Langella; 80. Marco Furia: legge Marco Furia; 81. Haidar Hafez: legge Haidar Hafez; 82. Nicoletta Di Gregorio: Legge Nicoletta Di Gregorio; 83. Patrizia Valduga: Simona De Simone; 84. Giancarlo Baroni: Legge Agugini Carmen; 85. Daniela Marcheschi: Legge Enrica Vaghi; 86. Aida Maria Zoppetti:[...]; 87. Omar Galliani: Legge Omar Galliani; 88. Remo Pagnanelli:[...]; 89. Giorgio Bonacini:[...]; 90. Amedeo Anelli: Legge Amedeo Anelli; 91. Margherita Rimi: legge Luca Bassi Andreasi; 92. Rosa Pierno: legge Rosa Pierno; 93. Gabriele Zani: Legge Michela Pisu; 94. Davide Rondoni: legge Vittorina Castellani; 95. Valentina Neri: legge Valentina Neri; 96. Tiziana Gabrielli:[...]; 97. Viviana Scarinci: Legge Viviana Scarinci; 98. Rita Filomeni: legge Rita Filomeni; 99. Edoardo Callegari: Legge Edoardo Callegari; 100. Nello Vegezzi: legge Stefano Bisi; 101. Edoardo Lazzara: legge M. Teresa Lazzara; 102. Pino Ballerini: legge Luca Isidori; 103. Ferdinando Cogni:[...]; Guido Oldani: legge Guido Oldani.

ADDIO A EMANUELE SCHEMBARI



RAGUSA. Si è spento il 19 dicembre 2016, all'età di 80 anni, dopo una breve malattia, Emanuele Schembari, poeta, narratore, giornalista professionista e fervido operatore culturale della sua città, Ragusa, nella quale ha attivamente operato per circa 40 anni. La Sicilia perde una voce autentica di poesia, un narratore genuino, dalla scrittura colloquiale e coinvolgente, oltre che un giornalista coraggioso.

È stato corrispondente dell'ormai storico quotidiano "L'Ora" di Palermo e primo direttore di Teleiblea, ruolo che ha mantenuto per un decennio. Negli anni '70 fu responsabile della redazione di Ragusa di "Diario" nella quale si formò un nutrito gruppo di giornalisti iblei. Diresse la collana di poesia «Tre ponti» della casa editrice Cultura Duemila e, con Giovanni Occhipinti e Giorgio Barberi Squarotti, la rivista letteraria "Cronorama". Con Occhipinti ha fondato il Premio letterario "Ragusa, un Ponte per l'Europa", di notevole risonanza nazionale. Ha diretto anche le riviste

culturali “Quale cultura”, “Scrittura”, “La Marianne”, “Pagine dal sud” e il periodico “La settimana della provincia di Ragusa”. I colleghi giornalisti hanno scritto di lui sui quotidiani locali: «Voce finemente critica e illuminata, Emanuele Schembari ha fatto sempre valere la forza delle sue idee grazie alla sua onestà intellettuale» (giornalistitalia.it).

Ha pubblicato di narrativa: “Le favole dei bottoni”, 1990; “Le macchie sul muro”, 1993; “Quelli del Turati”, 2000, “Gatti della mia vita” (2015). Tra le sue opere di Poesia, ricordiamo: “Dove rimani viva”, 1968; “La transizione rabbiosa”, 1972; “Questione di misura”, 1973; “La rivoluzione immaginaria”, 1974; “La progettazione magmatica”, 1980; “Il poligono circoscritto”, 1988; “I fiori, il tempo”, 1989; “Il poker della vita”, 1994; “Il meccanismo dei mulini di vetro”, 1996; “Aldi là del calendario”, 2005; “L’orologio elettronico”, 2006; “Le ombre delle illusioni”, 2009. È anche autore di significative opere saggistiche e curatore di antologie poetiche, oltre che di numerosi articoli e recensioni.

ESCE IL NUMERO DI GENNAIO 2017 DI “TERZO MILLENNIO”

È uscito il numero di gennaio della rivista letteraria “Terzo Millennio”, diretta da Carmelo Aliberti, al suo X anno di vita. La Rivista contiene la presentazione del saggio di Aliberti sulla narrativa di “Carlo Sgorlon, cantore delle minoranze emarginate e la ricerca scientifica di Dio” (Edizioni Terzo Millennio), con prefazione di Jean Igor Ghidina (Univ. Blaise Pascal-Francia) e postfazione della scrittrice triestina Alessandra Scarino. Segue un profilo di Cristina Campo a firma della stessa Scarino. Numerose pagine sono dedicate alle opere storiche della prof.ssa Patrizia Zangla, originale studiosa dotata di un proprio metodo di interpretazione della storia. Un saggio di Giuseppe Rando, docente di Letteratura Italiana all’Università di Messina e di Letterature comparate all’Università di Reggio Calabria, è dedicato alla poetessa messinese Teresa Lazzaro. La segretaria di redazione Monica Bauletti recensisce il recente romanzo di Sergio Campailla, docente universitario e scrittore, sulla vita e l’opera del pittore Mendoza. Un ampio profilo è dedicato allo scrittore e poeta Sebastiano Saglimbeni. Lucio Zinna dedica un breve saggio alla poesia del poeta veneto Ugo Fasolo. Di notevole rilievo i racconti di Monica Bauletti e di Nevio Wartbuechler. Nella sezione Poesia testi di Giorgio Barberi Squarotti, Carmelo Aliberti e Mimmo Di Stefano;

Disegno di Jean-Jacques Sempé



SEGNALAZIONI LIBRARIE

Repertorio bibliografico per autori

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



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



AA.VV., *Francesco Albano L'uomo, Il Maestro, Il Poeta*, Comune di Altofonte–Biblioteca Comunale "G. Vernaci" 2017, pp. 144, s.i.p. (s).

