



Quaderni di Arenaria

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



Quaderni di arenaria

monografici e collettivi
di letteratura moderna
e contemporanea

Collana
a cura di Lucio Zinna

Nuova serie
Vol. 4°



ila palma

Redazione

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

Corrispondenza

Indirizzare 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>

I contenuti di questo sito sono prelevabili solo per scopi senza fini di lucro, rispettando la regola della **citazione della fonte**. Tutti i contenuti di esso sono pubblicati sotto licenza **Creative Commons** "Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 2.5 Italia". Le specifiche della licenza sono consultabili al seguente indirizzo:

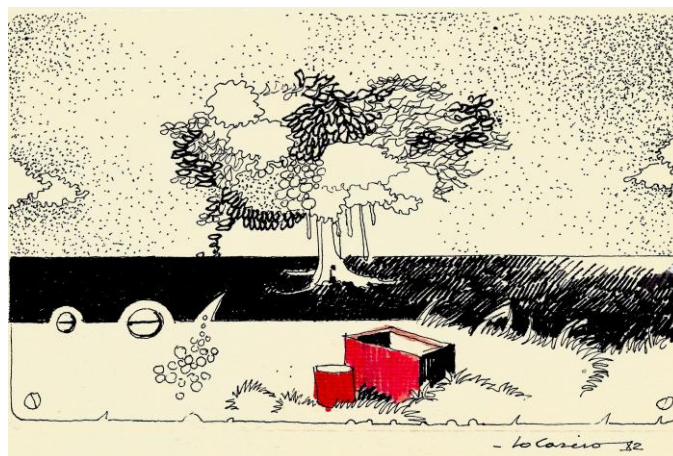
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>

Collaborazione

La collaborazione, per invito o libera, avviene a titolo volontario e gratuito, anche per quanto riguarda compiti direttivi e redazionali. Non si restituiscono materiali inviati, a qualsiasi titolo.

I contributi pubblicati non impegnano la linea redazionale, siano essi inseriti nella sezione "Arene e gallerie" (riservata a interventi che presentino una più stretta relazione con l'attualità o riguardino questioni in atto più o meno dibattute e che a un'eventuale discussione possano comunque precludere), sia nelle altre sezioni dei volumi della collana. I singoli autori sono responsabili dei loro scritti.

Le *recensioni* che figurano nella sezione "Scaffale" non derivano da impegno redazionale, bensì da collaborazioni concordate. A cura della redazione sono le *schede di informazione bibliografica* della sezione "La battola".



Disegno a china di Franco Lo Cascio (1982, inedito)

Copertina

Ideazione e foto: *Elide Giamporcaro*

Elaborazione grafica: *Carlo e Salvatore Puleo*

Web

Fabrizio Pagano

Salvatore Ducato

Edizione

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

INDICE

Saggi	5
Marina Caracciolo, <i>Una grande poetessa messicana del Seicento:</i> <i>Juana Inés de la Cruz</i>	5
Carmen De Stasio, <i>Una meditazione su Vincenzo Consolo</i>	8
Domenico Muscò, <i>Mondi pseudodifferenti – “Canditi e caffè caldo”</i> <i>di Riccardo Bardotti</i>	12
Archivi	38
Nicola Romano, <i>1993: un particolare incontro con Mario Luzi-</i> <i>Se urge una poesia a quaranta anni</i>	38
Lucio Zinna, (red.) <i>La poesia di Carmelo Aliberti</i>	39
<i>Firenze: Poeti sulla traccia del Dio nascosto</i>	44
Primo piano <i>Guido Oldani: Poesie per un realismo terminale</i>	45
Antologia	48
Gianmario Lucini, <i>[Per l’ascesa]</i>	48
Ivan Pozzoni, <i>Frammenti ametrici</i>	52
Anna Vincitorio, <i>Per Luca – 21 settembre 2013</i>	56
Carmen De Stasio, <i>Lettera d’amore n° 3</i>	58
V. S. Gaudio, <i>La stagione della sella dell’imbroglio</i>	60
Arene gallerie	68
Marco Scalabrino, <i>La Barunissa di Carini – Intervista immaginaria</i>	68
Matteo Veronesi, <i>Le singlossie senza immagini di Apolloni</i>	72
Amerigo Iannacone, <i>Poeti e scrittori meridionali del ‘900 cancellati</i> <i>dai programmi per i Licei</i>	78
(red.) <i>Firenze - Teatro di V. Arnone a “La Pergola”</i>	80
Girolibrando	81
Testi di: Vincenzo Anania, Giorgio Bonacini, Lucetta Frisa, Primo Levi.....	82
La Battola (schede di informazione libraria)	83
Scaffale	90
Recensioni a firma di: Marina Caracciolo, Mirella Genovese, Maria Grazia Insinga, Paolo Ragni, Sergio Spadaro.....	90
Segnalazioni librarie	100

Marina Caracciolo

Una grande poetessa messicana del Seicento: **JUANA INÉS DE LA CRUZ**



Juana Inés de la Cruz (al secolo Juana Inés Asbaje y Ramírez de Santillana) nasce verso la metà del XVII secolo a San Miguel de Nepantla, un borgo situato a circa sessanta chilometri da Città del Messico. Per il giorno della sua nascita si è incerti fra il 12 novembre 1651 e – sulla base di un altro documento – il 2 dicembre 1648. A quell'epoca in Europa è da poco terminata la Guerra dei Trent'Anni, e al di là dell'oceano Atlantico il Messico continua a essere, fin dai tempi di Hernán Cortés, un vicereame spagnolo.

Juana nasce da una madre nubile, la creola Isabel Ramírez. Suo padre, un gentiluomo di origine basca di nome Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca, non considera molto più che un'avventura la sua relazione con la giovane donna, e in breve si disinteressa di lei come di sua figlia. La piccola viene così allevata dalla famiglia materna e soprattutto dal nonno, Pedro Ramírez, che possiede una vasta tenuta a Panoayán, non lontano da San Miguel. Lì, nella

sua ricca biblioteca, Juana legge avidamente e con facilità già a tre anni, e comincia a rivelare una passione esclusiva per la cultura, che non abbandonerà mai per tutta la sua pur breve vita. Nel 1656 il nonno muore e la bimba è ospitata dagli zii materni a Città del Messico.

Divenuta adolescente, Juana acquista un aspetto decisamente affascinante ma soprattutto si dimostra geniale e superdotata: a quindici anni, presso la corte del viceré don Antonio Sebastián de Toledo, esaminata da quaranta dotti in varie discipline, sa rispondere con acume e competenza a domande concernenti le più diverse branche del sapere, suscitando ammirazione e meraviglia in tutti gli astanti. Questo ci fa sapere la didascalica di un bellissimo ritratto anonimo dell'epoca, che mostra un'incantevole fanciulla dai lunghi capelli bruni e dallo sguardo assai serio, sontuosamente vestita, con in mano un libro rilegato in pergamena, a simboleggiare la sua sapienza eccezionale.

In quegli stessi anni Juana comincia a scrivere: il suo primo componimento noto è un sonetto funebre per la dipartita del re di Spagna Filippo IV.

La giovane – che in quanto donna non può iscriversi, come tanto vorrebbe, all'università – non manca certo di corteggiatori, tuttavia dimostra ben presto di non avere alcuna propensione per il matrimonio (in uno dei suoi scritti rivela di essersi accorta che gli uomini erano molto attratti dalla sua bellezza ma non dalle sue doti di spirito). A quel punto, e per quei tempi, l'unica via che si apre per lei è quella del monastero: prima (1667) nell'ordine delle Carmelitane Scalze, da cui esce dopo tre mesi di noviziato, non sopportando la sua regola troppo rigida; poi nel convento di San Jerónimo, a Città del Messico, dove prende il velo il 24 febbraio 1669, restandovi per 27 anni fino alla fine della sua esistenza. La vita del convento le permette soprattutto di dedicarsi senza molti intralci ai suoi prediletti studi (che spaziano

dalle scienze alla musica alla poesia) e alla scrittura, cosa che le sarebbe stata quasi impossibile nella vita coniugale.

Protetta prima dalla viceregina Leonor Carreto, marchesa di Mancera, Juana Inés stringe in seguito un'appassionata amicizia con María Luisa Manrique de Lara Gonzaga y Luján, consorte del successivo viceré di Spagna, don Tomás Antonio de la Cerda. Un'intensa e quasi amorosa relazione, per altro del tutto ricambiata, visto che María Luisa, una volta ritornata nella madrepatria, si occuperà con entusiasmo di far conoscere e di pubblicare a sue spese gli scritti della sua pupilla.

Juana continua intanto a comporre poesie sacre e profane, testi celebrativi, piccoli trattati, numerosi *villancicos* (canti destinati alle grandi feste religiose) poi eseguiti nelle cattedrali delle principali città del Messico, opere teatrali (le commedie *Los empeños de una casa*, *Amores más laberinto*, *La segunda Celestina* ecc.) da rappresentare nel teatro di corte vicereale, o poemetti come il celebre *Primero sueño*, composto verso il 1690 (975 versi), che a detta di tutti i critici è il suo capolavoro.

L'instancabile desiderio di conoscenza nei vari campi del sapere la porta col passare degli anni a mettere insieme una biblioteca che supera i 4000 volumi (il più ricco fondo librario di tutta l'America coloniale) e a dare corpo – in opere purtroppo perdute – a straordinarie intuizioni, in particolare nell'ambito dell'astronomia e della musica.

La poesia resta sempre, comunque, il suo interesse principale. Tanto nei suoi componimenti sacri come in quelli profani la poetessa messicana si mostra capace di raggiungere vette di altissimo valore espressivo e inoltre, sotto l'aspetto stilistico, di fondere armoniosamente il concettismo e l'ironia di Quevedo, la sontuosità di Góngora e di Calderón, l'elegante scioltezza di Lope de Vega e l'eccelsa finezza del Petrarca. In specie per ciò che concerne la rappresentazione del paesaggio, si coglie in numerosi suoi passi una preziosità di immagini e una delicatezza di forma che la pongono nettamente al di sopra dei consueti moduli letterari barocchi.

A poco meno di quarant'anni, Juana Inés ha già conquistato una fama di letterata e di dotta che va ben oltre le mura del suo convento e della sua città, dato che persino al di là dell'oceano è definita «decima musa» e «fenice del Messico». Ma proprio da qui iniziano le sue disgrazie. Una donna, e ancor più una monaca, non è ben vista se si occupa di letteratura e di scienza, se studia, scrive e crea attorno a sé un circolo culturale. L'inveterato pregiudizio ha origine da un passo della prima lettera dell'apostolo Paolo ai Corinzi: «Le donne tacciano nelle pubbliche assemblee, non è infatti permesso loro di parlare» («*Mulieres in Ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui*». I Corinti, XIV, 34) Se una donna non ha neanche la possibilità di parlare in pubblico (poiché ciò evidentemente è consentito soltanto agli uomini), figuriamoci se può discutere di vari argomenti con persone colte, far rappresentare opere di teatro, scrivere poesie e condurre ricerche scientifiche di varia natura...