ALIBERTI Carmelo, *Carlo Scgorlon*, Terzo Millennio 2016, pp. 240, € 12,00 (s.).

ARGNANI Davide, *Musa fitta nell'azzurro*, Postfazione di Silvia Cecchi, Edizioni Di Felice, Martinsicuro 2014, pp. 64, € 12,00 (p.).

CARACCILO Marina, *Oltre i respiri del tempo. L'universo poetico di Ines Betta Montanelli*, BastogiLibri, Roma 2016, pp. 130, € 10,00 (p).

COMMISSARI Luigi, *Lettera ai conigli, poesie scelte*, con scritti di Giancarlo Buzzi e Guido Oldani, a cura di Amedeo Anelli, Libreria Ticinum Editore, Voghera 2016, pp. 120, € 12,00 (p.).

MAIORANA Salvatore, *Nuvole*, Postfazione di Ubaldo Giacomucci, Tracce, Pescara 2017, pp. 172, € 18,00 (n).

MAIORANA Salvatore, *Adagio*, Prefazione di Ubaldo Giacomucci, Tracce, Pescara 2017, pp. 160, € 15,00 (n).

MESSINA Calogero, *La casa di mio nonno Calogero – e altri racconti con un inedito di Virgilio Titone – Sodalitas de l'Orma*, Palermo-Paris, Paris 2016, pp. 254, s.i.p. (n).

PANTALEONE Gino, *Il gigante controvento. Michele Pantaleone: una vita contro la mafia*, Spazio Cultura Edizioni, Palermo 2014, pp. 336, € 18,00 (b).

RIERA Vittorio, *Calogero Messina e il Can. Domenico De Gregorio. Progetto Uomo*, Herbita 2017, pp. 148, s.i.p. (s).

RUDI Armando, *Scampoli*, B&B edizioni, Mozzate 2016, pp. 80, € 10,00 (p).

TAORMINA Emilio Paolo, *La cencia del corvo*, Il Foglio Clandestino, Milano 2016, pp. 186, € 14,00 (p.).

UGOLINI Liliana, *Appunti sul taccuino del tempo. I Dolmen*, Fermenti, Roma 2016, pp. 72, € 15,00 (p.).

UGOLINI Liliana, *La corte degli arlecchini – Curtea Arlechinilor*, Disegni di Giovanna Ugolini, Traduzione in romeno di Mihaela Cernitu Colin, Sitech Craiova 2016, pp. 86, s.i.p., (p.).

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

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

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

* Le nostre informative, di carattere saltuario, riguardano esclusivamente ambiti o eventi culturali. Non contengono pubblicità di alcun tipo. 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. Un nominativo è presente nell’indirizzario in quanto ha già avuto contatti con noi o il cui indirizzo sia stato reperito in rete o in liste pubbliche. Non sono da considerare spamming in quanto è prevista la possibilità di rispondere e di essere cancellati. I dati sono trattati secondo il D.Lgs. 196 del 30-6-2003 (*legge sulla riservatezza*) e successive modifiche e integrazioni. Tutti i destinatari ricevono i messaggi in copia nascosta.

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

Vol. 11°

Marzo 2017

Chiuso in redazione

27 febbraio 2017



PALERMO: DA CORSO VITTORIO EMANUELE A PIAZZA SAN FRANCESCO

“Caruso esce di casa che stanno calando le prime ombre della sera, cammina per corso Vittorio Emanuele, il Cassero di araba memoria, un asse portante della città che, da come è ridotto male e dalla poca offerta di negozi e vetrine, sembra più il passeggio di un paese che l’asse centrale di una capitale.

Supera la statua di Carlo V e i Quattro Canti per scendere verso la Marina. Si ferma

all’altezza della Focacceria San Francesco. Osserva la piazza, le linee perfette della chiesa, circondata da tavolini e ombrelloni. Sente sotto i piedi, sulle basole lucide, l’appiccaticcio di un’estate mai lavata, il sudore di una città abbandonata al suo destino. Si siede a un tavolo, si vede accanto facce note, saluta.”

Da: Franco La Cecla, *Falsomiele – il diavolo, Palermo* (Cap. 4), Duepunti Edizioni, Palermo 2014.

Quaderni di arenaria
Collana di quaderni
monografici e collettivi
di letteratura moderna
e contemporanea



Nuova serie
volume undicesimo

Testi di

Carmelo Aliberti / Elio Andrioli / Davide Argani / Biagio Balistreri / Anna Maria Bonfiglio / C. B. L./ Marina Caracciolo / Marco Cipollini / Carmelo Consoli / Antonio Coppola / Idilio Dell’Era / El. Giam. / Elio Giunta / Gabriella Maletti / Daniela Monreale / Domenico Muscò / Guglielmo Peralta / Ivan Pozzoni / Margherita Rimi / Nicola Romano / Sergio Spadaro / Gian Piero Stefanoni / Emilio Paolo Taormina / Lucio Zinna