A Puebla, nel 1690, il vescovo don Manuel Fernández de Santa Cruz fa pubblicare a sue spese la *Carta Atenagórica* e vi antepone, firmato con il nome di *Sor Filotea*, un monito rivolto alla monaca studiosa perché tralasci le speculazioni teoriche e la scrittura di cose profane volgendosi piuttosto ad una vita interamente dedicata alla pietà e alla preghiera. Lei controbatte egregiamente nella sua *Respuesta a Sor Filotea*, dove, discutendo il noto asserto dell'apostolo Paolo, rivendica a spada tratta non soltanto il proprio ma in generale il diritto di ogni donna ad accedere al mondo della cultura (argomento già sostenuto circa dieci anni prima in una lettera intitolata *Autodefensa espiritual*), rifacendosi opportunamente, inoltre, all'esistenza di una lunghissima tradizione di donne celebri, intellettuali e umaniste: dalla mitica Regina di Saba fino alla contemporanea Cristina di Svezia.

Ma il vero persecutore di Juana, uomo assai più gretto di Manuel Fernández, è l'arcivescovo di Città del Messico, il misogino don Francisco Aguiar y Seijas, che la plagia e la opprime per anni, riuscendo a farle credere di essere «*la peor de todas*», fino a riconoscersi colpevole di

grave trascuratezza nei suoi doveri verso Dio e verso il prossimo: nel 1694 Juana Inés, convinta, prostrata, firma col suo sangue la rinuncia ad ogni attività profana e consegna a don Francisco i libri, gli strumenti scientifici e musicali e qualsiasi altro oggetto prezioso in suo possesso perché tutto sia venduto e se ne doni il ricavato ai poveri di Città del Messico. Da quel momento fino alla morte non scriverà che pochi componimenti religiosi di uso conventuale.

Come in altri casi della storia, il potere e un astioso pregiudizio erano riusciti a far tacere l'eccellenza dell'ingegno.

L'anno seguente una grave pestilenza dilaga nel monastero di San Jéronimo. Juana si prodiga con amorosa sollecitudine nella cura delle consorelle, ma il morbo non perdona: le religiose soccombono, nove su dieci. Anche Juana, già da tempo cagionevole di salute, è colpita dalla terribile malattia e all'alba del 17 aprile 1695 muore a soli 44 anni di età. Il giorno dopo i servitori dell'arcivescovo Aguiar y Seijas arrivano al convento per ritirare le ultime cose di proprietà della defunta. Riescono a portarsi via una piccola somma di denaro, qualche cambiale e alcuni gioielli.

A cinque anni dalla scomparsa di Juana Inés de la Cruz, nel 1700, viene pubblicato a Madrid il III e ultimo tomo delle sue *Obras completas* (che, come già il II, arriverà a 5 edizioni). Nel medesimo anno il gesuita spagnolo Diego Calleja scrive la prima *Vida de Sor Juana*.

Da allora, tuttavia, – complici anche un clima culturale e un orientamento di stile ormai del tutto mutati – su di lei cala il silenzio. Passerà ben più di un secolo e mezzo prima che la sua figura e la sua opera siano riscoperte e ristudiate, e si riconoscano oggettivamente il valore e l'eccezionalità di una voce poetica fra le più eccellenti ed ispirate di tutta la produzione letteraria dell'epoca barocca.

BIBLIOGRAFIA ITALIANA

OPERE

- . *Risposta a Suor Filotea*, a cura di Angelo Morino (seguito da *Suor Juana*, di Dacia Maraini). La Rosa, Torino 1980.
- . *Poesie*. Introduzione, scelta, traduzione e commento di Roberto Paoli. Rizzoli, Milano 1983.
- . *Il Sogno*. Versione e nota introduttiva di Insel Marty. Prefazione di Antonio Melis. Piovano, Abano Terme 1985.
- . *Risposta a Suor Filotea*, a cura di Angelo Morino. Sellerio, Palermo 1995.
- . *Versi d'amore e di circostanza. Primo sogno*, a cura di Angelo Morino. Einaudi (Collezione di poesia), Torino 1995.
- . *Libro di cucina attribuito a Juana Inés de la Cruz*, a cura di Angelo Morino. Sellerio, Palermo 1999.

SAGGI

- . Paz Octavio, *Suor Juana o Le insidie della fede*. (Titolo originale: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica, México 1982). Introduzione di Dario Puccini. Traduzione di Glauco Felici. Garzanti, Milano 1991.

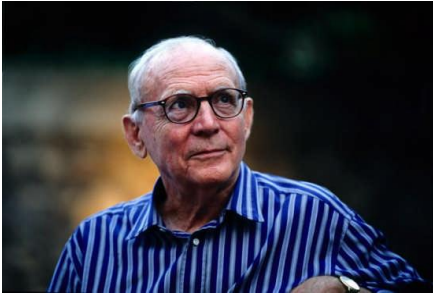
TEATRO

- . Del Serra Maura, *La fenice*. Nota introduttiva di Mario Luzi. Ed. dell'Ariete, Siracusa 1990.

Carmen De Stasio

Una meditazione su Vincenzo Consolo

La voce narrante dello Stupore del Mondo



L'attivazione dei processi per giungere ad una concomitanza di elementi con cui identificarsi e conversare, per assurgere a livelli nuovi validi per sé e dunque per il resto dell'umanità, molto devono a un confronto continuo, alla capacità di evitare l'occlusiva sedimentazione di seducenti ombre che rischiano di deturpare il percorso di conoscenza (¹)

Come questo percorso avvenga non è dato di stabilire con certezza. Anche la letteratura del Novecento – entro la quale s'inserisce Vincenzo Consolo – non concede di stabilire connessioni determinate, ma solo incastri con le intenzioni sottostanti la scrittura. E in effetti elementi di confronto si situano nel mezzo e nella dislocazione tanto intenzionale quanto linguistico-epistemologica a giustificare un procedimento che, lungi dall'essere forzatamente sperimentale, risulta nuovo rispetto allo scenario appagante del periodo in cui egli scrive. Non che Consolo sia stato innovatore unico, ma sicuramente ha osato coniugare – con le appartenenze specifiche – un linguaggio che risuonasse degli echi del tempo; che divenisse fonica dimostrazione di un corrispettivo poetico stigmatizzato in prosa.

Quanto determina la sostanziale particolarità della scrittura riguarda il metodo scientifico appropriato, sofferto, con il quale l'autore (animato dalla ribellione ad una sorta di neomanzonismo), crea scenografie adattabili all'uso colto della lingua, talora infervorata da richiami classicisti che mirano a incidere sull'abbondanza delle immagini senza dominarle, delle espressioni linguistiche fino a formulare una completezza di essenza, essenzialità, aspetti memorabili e comunitari.

Non esiste un limite entro cui collocare il corpus antologico degli aspetti analizzati e sviluppati (non ultimi, culturale e comportamentale), dai quali emerge la personalità imponente di attributi che non sollecitano esorbitanza, né strabocchevole o stucchevole elencazione. Tutt'altro: in un lessico complesso l'espressività di Consolo dà voce a sembianze, a tratti odorosi e visivi dall'impatto artistico.

L'*élan vital* esorbita così dalla discrepanza tra **poesia** e **prosa** e ne riduce il distacco, tanto che dall'uso modulato delle frasi avviene un vero processo simbiotico tra poesia (esteriorizzazione di una ricercata immagine mentale) e strutturazione in prosa mediante giustapposizione-collocazione tonale che *si insinua* nella materia.

La composizione paratattica appare pertanto strategia per conferire unità, non dissimilmente dall'analogica compensazione di periodi coagulati e reciprocamente impregnanti per l'assenza di una punteggiatura, che renda umbratile l'intenzione in coesione alla parola. Una tecnica, questa, che rafforza l'aleggiante senso di libertà avvertito come un punto focale da confermare nell'esperienza letteraria e che appare quale sfondo primario ad atmosfere totali, contigue e non racchiuse al punto di vista unico o a un sol luogo. In altri termini, Consolo – creatore di atmosfere – oltrepassa la sponda finita per sincronizzare e narrare (con apparenti illogicità)

la realtà che va a formarsi attraverso visioni simboliche e concordanti con il progetto letterario.

Sotto quest'aspetto il linguaggio articolato (a tratti baroccheggiante) conferisce unità sistemica alla narrazione. La sintesi shakespeariana (sintesi delle disattese) incontra in Consolo un terreno fertile: egli aggiunge, amplifica, consolida con atteggiamento inconsueto, parimenti inatteso, collegandosi a ciascuna situazione mostrata senza opposizione di paragoni, senza l'interferenza di sentimenti che ne oscurino la scioltezza visiva.

Tutto è presentato nella sua contezza. Finanche il dialetto perde la connotazione di digressione coloristica per assolvere il compito di rendere duttile e adattativa la scrittura valorizzata nella sua significazione. Diversamente da quanto effettuato da coloro i quali nel tempo hanno contagiato il proprio territorio lessicale con termini desueti, oscillanti tra il sarcastico e l'amaro, Consolo *non* ricorre a espressioni dialettali; piuttosto, valorizza la natura del dialetto in termini di serietà e non in quanto carica umorale; consolida dall'interno argomentazioni rese come una fitta rete di pulsioni e di stimoli, che investono il lettore-interlocutore al quale l'autore-personaggio indirizza la sua lettera-lettura. In questo modo manifesta il rifiuto delle regole di semplificazione-banalizzazione della lingua che, quindi, diviene intellettuale; il linguaggio paraverbale esclusivo-innovativo acquisisce un potere meta situazionale, su cui grava l'affermazione di una natura letteraria che mira a superare il concetto stesso di provincia(lizzazione) della conoscenza.

La qualità di dissociare, di rendere il divisionismo della tinteggiatura successivamente ricomposta, conferisce l'idea finale di fusione di tutti gli elementi: dal lessico alle risultanze sensibili, alle cromie forti, fino a inglobare le attese in un presente che conferisce fedeltà alla rappresentazione, come si apprezza nell'opera (pressoché sconosciuta) «*Il Teatro del Sole*». In sé una metafora, un'allusione che si solleva dalla radice – la terra di Sicilia – per espatriare e incontrare nuovi territori anche con l'artificio di convogliare nell'*atempo* la sua *asintassi*, da cui emerge l'originale geo-semantica disincastrata dal luogo comune, dalla storia di un territorio che vive perché veicolato verso un'ontologica compensazione.

In questi termini si spiega la tendenza di Consolo ad associare le realtà cui appartiene e che coinvolge, compromettendo, in un certo qual modo, la distribuzione delle differenze non come tratto distrattivo, quanto come coinvolgimento-fusione. La risposta è nel riportare con esemplari tracce realtà minute (Wirth le definì *piccole comunità*) affiancandole a evoluzioni linguistiche esterne ai limiti localizzanti.

Ugualmente il meccanismo alla base della relazione scrittore-scrittura porta a confrontare i vantaggi derivanti dalla forma con la quale il linguaggio assume il mondo nella sua unità di senso-significato, in un orizzonte che non confini lo spazio della parola. In effetti la formulazione va a costituire così una logica, interna e duplice concatenazione tra parola e suo intimo ritmo, lessico e territorio nell'accezione soggettivo-temporale e comportamentale-sociale. Non di minor importanza l'aspetto dialettico interno, con cui vengono conservate le differenze tra i personaggi nonostante il vincolo di reciprocità.

Favolista sui generis, l'autore presenta se stesso e i suoi camminamenti come passeggiate disordinate ma mai disorientate nell'ambiente umano, configurato con un'attitudine dall'apparente spontaneità a controllare la scrittura. Errante nutritosi di esperienze, egli ha fuso l'incantamento derivante non dal sogno impossibile e alitante intorno ad una soggettività talora dispersiva e autoreferenziale, quanto dalla combinazione di impalcature narrative, nelle quali rientrano stili, astrazioni, geografia spaziale, umana e, non ultima, musicale.

Consolo è tra coloro i quali hanno dato vita ad un nuovo modo di leggere la storia della quale sono colti gli anfratti, il riverbero e la risacca, estirpando il germe malefico dell'acquiescenza per confidare in una visione complessa, ridestare la coscienza e animarla di uno spirito nuovo del mondo, nutrito della linfa di dignità ultra sensibile dal valore internazionale.

Ricorre un'immagine di *uomo sospeso tra gli incanti o le complementarità di condizioni pluridimensionate*, che si incontrano nell'essere-pensiero quale punto in cui estremismi di perentorietà creano un varco inaccessibile. Al contrario, egli è pacificatore delle distanze che lima, controlla e che porta a coincidere in nuove prospettive di percezione. Perché grande è il mistero del pensiero, ma grande e illimitato è altresì il potere di congiungere emisferi dall'apparente contrasto. Un atto concesso a colui che elabora la parola in maniera immaginaria.

Ero là, dentro la contemplazione, l'incanto (2)

Mezzogiorno, l'ora sacra, il tempo dell'arresto, della luce sospesa, delle apparizioni (3)

Nella scansione ritmica l'unione è tra l'inizio e la fine, *nel* mezzogiorno, nell'ora sacra dedicata all'accoglienza di un nuovo tempo, di una nuova codificazione dello spazio. Consolo lo chiama *il tempo dell'arresto*, il momento (lungo) in cui anche l'uomo qualunque ripensa su ciò che è stato portato a compimento e ciò che si proietterà come novità. Senza spasmo. È il tempo della *luce sospesa*, di un sole fermo che, alla stregua di un orologio imponente, segna il continuare luminescente o la curvatura nelle tenebre. Il tempo *delle apparizioni* corrisponde al momento in cui le ombre si allontanano dal corpo e il corpo senza ombra resta in bilico, paziente che, nell'inclinazione del sole, le tenebre tornino ad accompagnarlo nel suo incedere frettoloso o moderato. Melanconico, meditante, consapevole.

Il tempo nel tempo del mezzogiorno dona valore all'assenza e nell'assenza le differenze si annullano. È l'impatto con l'incontro. Il momento per ripensare la propria rotta. Quella scelta da Consolo lo porta a deviare verso una storia che, per mezzo dell'eccentrica architettura scrittoria, diffonde uno spartito di spazi aperti e chiusi, sonorità dall'efficacia scenografica, piuttosto che una semplice pannellatura descrittiva. E si tratta di una scenografia mutevole per essere credibile all'interno di un atto, nel quale la parola s'accompagna ad una simbologia dal tenore quasi cinematografico, con balzi repentini tra equivocabilità e spiegazione.

Lo stile inebriato di una fonìa – alterna tra le lettere che formano le parole – è segno di una libertà da condizionamenti, non ultimi quelli regionali, tanto che Consolo si accosta (nella sua apostrofante digressione) alla letteratura che vaga nell'internazionalità, oltre che nell'atempo e che trova la maniera efficace nella forza lampeggiante del racconto che imprigiona e lascia liberi. Egli stesso libero di muoversi, di non lasciarsi interrompere da quell'immagine simbolo della Trinacria come un'elica a tre pale, che vorticano confondendosi con il vento eppur seguendo la stessa rotta per il nulla. Questo sarebbe se confondesse l'appartenenza con la nostalgia. Della sua Sicilia Consolo concepisce la vastità prospettica, la posizione dilatante su tre sponde; rinnova il segno nel linguaggio discordante e assordante della monumentalità; ne scompone la storia e gli ambienti; reca con sé il trionfo di un tempo indistinto. Marca la vivacità delle tinte; il sibilo diviene tuono; il velo cromatico si fa fuoco d'artificio che raccoglie le perturbazioni e le tenerezze in una condizione superiore. Infine, smorza i toni di una *rotta* che potrebbe sconfinare nel dramma e connota di densa ironia e di una tendenza all'ellissi e all'iperbole, accattivando a sé le zigzaganti sensazioni derivanti dalle visioni. Sonno, sogno.

In ciascuna opera si evidenzia il *volo a onde larghe* con cui Consolo ha affrontato il mondo della letteratura (più vicino agli artisti abili nel criptare percezioni attraverso il dipinto e la scultura), interrompendo i suoi ricordi avidi di comunicare attraverso un linguaggio arabescato, prezioso, dotato delle sembianze di un prisma di luce cangiante in un unico tempo, *composto* senza didascalie.

La sua potrebbe essere significativamente come un'azione *a retablo* nella corallità che impregna di sanguigno rosso l'armonia di un quadro, in cui tutto appare intrepido, imprevedibile; in cui nulla si orienta verso un'unicizzante prospettiva; nel quale il coinvolgimento emozionale trattiene i fili di un discorso che scivola a ricamare barocche

trame in un tempo che ne abbraccia infiniti, compresi quelli che ribolliscono nelle viscere metaforiche della natura e negli spazi di ciascun personaggio; nelle riserve linguistiche e nelle conferme; nelle sonorità storiche localizzanti e negli echi classicheggianti. Tra le pieghe del non detto l'autore cita in maniera trasparente il senso di una vastità che intesse trame altresì con fattori scrupolosamente geografici, seguendo un'ispirazione visiva e olfattiva, che sovverte l'ordine sequenziale e concede il vagheggiamento su quale condizione sia precedente all'altra o in qual misura si tratti di fenomeni sincronici.

C'è in ogni caso una concomitanza che predispone alla natura simbiotica di simboli ricorrenti (il viaggio, l'arte, antichità), rispondente al desiderio di un'ipertratteggiatura sintattica, mediante la quale la parola-frase trasla in un *ipermetro antignomico*, che motiva un fenomeno straordinario: la scrittura procede alla maniera di un intervallo lungo dall'effetto musicale instancabile, privo di cadute e di vuoti. Senza un dopo. Senza un legame che ne stabilisca la cronologia, ma affidando l'ipotetico sviluppo a un ulteriore stimolo.

NOTE:

(¹) Citazione da saggio di Carmen De Stasio, 2009

(²) IL TEATRO DEL SOLE – Interlinea Edizioni, Novara, 1999, pag. 8

(³) op. cit., pag. 9

BIBLIOGRAFIA

V. Consolo IL TEATRO DEL SOLE – Interlinea Edizioni, Novara, 1999

V. Consolo RETABLO Sellerio editore, Palermo 1987

V. Consolo IL SORRISO DELL'IGNOTO MARINAIO, Oscar Mondadori 2004

R. Chase IL ROMANZO AMERICANO E LA SUA TRADIZIONE, Piccola Biblioteca Einaudi, 1974

P. L. Berger – B. Berger SOCIOLOGIA La dimensione sociale della vita quotidiana, Universale Paperbacks Il Mulino, 1977

R. Sholes – R. Kellogg LA NATURA DELLA NARRATIVA, Il Mulino 1970

(a cura di Marica Milanese) A. Fremont LA REGIONE UNO SPAZIO PER VIVERE, Franco Angeli, 1983

(a cura di) E. Siciliani, A. Cecere, V. Intonti, A. Sportelli) LE TRASFORMAZIONI DEL NARRARE, Schena Ed., 1995

P. Trudgill SOCIOLINGUISTICS: An introduction, Penguin Books, 1981

D. Daiches, STORIA DELLA LETTERATURA INGLESE, vol. 2 – 3, Garzanti, 1982

P. L. Berger – T. Luckmann LA REALTA' COME COSTRUZIONE SOCIALE, Universale Paperbacks, Il Mulino, 1969

G. Lichteim L'EUROPA DEL NOVECENTO, vol. I, II, Universale Laterza, 1977

A.A. V.V. (a cura di Luisa Bonesio) ORIZZONTI DELLA GEOFILOSOFIA, Arianna Editrice, 2000

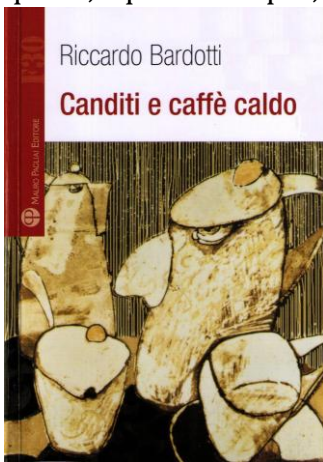
D. Lucking THE ARTIFICE OF ETERNITY, Adriatica Ed. Salentina, Lecce 1983

M. Sansone STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA, Principato Editore 1979

R. Di Marco OLTRE LA LETTERATURA, Edizioni GB, 1986

Mondi pseudodifferenti

Nel corso della *Storia* uno dei modi in cui l'essere umano ha espresso il proprio carattere aggregativo è stato l'invenzione e la costruzione dello Stato politico (inteso in tutte le sue forme: dalla monarchia alla repubblica) e le relative strutture economiche, sociali, educative, giudiziarie, etc., che hanno portato, nel corso dei secoli, alla nascita di *molteplici mondi vitali*, questi, quasi sempre, sono compresenti in forma di *microuniversi* (sia collettivi che individuali), che necessariamente s'incontrano e scontrano nell'attività di vita sotto forma di convergenze e diversità sociali, culturali, morali, etc., ossia gli inevitabili *dialoghi sociali* (parlati o silenti), che nascono quando si incontrano persone provenienti da società e culture differenti e relativamente lontane.



Queste dinamiche dialogiche vengono esemplificate dal giovane narratore senese Riccardo Bardotti nella sua opera prima: il romanzo *Canditi e caffè caldo*¹ – arrivato dopo molti anni di prove fatte da racconti brevi e lunghi – presenta un suo specifico carattere sia per lo stile linguistico che per i riferimenti culturali e storici, sia sul piano dell'affabulazione che su quello della capacità di caratterizzare personaggi e situazioni, dai quali emerge uno *stile narrativo* coerente con la peculiarità della storia raccontata; la quale, si percepisce, ha tratto ispirazione dalla precedente esperienza di insegnamento di Bardotti, poiché in alcuni elementi del romanzo (per esempio: nella cittadina di Selvamarina sulla costa toscana tirrenica, nell'Istituto scolastico *Conte di Radeschi* e nel giovane insegnante di *storia* Sandro Appiani, etc.) si intravedono delle verosimiglianze con reali località, contesti e ruoli in cui l'autore, in passato, ha operato.

1. L'ambientazione del romanzo *Canditi e caffè caldo* è basata sull'ipotesi storica che vede l'Italia ancora ferma alla situazione geopolitica del periodo pre-unitario del 1800, ma, contemporaneamente, siamo anche all'interno dell'attualità del tempo in cui Riccardo Bardotti scrive: un *giuoco cronologico* basato sulla sovrapposizione di più epoche, ossia l'autore mischia le carte del *tempo storico*, che ha consentito di realizzare dei *paradossi*, i quali svolgono un ruolo di *umoristica denuncia* dei mali storici dell'Italia.

La dicotomia cronologica della storia narrata si presenta attraverso varie *asimmetrie temporali* nei riferimenti a fatti storici e oggetti citati, che creano una *verità falsificata*, ossia una miscela ossimorica che costituisce, insieme all'ironia, lo strumento con cui Bardotti elabora la sua *satira storico-sociale*, che danno al romanzo un'*ambientazione surreale*.

Seppure nel romanzo non venga mai citata la data esatta di svolgimento delle vicende narrate, si trovano dei riferimenti cronologici (a situazioni politiche e belliche, alla moneta dell'euro in uso nella Comunità Europea, nonché ai vari prodotti tecnologici nati nella seconda metà del Novecento: il telefono mobile, la doccia con idromassaggio, la lavatrice, lo yacht, la carta di credito, etc.), che ci portano a intuire che il periodo storico in cui si svolge il romanzo, approssimativamente, si colloca tra l'ultimo decennio del 1900 e gli inizi del Duemila; in

¹ Riccardo Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, Presentazione di Tina Rielli Namolev, Mauro Pagliai Editore, Firenze, Novembre 2012, 289 pp., € 12,00.

particolare, sappiamo che la vicenda ha inizio in una mattina di fine agosto e termina in un pomeriggio di inizio dicembre dello stesso anno, quando l'insegnante precario Sandro Appiani viene espulso dall'Impero d'Austria per uno strumentale motivo sanitario e costretto a partire per Napoli venti giorni prima di Natale².

In tale cornice storica le vicende si sviluppano principalmente nella provincia più a sud del ricco Impero d'Austria (l'Impero "più antico del mondo"³) costituita dal Land della Toscana; ma il quadro d'inizio della storia è collocato a Napoli (in un giorno estivo presso il Museo Nazionale), a cui segue una fase di transizione costituita dal viaggio in treno del protagonista Sandro da Napoli a Firenze. Poi in Selvamarina (la città dell'Impero d'Austria sulla costa toscana del mar Tirreno) si apre lo scenario principale del romanzo, i cui più significativi siti di svolgimento della narrazione sono: l'Istituto scolastico Imperiale *Conte di Radeschi*, l'abitazione del vecchio marinaio Virgil, la *Libreria Roth*, la spiaggia e la stazione ferroviaria di Selvamarina; intorno ai quali ruotano altri luoghi di supporto alla narrazione centrale quali: l'agenzia immobiliare *Montefeltri*, la casa della coppia Beatrice e Simone, l'ufficio dell'architetta Beatrice Bor, il chiosco sulla spiaggia di Leo, il cantiere di costruzione della villa del russo Oleg Sata e lo studio legale dei Fratelli Stein.

In questi ambienti si sviluppa la storia del giovane napoletano Sandro, che è stato chiamato, con incarico annuale, a insegnare *storia* nella Scuola superiore di Selvamarina *Conte di Radeschi*. Nel breve periodo in cui vive e lavora nella cittadina tirrenica il giovane Sandro si troverà al centro di molte circostanze e relazioni socio-ambientali – la ricerca dell'appartamento in affitto, il contesto scolastico e i difficili rapporti col Preside, le lezioni di *storia* agli studenti pluriripetenti, l'isola/oasi di pace della *Libreria Roth*, la spiaggia del mare e i suoi influssi sulla psicologia della persona, l'amicizia con Beatrice e Virgil, le paranoie del medico Simone e la perfidia dell'avvocato Ludwig Stein, l'accompagnamento dei gendarmi alla Stazione di Selvamarina e la partenza forzata per Napoli in un vagone di sicurezza, etc. –, che fanno emergere problemi, diversità e affinità tra le persone, le città e gli Stati coinvolti nelle vicende del romanzo.

Infatti, l'intreccio narrativo si sviluppa intorno ai *caratteri* dei mondi dell'Impero d'Austria e del Regno delle Due Sicilie, i quali sono messi a confronto attraverso le vicende lavorative e private del principale protagonista del romanzo Sandro, che consente la rappresentazione, nel bene e nel male, sia della società asburgica dell'Impero d'Austria che di quella borbonica del Regno di Napoli, ossia accade un incontro/scontro tra i *mondi socio-culturali* di questi due Stati.

Un confronto che viene esemplificato attraverso il racconto dei rispettivi stili di vita, delle regole sociali, dei pensieri e modalità di agire dei vari personaggi, tra cui, per esempio, quelli che lavorano e frequentano l'Istituto scolastico *Conte di Radeschi* (la personalità *trasparente* del giovane insegnante di *storia* Sandro, i caratteri ignobili del Preside Angel Von Karon e delle due vice-presidi, l'abbigliamento lussuoso e i comportamenti delle segretarie e degli insegnanti, la condotta da bulli degli studenti e le pretese dei loro genitori, etc.) e gli abitanti di Selvamarina (l'insolenza delle segretarie delle agenzie immobiliari, la vita superficiale dei nuovi ricchi, gli ex marinai decisi a godersi gli ultimi anni di vita, l'arrivismo sociale dei medici, gli architetti asserviti ai nuovi ricchi che hanno progettato gli edifici orribili della località tirrenica, gli avvocati a caccia di clienti da *spennare*, etc.), che evidenziano difetti e contraddizioni, vizi e personalismi della società dell'Impero d'Austria.

In particolare, attraverso i due personaggi del Preside e dell'insegnante napoletano, il romanzo ci fa entrare dentro l'universo scolastico asburgico, la cui principale rappresentazione si ha nelle dinamiche relazionali e comunicative, che avvengono durante la riunione del Collegio dei docenti, la quale indica i modi faziosi di gestire l'Istituto scolastico da

² Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., rispettivamente pp. 61-62, 7, 270.

³ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 19.

parte del Preside Von Karon; mentre l'insegnante precario Sandro manifesta l'amore per tale professione, svolta con onestà e dedizione, come dimostrano sia la cura nel preparare il materiale didattico alla vigilia del primo giorno di scuola (dove emerge una dose di fatalismo quando si nota la presenza dell'immagine di San Cassiano, patrono degli insegnanti, che lo avrebbe aiutato a stare più tranquillo⁴) che il metodo didattico flessibile usato nelle sue lezioni e la disponibilità al confronto critico con gli studenti.

Pertanto, lo scenario narrativo dell'Istituto scolastico *Conte di Radeschi* costituisce la parte principale dell'*universo sociale* del romanzo, che esemplifica le ingiustizie, la cattiveria di alcuni uomini su altri, le ipocrisie e i narcisismi delle persone, nonché evidenza come la stupidità trasforma le diversità sociali e geografiche in un elemento per denigrare la dignità umana, per vittimizzare le persone che hanno ricevuto una *sorte diversa*. Il *mondo scolastico* del romanzo rappresenta, dunque, un centro dove la malvagità dell'essere umano trova terreno fertile per moltiplicarsi, e questo dà modo a Bardotti di amplificare anche le assurdità che stanno al di fuori della Scuola (per esempio: l'uso delle differenze culturali ed economiche come elemento per *colpire* la persona), dalle quali la Scuola ne è forza-maggiore influenzata e, paradossalmente, alimenta tali assurdità anziché eliminarle.

2. La *densità socio-culturale* dell'ambientazione di *Canditi e caffè caldo* ha trovato la sua raffigurazione non solo nella *pluralità tematica* della fabula, ma anche nella *geometria dei personaggi*, la cui presentazione ci aiuta ad analizzare e valutare in dettaglio i temi e messaggi proposti nel romanzo.

I tanti personaggi del romanzo si possono classificare in due gruppi: il primo è quello delle *persone anonime* (i soggetti, individuali e collettivi, senza un nome proprio⁵), che, seppure svolgano *ruoli di comparsa*, sono necessari alla tessitura narrativa; mentre il secondo gruppo è quello delle *persone note*, ossia identificati da nomi e/o cognomi. Delle prime *persone*, ovviamente, non è necessario parlare ai fini delle esigenze di questo studio critico, mentre sulle seconde mi soffermerò presentando il loro *ruolo e portato morale*.

Le *persone note* esprimono una *scala valoriale*, che Riccardo Bardotti ci trasmette attraverso la narrazione dei fatti e che si può riassumere nella seguente doppia serie di *valori-personaggi*: la prima è basata sui *valori positivi* di altruismo, amicizia, amore, correttezza, coerenza, cultura, onestà, professionalità (di cui sono portatori i personaggi del napoletano

⁴ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 92.

⁵ Nel gruppo delle *persone anonime* ci sono: l'agente di commercio di legnami, gli affaristi di Selvamarina, gli agenti in tute bianche e guanti in lattice, l'avvocato dello studio d'architettura di Beatrice Bor, i baristi e le bariste, la cameriera del chiosco sul mare, il Cancelliere dell'Impero, i cerberi travestiti da bagnini, i cittadini extracomunitari, i cortigiani e fedelissimi del Preside Angel Von Karon, il cuoco tunisino, i direttori dei lavori, gli operai e tecnici del cantiere della villa in costruzione, la direttrice sanitaria dell'Imperial-regio ospedale di Selvamarina, le donne bellissime e giovanissime, i drogati, i facenticazziproprì, le fanciulle compiacenti, la figlia di Alice, la folla di curiosi e sfaccendati, i genitori degli studenti, il gigante siciliano, il giornalista, gli immigrati, gli impiegati dell'Istituto scolastico *Conte di Radeschi*, l'impiegato delle poste di Napoli, l'insegnante di mezz'età dai capelli bianchi, il massiccio pescatore, il medico dell'ambulanza, il portiere dell'albergo e il barbiere di Vicomaggio, il pilota dell'elicottero, i ragazzi al tavolo del chiosco, la scorta del miliardario russo, le segretarie dell'agenzia immobiliare e dello studio legale Stein, il senatore al tavolo del ristorante *Il Santo bevitore*, le signore ingioiellate, i solerti poliziotti in bicicletta, i sottoufficiali della gendarmeria imperiale, gli studenti dell'Istituto *Conte di Radeschi*, gli ufficiali della gendarmeria mortuaria, la vecchia signora sul treno, i venditori ambulanti, la venditrice di biglietti, etc.

Sandro Appiani, della giovane architetta Beatrice Bor, dell'anziano libraio Davide Roth, dell'affittuario selvamarinese Virgil, del titolare del chiosco sulla spiaggia Leo, della ragazza-madre Alice⁶); mentre la seconda serie è basata sui *valori negativi* di ambizione, cattiveria, falsità, inganno, ipocrisia, perfidia, truffa, violenza (i quali sono esemplificati dai personaggi del miliardario russo Oleg Sata, dell'avvocato-segretario personale Yury Mev, dell'agente immobiliare Guido Montefeltri, del dirigente scolastico Angel Von Karon, dell'avvocato Ludwig Stein e del giovane medico Simone⁷).

Le *persone* della prima serie si caratterizzano per la loro *carica di umanità*, la quale emerge con forza in molte scene del romanzo, tra cui per esempio: la neonata amicizia tra Sandro e Virgil, l'aiuto finanziario dato alla ragazza-madre Alice da parte di Sandro e Virgil, l'amicizia culturale tra la giovane Beatrice e il vecchio libraio Roth, il dolore solidale di Sandro e Beatrice per la morte del secolare Roth, la generosità di Leo e Virgil con l'offerta ad Alice di un lavoro e la casa, etc., nonché si ha un momento di *intensa solidarietà* quando Virgil, Leo, Alice e Beatrice accorrono alla stazione ferroviaria di Selvamarina e attendono l'arrivo di Sandro (accompagnato dai gendarmi) per non lasciarlo solo in quel difficile momento e salutare il loro amico prima che parta per Napoli: gli amici "fecero un cenno a Sandro con le mani, quindi arretrarono lentamente con il dolore dipinto sulle labbra" e rimasero a osservare "le inferriate dei finestrini per riconoscere, almeno per un istante, la fisionomia dell'amico. [...], proprio mentre il treno si rimetteva in marcia, un sorriso ed una mano spuntarono da una fessura"⁸, segni semplici ma carichi di *pura umanità*. I caratteri di questi personaggi risaltano grazie a un *gioco di continua specchiatura* con gli altri opposti personaggi (ossia quelli della seconda serie); un confronto da cui emerge nitida sia la malvagità, l'egoismo e l'arrivismo dei secondi che la bontà, l'altruismo e l'umiltà dei primi, i quali forniscono la testimonianza di denuncia dell'assurdità dei *valori effimeri* e del *classismo* della società selvamarinese.

Le molte *persone note*, naturalmente, non si possono esaminare tutte per ragioni di economia del discorso, per cui, a titolo esemplificativo, l'attenzione sarà concentrata sui personaggi dell'insegnante Sandro Appiani, del Preside Angel Von Karon, della giovane architetta Beatrice Bor e del vecchio libraio Davide Roth, per i quali presenterò i *caratteri e ruoli narrativi*.

Il primo protagonista del romanzo è proprio Sandro Appiani, che Bardotti descrive come "un ometto non più giovane, in canottiera e pantaloncini corti, alto e magro, ma con la tipica pancetta del classico intellettuale nemico giurato dello sport"⁹, il quale era nato a Napoli nella classica famiglia partenopea, dove ha vissuto fino all'età di 40 anni, disoccupato e in cerca di lavoro come insegnante di *storia*, deciso a costruirsi una *nuova vita* dovunque avesse trovato un impiego, poiché era stanco di vivere ancora con i suoi genitori¹⁰: occasione presentatasi quando il precario storico Sandro ha ricevuto la telefonata al cellulare dal Provveditorato imperiale di Firenze mentre si trovava nel Museo Nazionale di Napoli, che gli ha offerto il lavoro che cercava (per il quale, anni prima, aveva presentato domanda su insistenza dell'allora fidanzata)¹¹, per cui è partito subito per l'Impero d'Austria con il minimo necessario¹² e con lo spirito di chi si accinge ad andare in *esilio volontario*¹³, che Sandro affronta con serenità e onestà, serietà e dignità professionale.

⁶ Ai quali seguono alcuni personaggi minori: l'architetto Folco Bor, il vecchio Vincenzo Appiani e la moglie Adele, la studentessa Pallotti, la professoressa Schuster e il rabbino Strauss.

⁷ A cui si aggiungono altri personaggi di secondaria importanza: i Fratelli Weremburg (Richard, Mark, Heidrun), l'impresario funebre Kreutz, le due vicepresidi Rose e Semira, la segretaria personale del Preside Teresa.

⁸ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 277.

⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 8.

¹⁰ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 10-12.

¹¹ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 8-9.

¹² Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 23.

Ma questi aspetti del carattere di Sandro non sono stati né apprezzati né capiti dal Preside dell'Istituto scolastico *Conte di Radeschi*¹⁴ di Selvamarina, dove gli è stato affidato l'insegnamento della *storia*, ed è osteggiato e ingannato da alcuni personaggi selvamarinesi, seppure sarebbe dovuto essere rispettato, visto che egli si trovava in una città dell' "Impero più antico e civile della terra", ossia l'Impero d'Austria, che è "vanto e gloria di quel raggio di civiltà che è la Comunità Europea"¹⁵. Perciò Sandro è il perno di una *storia dolce-amara*, nella quale ha incontrato persone che gli vogliono bene (Virgil, Beatrice, Roth, Alice e Leo), ma anche altre persone che lo odiano (Von Karon, Simone e i gendarmi).

L'aspetto del *duplice* è una delle caratteristiche ricorrenti in *Canditi e caffè caldo*, che dà al romanzo la *dimensione dell'assurdo*, infatti, il carattere onesto e buono di Sandro gli si rivolge spesso contro; in tal senso, significativi sono alcuni momenti in cui Sandro è costretto dalle circostanze a subire: da una parte, l'aver accettato la richiesta di Virgil e Guido Montefeltri di pagare l'affitto di casa in nero e in anticipo, gli è costata la perquisizione dell'appartamento da parte dei gendarmi imperiali (un evento che ha fatto capire al padrone di casa Virgil di aver sbagliato e la scelta di rimediare all'errore fornisce l'occasione per la nascita della loro amicizia), e, dall'altra parte, il rapporto amicale che nasce tra Sandro e la ragazza Beatrice, sulla base della loro *affinità culturale*, viene travisata dal marito Simone in una presunta relazione d'amore e manipolata dall'avvocato Ludwig Stein per puro interesse economico, ossia viene utilizzata come *causa* per ordire un complotto contro Sandro (basato sulla costruzione di un falso referto medico, che attestava la sua positività all'HIV, come emerge durante l'ultima conversazione alla stazione ferroviaria tra Sandro, Virgil e Beatrice, i quali si rendono conto della macchinazione costruita contro il giovane napoletano¹⁶), che ha comportato la sospensione dall'incarico di insegnamento nella Scuola *Conte di Radeschi*, l'arresto immediato, l'espulsione dall'Impero d'Austria e la conseguente partenza coatta per Napoli, da cui era partito poco più di tre mesi prima, quasi fuggito, con la speranza di crearsi una *nuova vita* lontano da quella città difficile e contraddittoria.

Dunque, la vicenda di Sandro Appiani è incentrata sul desiderio sia di ambientarsi e costruirsi una vita serena¹⁷ a Selvamarina che di svolgere con serietà il suo lavoro di insegnante di *storia* nell'Istituto scolastico *Conte di Radeschi*, dove il Preside Angel Von Karon rappresenta una coordinata narrativa importante sia in relazione ai caratteri dell'ambiente scolastico e sociale di Selvamarina che al ruolo di docente del giovane napoletano.

Il personaggio di Angel Von Karon è caratterizzato nel romanzo soprattutto attraverso i suoi aspetti peggiori: la personalità, la carriera professionale, le modalità di gestione dell'Istituto scolastico e il rapporto con le donne. Von Karon è, sin dall'inizio, presentato come un soggetto dall'identità *povera*, infatti Bardotti non nutre molta simpatia verso il Preside e non gli dà via di scampo: lo classifica sempre come un *bieco individuo* e un *omuncolo insignificante*, un essere che non sa accettare le sue ridotte capacità professionali, ma che aveva fatto comunque carriera come Preside grazie alla raccomandazione dei parenti politicanti di Vienna¹⁸.

¹³ Tale atteggiamento mentale di Sandro Appiani traspare, tempo dopo, quando egli dirà a Virgil e Leo: "Giù non ho costruito nulla: non ho una casa, non ho amici, [...], non ho una donna stabile. Può darsi che torni in Sicilia anche domani, è un posto buono come un altro, ma al momento sono qui, se riuscirò ad ambientarmi forse resterò, altrimenti vedremo" (R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 160).

¹⁴ Di cui Leo dà la seguente sferzante definizione: "Il Radeschi è la scuola per i figli dei ricchi. Tutta gente che si crede chissà chi e poi non vale un cazzo! Individui che non hanno voglia di lavorare ma vivono soltanto per divertirsi e per apparire" (R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 157).

¹⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., rispettivamente pp. 270, 157.

¹⁶ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., rispettivamente pp. 275, 286-287.

¹⁷ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 160.

¹⁸ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 33.

Nonostante il finto successo professionale, il destino comunque ha messo a dura prova la vita privata di Von Karon riservandogli una moglie cretina, dei figli irrispettosi della figura paterna e una *vecchiaia precoce*, che gli ha causato la caduta dell'autostima e il conseguente rifiuto della propria immagine fisica, da cui ha cercato di riscattarsi corteggiando donne giovani (sia nell'ambito dell'Istituto scolastico che al di fuori andando in cerca di prostitute, tra cui la ragazza-madre Alice). Con questo stile comportamentale Von Karon ha creduto di vendicarsi della moglie, che lo aveva tradito prima e durante il matrimonio e, soprattutto, pensava di aver dimostrato che "non solo non era vecchio, ma era anche un grand'uomo"¹⁹. Infatti, questo nuovo *stato d'animo* ha fornito a Von Karon l'entusiasmo e l'energia per modificare le sue abitudini lavorative nella Scuola *Radeschi*: da assenteista e lavativo ha cominciato a interessarsi attivamente alla gestione dell'Istituto, nonché ha aumentato il corteggiamento delle insegnanti in cerca di "una insipida notte d'amore"²⁰, tra cui, per esempio, con la vice-Preside Rose²¹. Tale condotta del Preside ha avuto immediate conseguenze negative sulla reputazione pubblica dell'Istituto *Conte di Radeschi*, che, da "vanto e gloria del tirreno austriaco, si trasformò in una vera e propria miniera di scandali e storielle da bar"²².

In questo *clima* dell'Istituto scolastico, una mattina di inizio settembre, ha preso servizio il professor Sandro Appiani presentandosi al Preside Von Karon, il quale lo ha percepito, sin dal loro primo incontro, come un *nemico*²³, come una presenza sgradita e gli manifesta antipatia e insofferenza, poiché ritiene che gli creerà problemi sia nella gestione dell'Istituto che con le donne che vi lavorano, in quanto rappresenta un suo potenziale rivale nel corteggiamento delle segretarie e delle insegnanti, che lo preferirebbero a lui in quanto Sandro è più giovane; per cui Von Karon ha adottato atteggiamenti di difesa "contro la spiacevole novità"²⁴ del giovane napoletano sia assegnandogli classi difficili che facendogli dei controlli a sorpresa in aula.

Questo antagonismo del Preside Von Karon e il suo modo di gestire la Scuola emergono, soprattutto, durante la mattina in cui si è svolta la prima riunione del Collegio dei docenti del nuovo anno scolastico (che, di solito, convocava alla fine della giornata per avere l'occasione di "godersi in santa pace le grazie di qualche sua dipendente"²⁵), dove prevale un ambiente da pettegoletto post-estate e si vedono chiaramente sia la presenza di fazioni nel corpo insegnante (oppositori e fedeli cortigiani di Von Karon, facenticazziproprì ed extracomunitari²⁶) che i metodi clientelari di assegnazione degli incarichi di vicepresidente alle *fanciulle compiacenti* e dei giorni liberi settimanali degli insegnanti, un sistema che i docenti già conoscevano ma sopportavano sempre meno²⁷; nonché il Preside nelle riunioni dei Collegi aveva la mania di fare *discorsi formali*, che venivano ascoltati dai soliti fedelissimi e il resto degli insegnanti era dedito al chiacchiericcio, una modalità accettata dai docenti più anziani, come conferma il colloquio tra Sandro e uno di essi²⁸.

¹⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 35.

²⁰ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 36.

²¹ Bardotti traccia un'emblematica presentazione di Rose con queste poche parole: la donna "era stata trahettata da Von Karon, un paio di anni prima, da una squallida classe delle scuole infantili, all'anticamera del proprio ufficio. La brava ragazza non aveva la più pallida idea di come si mandasse avanti una scuola, [...], tuttavia aveva un ottimo gusto nello scegliere le proprie minigonne e le camicette generosamente sbottonate, era inoltre insuperabile nel simulare gli orgasmi" (R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 37-38).

²² R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 36-37.

²³ Il Preside "Nella sua testa aveva deciso che il male proveniva da fuori e quello stesso male era impersonato da Sandro Appiani" (R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 187).

²⁴ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 37.

²⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 98.

²⁶ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 94-97.

²⁷ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 98-99.

²⁸ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 94-95.

A ostacolare la tradizione gestionale del Preside è arrivato il nuovo insegnante di *storia* Sandro, che non conosceva le particolari abitudini di Von Karon, e ha proposto una soluzione equilibrata al problema annoso dei giorni liberi settimanali: "Io personalmente suggerisco di dare il giorno libero a rotazione: [...]. In questo modo nessuno avrà favoritismi e ciclicamente ognuno di noi avrà il giorno ambito"²⁹, un suggerimento che Sandro ha fatto in buona fede col solo proposito di aiutare il Preside a risolvere la difficoltà che lo stesso aveva riferito. Ma Sandro ignorava che la sua proposta scardinava i piani del Preside Von Karon, il quale si è arrabbiato definendo Sandro sia un "Terrone comunista!" che un "Terrone di merda! Pezzo di merda di una terra maledetta!"³⁰, nonché ha concluso la discussione urlando: "Dato che agite in questo modo io... io dei vostri suggerimenti non so che farmene. Il Dirigente sono io ed il sabato libero lo darò a chi voglio io... io... perché io sono il Dirigente!"³¹, illudendosi così di riaffermare l'autorità del suo ruolo messo in crisi dai suoi antagonisti nel Collegio dei docenti. Ma l'arrabbiatura del Preside è terminata del tutto solo dopo aver trovato il modo di punire Sandro assegnandogli le peggiori classi dell'Istituto con un orario terribile e così l'insegnante napoletano "era stato sistemato a dovere: giustizia era fatta ed il mestiere di Preside era il più bello del mondo"³². Dunque, la riunione del Collegio dei docenti ha messo in luce gli opportunismi e i favoritismi, le falsità e malvagità, le manie vendicative e l'incapacità gestionale del Dirigente scolastico, nonché la faziosità del corpo docente.

Inoltre, le modifiche all'organizzazione delle classi di studenti ai danni di Sandro hanno messo in evidenza alcuni particolari circa il rapporto professionale tra il Preside e le sue collaboratrici: per esempio la segretaria personale Teresa e la seconda vicepresidente Semira. Infatti, la segretaria Teresa provava nausea e rabbia alla sola vista del Preside, che manifestava dandogli risposte *scostanti*, mentre Von Karon ricambiava rispondendogli con un silente *stronza*³³; mentre la vicepresidente Semira era una donna incapace ma ambiziosa (e per questo era divenuta l'amante ufficiale di Von Karon³⁴), la quale, di fronte alla notizia delle modifiche fatte alle classi assegnate a Sandro, non ha saputo fare altro che arrabbiarsi e urlare al telefono con la segretaria, che le aveva solo riferito la notizia.

Mentre la protagonista femminile del romanzo è la giovane architetta Beatrice Bor: la donna che svolge un *ruolo ponte* tra l'universo scolastico di Sandro Appiani e il mondo della *Libreria* di Davide Roth, tra l'ipocrisia della realtà sociale selvamarinese e la verità indipendente dei sogni e dei libri.

La ragazza Beatrice è la figlia unica del celebre architetto Folco Bor³⁵: cresciuta nella villa paterna di Fiesole, laureata in architettura, sposata col medico Simone, che non ama. La ragazza è appassionata più della letteratura che dell'architettura, ossia non ama la sua professione di architetto (che gli è stata imposta dal padre Folco, col quale ha un rapporto di odio-amore, quindi, un mestiere che non aveva scelto secondo la sua naturale

²⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 100.

³⁰ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., rispettivamente pp. 100, 102. Non è un caso che l'autore fa dire più volte al Preside Angel Von Karon la parola "terrone" come dispregiativa della persona di Sandro Appiani, visto l'astio che il Preside austriaco nutre verso gli italiani del meridione. La motivazione di ciò sta nell'esigenza di caratterizzare il personaggio in base al *gioco linguistico ironico* che connota il romanzo; ma, al di fuori del contesto narrativo, il termine "terrone" in sé, sul piano etimologico, è sincretico (incrocio di: *terr*-emoto e *meridi-one*), ossia non nasce con una valenza negativa, poiché alludeva scherzosamente al carattere focoso dei meridionali, che nel corso del tempo è stato caricato di incomprensioni e pregiudizi.

³¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 101.

³² R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 103.

³³ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 112-113.

³⁴ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 113-115.

³⁵ Bardotti presenta il personaggio di Folco Bor come un "genio indiscusso dell'Impero": parole che l'autore fa dire all'avvocato Ludwig Stein con tono adulatorio verso la figlia Beatrice (R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 248).

predisposizione), come dimostra il fatto che va di rado a lavorare nel suo ufficio e più spesso compie sulla spiaggia “lunghe camminate solitarie con un libro aperto tra le mani”³⁶.

Beatrice è consapevole di non essere né bella né simpatica, ma pensava di “avere come unica risorsa la propria intelligenza”³⁷, una certezza che a volte andava in crisi quando gli capitava di sentirsi “maldestra, meno sveglia rispetto alle sue coetanee”³⁸, una difficoltà della sua vita che non ha saputo mai risolvere. Nonostante ciò, Beatrice è una donna dal temperamento forte e calmo, ma che perde quando si trova davanti a persone e situazioni che ritiene siano ingiuste divenendo nervosa e irascibile, per esempio: la fanno arrabbiare le pretese professionali del padre Folco, l’incidente con la Moto Guzzi di Sandro, il progetto della megavilla del miliardario russo Oleg Sata, il giudizio ingiusto sul libraio Roth espresso dalla direttrice sanitaria dell’ospedale, le mire dell’avvocato truffatore Ludwig Stein sulla *Libreria Roth*, etc.

Beatrice intravede Sandro, la prima volta, per strada quando la donna ha rischiato di essere investita dalla Moto Guzzi del napoletano e poi si riconoscono a vista (ma senza manifestarlo) tra gli scaffali della *Libreria Roth*³⁹, quando inizia tra loro un silenzioso *dialogo culturale*, che culmina nella presa di coscienza sollecitata da due situazioni: la prima, quando Beatrice, alla fine del giorno in cui Roth è morto, si rende conto che l’altro frequentatore della *Libreria Roth*, Sandro, era “visibilmente abbattuto, da un dolore pieno di dignità, la ragazza lo vedeva in un modo diverso. [...], in quel tragico frangente era stato sempre al suo fianco, che l’aveva sorretta, aiutata, come se si conoscessero da sempre”⁴⁰: solo ora Beatrice ha capito che Sandro le è stato indispensabile nel *reggere* il momento della morte improvvisa del libraio. Mentre la seconda occasione è quella del saluto alla stazione dei treni di Selvamarina: qui, da una parte, Beatrice afferma che Sandro è “una persona onesta!”⁴¹ e, dall’altra, si rende conto che “Non era innamorata di quell’uomo né lo era mai stata ma aveva imparato ad apprezzarlo: non riusciva nemmeno ad immaginare una Selvamarina priva della sua faccia”⁴².

L’altro *volto* della vita di Beatrice è costituito dal suo infelice matrimonio con Simone, di cui si hanno vari segnali, per esempio il fatto che la donna viene citata nel romanzo con gli appellativi di “Ragazza” e “Giovane”, ma mai “Signora”, pur essendo sposata; ciò evidenzia sia un ribaltamento delle regole sociali che la psicologia del racconto di manifestare che il matrimonio di Beatrice non funziona, di cui sono esemplificazioni vari episodi di insofferenza verso il marito Simone: quando lo rimprovera per il fatto che in casa lascia a terra i panni sporchi, quando si rifiuta di preparargli la cena, quando una notte non desidera fare l’amore con lui, quando durante una cena caccia da casa gli ospiti-colleghi di lavoro del marito, il quale si preoccupa più delle conseguenze che ciò avrà nel suo ambiente di lavoro e non dei motivi che hanno spinto la moglie a tale comportamento irascibile, imputandolo frettolosamente a una possibile passeggera malattia di Beatrice, che è sì malata, ma di *allergia* alla sua vita matrimoniale e professionale.

Questo litigio con gli ospiti di Simone è stato per Beatrice l’occasione per fare una riflessione risolutoria sul marito e il senso del loro matrimonio: pensava che Simone fosse un brav’uomo ma che non l’aveva mai capita, soprattutto il marito non accettava la “sua profonda passione per la lettura”⁴³, nonché il loro matrimonio era stato costruito su un doppio

³⁶ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 28.

³⁷ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 181.

³⁸ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 213.

³⁹ “Per un attimo quella presenza la disturbò ma poi pensò che il piacere che stava provando in quel momento non era riservato soltanto a lei, anzi, le prese la curiosità di sapere quale libro avesse tra le mani lo sconosciuto” (R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 126).

⁴⁰ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 209.

⁴¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 275.

⁴² R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 276-277.

⁴³ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 263.

equivoco: da una parte, Simone pensava che la moglie condividesse le sue aspettative sociali e professionali e, quindi, si era rassegnato a sopportare le banali passioni della moglie; dall'altra, Beatrice odiava il *mondo* del marito (il quale pensava che fosse il contrario) ed era stanca di doverlo sopportare per dovere sociale⁴⁴. Per cui Beatrice è divenuta consapevole che né odiava né amava il marito, ossia era solo un amico a cui voleva bene, invece “quello che veramente odiava era il ‘mondo’ di Simone”⁴⁵; dunque, questa dinamica coniugale non fa altro che mettere in evidenza la cecità del marito Simone di fronte ai *bisogni interiori* della donna che ha sposato⁴⁶.

Il malessere esistenziale di Beatrice (causato dalle figure sociali maschili di padre e marito) trova una soluzione prospettica in un momento di grande lucidità a fine romanzo, quando Beatrice – durante il suo colloquio con la ragazza-madre Alice alla stazione ferroviaria di Selvamarina dopo la partenza di Sandro –, alla domanda di Alice se continuerà a fare l'architetto per gente ricca, risponde in modo chiaro e deciso:

No. Mai più. Ho sprecato i migliori anni della mia vita facendo l'architetto per gente corrotta e poi la moglie e la figlia di uomini importanti. Ora sono stanca. Il vecchio Roth mi ha lasciata la sua libreria un piccolo appartamento, una caffettiera ed una scatola di canditi. Stasera stessa parlerò a mio marito ed a mio padre e da domani una nuova vita finalmente libera⁴⁷.

Tali determinazioni, frutto di una precedente riflessione, hanno creato una situazione paradossale, che alimenta anziché risolvere la conflittualità tra Beatrice e Simone. La diversa valutazione del loro stato coniugale ha portato a una contrapposta conclusione, ossia nello stesso momento e luogo nascono due opposte decisioni all'insaputa reciproca: da un lato, Beatrice decide di separarsi dal marito per *rifondare* la sua vita, e dall'altro Simone, contemporaneamente, credeva di aver risolto i suoi problemi con la moglie avendo ottenuto l'allontanamento di colui che pensava fosse una minaccia per il suo matrimonio e, quindi, ha creduto di aver *restaurato* il suo status sociale di coppia felice e rispettabile.

La spiegazione dei motivi di questa *dinamica estraniante* nel rapporto tra i due giovani coniugi si trova, soprattutto, nella personalità della ragazza Beatrice e nel tipo di soluzione che essa ha dato al suo quotidiano disagio esistenziale. In tal senso, le coordinate che ci aiutano a capire e spiegare il complesso bisogno di libertà e autonomia di Beatrice sono costituite da due fattori interdipendenti: la sua percezione della *stanza* woolfiana⁴⁸ (e la conseguente declinazione in termini di *isola-oasi*) e il suo amore per la *letteratura* e i *libri* che la rappresentano.

Il significato di *stanza* o meglio di *isola-oasi* in Beatrice si coglie attraverso le situazioni e i luoghi in cui la giovane manifesta i suoi pensieri e le sue riflessioni, che fanno emergere il carattere e le problematiche della donna. La percezione della *stanza*, da parte di Beatrice, assume il carattere di *spazio vitale*, che ci fa capire che la sua visione consiste in *una stanza tutta sua, sentita come un'isola privata inviolabile e sacra*, che spesso Beatrice esemplifica in una giornata in cui sta da sola e fa soltanto ciò che desidera senza sentire lo sguardo addosso

⁴⁴ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 263-264.

⁴⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 264.

⁴⁶ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 235-238.

⁴⁷ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 278-279.

⁴⁸ Cfr. Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé* (1929), Introduzione di Armanda Guiducci, Traduzione e Prefazione di Maura Del Serra, Edizione integrale, Newton Compton (TEN), Roma, Ottobre 1993, Prima edizione. Nel racconto lungo *Una stanza tutta per sé* la Woolf mette in evidenza il bisogno di indipendenza della donna sul piano culturale, professionale e sociale, ossia la “stanza” woolfiana esemplifica la rivendicazione di avere un proprio esclusivo spazio dove restare sola con se stessa, esprimere il proprio *io in libertà*; in particolare, la *stanza* è il simbolo del luogo in cui la donna può realizzarsi in tutte le sue *dimensioni* senza sentire lo sguardo e il condizionamento dell'uomo, vale a dire il bisogno di V. Woolf origina dal desiderio di avere *un'isola di pace* dove riflettere e scrivere e così dare concretezza alla propria *creatività*.

del marito o le pressioni professionali del padre. Perciò la *stanza* di Beatrice assume la dimensione di un *proprio intimo spazio*, che trova la sua collocazione in un *luogo aperto ma percepito come privato e individuale*. Questo è chiaramente esplicitato in un particolare momento del romanzo: una mattina, al risveglio, Beatrice sente che non vuole avere a che fare sia col marito che con la loro casa, tale da desiderare che lui esca subito e così da sola poter vivere tutta la sua *giornata* libera dalla vista di Simone e dal pensiero della casa di convivenza matrimoniale che odia, ossia la ragazza:

si vestì in modo semplice e pratico, [...], per poi guadagnare l'aria aperta. Già alla prima boccata di brezza marina, come per incanto, la testa le si alleggerì ed il pensiero che quella giornata sarebbe stata tutta sua e soltanto per lei le fece sprizzare gioia da tutti i pori. Prima di tutto decise di fare una tappa sulla spiaggia, [...], dopo sarebbe passata alla libreria di Herr Roth e poi chissà, l'importante era non pensare alla sua casa⁴⁹.

Se, da una parte, sono evidenti le ragioni dell'insofferenza di Beatrice per il marito Simone, dall'altra non sono chiari i motivi dell'odio verso la sua casa (che la giovane ha soprannominato "salotto"), i quali vanno ricercati in un aspetto della sua famiglia d'origine, ossia la casa in cui Beatrice vive col marito è un regalo fattole dal padre, che a sua volta l'aveva ricevuta da un cliente come pagamento per un lavoro svolto, quindi è frutto dei guadagni dell'opera di architetto del padre, per cui viverci le ricorda sempre la professione d'architetto che la donna odia; da qui l'esigenza di *vivere in luoghi aperti* come la spiaggia (lantana dai manufatti dell'architettura!) e la *Libreria Roth*, dove i libri creano pareti di carta⁵⁰, quindi escludono la *dimensione dell'architettura*, ma soprattutto la vista e lo sfoglio dei libri aprono una *finestra sull'infinito*, che consente alla mente di Beatrice di sognare e di *volare* senza i limiti strutturali imposti da un'opera architettonica.

Il particolare rapporto di Beatrice con la *Libreria Roth* emerge in varie circostanze del romanzo, per esempio quando, dopo aver accompagnato Yury Mev e Oleg Sata nella visita al cantiere della villa in costruzione, è andata via da questo luogo dirigendosi verso il centro di Selvamarina, poiché "doveva in tutti i modi levarsi di dosso tutto il fango che le si era appiccicato in quelle poche ore di lavoro e non c'era mezzo migliore che risciacquarsi nella libreria del vecchio Roth dove finalmente avrebbe trovato un'oasi di pace e onestà"⁵¹; perciò la *Libreria Roth* è sentita da Beatrice come il *luogo di lavacro* del senso di schifo provocato dalle brutture del lavoro di architetto, come *ideale spazio di purificazione* dalla nausea causata dalle ingiustizie economiche e sociali del mondo.

Dunque, un *giorno* trascorso a passeggiare sulla spiaggia di Selvamarina e a sfogliare i libri nella *Libreria Roth* è il simbolo della *stanza* di Beatrice, in cui rifugiarsi per stare con se stessa: questa *dimensione esistenziale* fa sentire la ragazza libera e serena, una condizione dove la donna ama essere sola ma non è in solitudine, poiché in lei è forte la percezione della presenza fisica dei suoi pensieri e sogni.

Naturalmente, in questo *mondo isolano* il vecchio libraio Roth è il solido punto di riferimento di Beatrice: tra questa e il vecchio è nata un'amicizia filiale basata sulla *comune percezione del valore dei libri* (ai quali Roth ha dedicato tutta la sua vita), ossia il fondamento del loro *valore comune* è costituito dall'amore per la lettura, perciò questa svolge un ruolo importante nel far emergere la psicologia dei due personaggi.

Questo stato di cose emerge con chiara consapevolezza quando Beatrice, nel riflettere sulla morte di Roth e sulla sua vecchia libreria, non può fare a meno di prendere atto che il vecchio

⁴⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 184.

⁵⁰ "L'unico negozio di Selvamarina che frequentava assiduamente era la piccola libreria Roth, [...]. Non che fosse l'unica libreria del posto, anzi, quell'angolo di mare pareva rivestito di carta stampata nel vero senso della parola" (R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 28).

⁵¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 200.

Roth è stato una presenza determinante nella sua vita, un'ancora nei momenti in cui ha avuto bisogno di un consiglio, nonché la *Libreria Roth* è stata il nutrimento degli *orizzonti di libertà* della sua mente, cioè i libri di Roth sono stati:

la colonna portante della sua esistenza: aveva sognato con loro, vi aveva trovato l'evasione, l'avventura, il conforto, il bene, il male: un universo parallelo che si poteva tuttavia modellare a piacimento saltando una pagina, una riga, immaginandosi una montagna, una stella un personaggio, un lago. [...]. Adesso Roth, il suo tramite con quell'universo fantastico, era scomparso e non sarebbe mai più tornato⁵²;

per cui, di fronte a questa assenza fisica, Beatrice si sente disorientata, ma consapevole che il vecchio Roth continua a essergli presente attraverso l'*universo dei libri*, che lui aveva tanto amato e ora Beatrice li aveva ricevuti in dono dal defunto libraio.

Un *atto d'amore* per i libri in cui si incontrano prima Beatrice e il libraio Roth e poi entrambi col giovane Sandro, infatti tutti e tre si *riconoscono istintivamente* grazie alla stessa *sensibilità culturale*. L'affezione di Beatrice per il vecchio Roth e l'amore per i libri sono i fattori di mediazione che portano all'incontro tra Beatrice e Sandro: la loro abituale frequenza della *Libreria Roth*⁵³ fa sì che il libraio Roth li incontra sulla strada del loro *comune amore* per i libri, li riconosce come suoi simili ed elegge Beatrice sua erede donandogli la *Libreria*, con l'auspicio che ella possa continuare la sua opera di gestore della *Libreria Roth*, cosa che avverrà com'è annunciato nella lettera di Beatrice a Sandro inserita a fine romanzo⁵⁴.

Perciò è chiaro che il rapporto di Beatrice con i libri è fondato su un *solido amore* come quello che ha avuto il libraio Roth, poiché la *Libreria Roth* è percepita e riconosciuta dalla ragazza come la sua *stanza ideale* in cui si sente bene, ossia è l'*isola di pace* dove ritrova la sua *dimensione cordiale di donna*, che era stata soffocata dalla professione d'architetto e dal matrimonio con Simone, entrambi imposti dai suoi genitori, e che l'avevano costretta a sacrificare la sua vera personalità in omaggio alle tradizioni professionali familiari e al rispetto delle apparenze sociali.

Quindi, le nuove scelte di vita di Beatrice, prefigurate nella conclusione del romanzo, sono state consapevolmente influenzate dal personaggio di Davide Roth e dalla sua *Libreria* nel centro di Selvamarina, la quale era nata all'epoca dell'imperatore Francesco Giuseppe I ed era l'unica libreria della città che "si ostinava a tenere in vendita un catalogo di un certo rilievo. Chiunque volesse, [...], la bella edizione di un classico, un romanzo come si deve, o un qualsiasi libro degno di questo nome, doveva andare a frugare tra gli orgogliosi scaffali in castagno del vecchio signor Roth"⁵⁵.

Il libraio Roth è un ebreo a cui "l'età ultracentenaria non aveva tolto nulla, né dalla statura eccezionale, né dalla prontezza dell'intelligenza"⁵⁶: un vedovo che ha vissuto da solo per molti anni e forse aveva un figlio che non si era mai visto a Selvamarina. Roth proveniva da un paese delle Alpi, un'origine che agli inizi gli ha procurato qualche problema di inserimento sociale nella cittadina, dove aveva aperto la *Libreria* (che aveva come insegna, da oltre 50 anni, un'aquila bicipite stilizzata), divenuta suo unico motivo di vita. Roth era una persona alta con barba bianca, portava occhiali rotondi e dedicava il suo tempo a pulire e sistemare i libri negli scaffali e, soprattutto, era un uomo dal carattere riservato, sereno e non invadeva mai l'intimità del rapporto del cliente con la ricerca del libro desiderato: "Quando un cliente

⁵² R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 233-234.

⁵³ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 28-29, 56-57, 138-143, 204-208, 209-215, 264-266, 269-70.

⁵⁴ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 288-289.

⁵⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 28-29.

⁵⁶ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 29.

entrava, lui non gli rivolgeva mai la parola: faceva finta che non esistesse neppure continuando tranquillamente le sue attività⁵⁷.

L'anziano Roth svolge un ruolo speciale nel romanzo grazie ai peculiari rapporti che egli intrattiene con due clienti della sua *Libreria*: Beatrice e Sandro, poiché entra in comunicazione con i due giovani attraverso il suo amore incondizionato per i libri, e ciò avviene in maniera dolce e rispettosa delle loro sensibilità culturali e umane. Infatti, il romanzo ci dà una testimonianza simpatica del rapporto elettivo di Roth con Beatrice:

La ragazza passava con regolarità dalla libreria ed ogni volta, quando entrava discreta e leggera come se fosse una cliente qualsiasi, il signor Roth alzava lo sguardo sopra le lenti dei propri occhiali ed un meraviglioso sorriso gli scintillava nella parte superiore della lunga barba bianca. 'Buongiorno Freulein Beatrice. Che cosa può fare questo rudere secolare per lei?'. La ragazza sorrideva e rispondeva sempre nello stesso modo. 'Signor Roth, lei non è affatto un rudere. Posso dare un'occhiata?'. 'Certo! Il mio negozio è a sua disposizione per quel poco che vale!'. 'Il suo negozio non vale poco. Comunque grazie!'. La ragazza si aggirava tra gli scaffali con estrema attenzione, osservava i titoli, la qualità delle edizioni, passava delle ore tra quelle pagine⁵⁸.

Ma alcune volte, in occasione di particolari convergenze d'animo, Beatrice si intratteneva "scambiando opinioni e impressioni col vecchio sulle proprie letture", poiché le osservazioni del vecchio libraio "erano sempre di un'acutezza e di una competenza sorprendente", per cui Beatrice amava molto parlare col vecchio Roth a tal punto che era divenuto "l'ultimo piacere della giornata di Bea, la quale, dopo quei momenti sereni, di malavoglia, si metteva sulla via di casa"⁵⁹.

L'amore per i libri del vecchio Roth, dunque, non solo emerge dall'antica difesa dei locali della sua *Libreria* dagli attacchi degli speculatori immobiliari, ma anche dall'attenzione speciale che egli dedica a Beatrice, la sua cliente preferita e amica, che il vecchio amava come fosse sua figlia, la quale ricambiava amando la *Libreria Roth* tanto quanto il vecchio Roth, come ci indica il momento in cui entrarono in *Libreria* il medico e i gendarmi quando Roth stava morendo, poiché in tale circostanza la ragazza ha percepito il loro ingresso come *intrusi* che "violarono lo spazio sacro della libreria"⁶⁰.

Il *caso* ha voluto che il giorno in cui il vecchio Roth si è sentito male e poi è morto, nella *Libreria* erano presenti, nell'ora del mezzogiorno, sia Sandro che Beatrice: entrambi sentirono il "tonfo sordo"⁶¹ che fece il vecchio Roth cadendo a terra vicino alla porta d'uscita: Beatrice preoccupata per il vecchio ha chiamato l'ambulanza e durante l'attesa del medico il vecchio libraio dice alla ragazza: "Beatrice, siete sempre stata così buona con me... vi ho voluto bene come ad una figlia... siete davvero una gran brava persona..."⁶² e subito dopo Roth è morto.

In particolare, Beatrice ha compreso il significato delle parole paterne dettate da Roth, in punto di morte, solo quando, giorni dopo, ha ricevuto le carte del Catasto imperiale riguardanti l'eredità del vecchio Roth, il quale "l'aveva nominata sua erede universale"⁶³, ossia Beatrice aveva ereditato la *Libreria*, l'appartamento soprastante e il conto postale del vecchio libraio; per cui Beatrice, ricordandosi dell'offerta d'acquisto della *Libreria Roth* fattagli dall'avvocato Ludwig Stein, ha capito che dietro quella proposta si nascondevano intenzioni speculative e pertanto ha deciso di difendere "l'unico angolo di cultura presente in quel fottuto paese" dal pericolo che potesse essere trasformato in un ennesimo *negozio di lusso*,

⁵⁷ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 29.

⁵⁸ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 30.

⁵⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 31.

⁶⁰ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 208.

⁶¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 205.

⁶² R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 206-207.

⁶³ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 261.

visto che la *Libreria* era collocata nel centro storico di Selvamarina; quindi, Beatrice non cede alle pressioni degli affaristi immobiliari (così come aveva già fatto il vecchio Roth), poiché sarebbe stato un “sacrilegio la chiusura della libreria”, la quale è “un luogo sacro e coinvolgerci degli estranei era una bestemmia”⁶⁴.

Questa convergenza d’intenti tra Davide Roth e Beatrice raggiunge il suo ideale apice nei giorni successivi ai funerali, quando la ragazza ritorna alla *Libreria* e, nel visitare il piccolo appartamento in cui era vissuto il vecchio Roth per molti anni, scopre una portafinestra che dava su una terrazza, da cui si osservavano il mare e il pontile di Selvamarina: “Era veramente un angolo stupendo e alla ragazza vennero le lacrime agli occhi di fronte a quella serenità”⁶⁵. Con questo epilogo, in cui la ragazza ha conosciuto anche gli aspetti privati del vecchio libraio – “una sedia rivolta verso il mare, un tavolino da lettura, una piccola caffettiera ed una bella scatola di canditi partenopei”⁶⁶ –, si completa il mosaico del rapporto di Beatrice con Roth, che consacra il rispetto e l’amore filiale per il vecchio e la *Libreria*, coronato dalla scoperta che anche il vecchio libraio amava il suo stesso dolce napoletano: i canditi. Un *anello di vita* che li unisce nel simbolo della lettura del libro e del godimento della vista della bellezza del mare: una simbiosi che *consacra* la loro affinità elettiva.

Questo momento del romanzo esemplifica le pieghe ancestrali dell’animo dei suoi protagonisti, i risvolti dei loro sentimenti più delicati e intensi, che Bardotti ha saputo dipingere con *plasticità* al punto che essi si presentano al lettore come fisicamente reali e presenti.

3. La diversità valoriale dei personaggi rappresenta solo la sommità del sottostante ampio *portato tematico*, di cui affronterò solo due coppie di argomenti che mi paiono significativi: da una parte, il valore culturale del titolo del romanzo e il parallelo tra le città di Selvamarina e Napoli, dall’altra la concezione della *Vita-Morte* e il bisogno dell’essere umano di *fare un bilancio* della propria esistenza; nonché presenterò il tema cornice: l’elemento storico corredato dai relativi aspetti socio-culturali ed economici.

La valenza semantica del romanzo si manifesta subito nella metafora del titolo *Canditi e caffè caldo*, poiché essa è portatrice di vari *indirizzi culturali*, ossia il titolo, con una *sinèdoche*⁶⁷, ci introduce nell’universo vitale dei protagonisti Sandro Appiani e Beatrice Bor, poiché questi impersonano proprio la bevanda e il dolce napoletani quali loro *filtri culturali*. L’esemplificazione dei due protagonisti consente al lettore di percepire gli elementi interiori del romanzo, i quali hanno un carattere sia oggettivo che soggettivo: il primo tipo riflette lo stile delle tradizioni e dei gusti dolciari locali, che assumono, in parte, un valore trasversale; mentre il secondo tipo soggettivo simbolizza le caratteristiche e le idee dei personaggi del romanzo già ricordati, ossia Sandro e Beatrice e, a sorpresa, anche il vecchio libraio Davide Roth.

I *canditi* sono, nella realtà narrativa, un dolce a base di frutta candita, dai caratteri “raffinati, leggeri, eleganti, pieni di saggezza e buon gusto”, che a Napoli sono diventati una “vera e propria istituzione”⁶⁸; mentre il *caffè caldo*, fatto con la caffettiera napoletana (che emette un allegro fischio quando il caffè monta), è una bevanda nera “placida, rilassante” e dal profumo intenso, che ha “bisogno di tempo e attenzione per essere preparato, pena un’essenza insipida ed insignificante”⁶⁹. Questi alimenti, posti nel titolo del romanzo, riflettono un particolare *stile*

⁶⁴ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 262.

⁶⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 266.

⁶⁶ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 266.

⁶⁷ La *sinèdoche* è una figura semantica, che opera un trasferimento di significato: usa una parte per indicare il tutto e viceversa.

⁶⁸ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., rispettivamente pp. 214, 213.

⁶⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 214.

di vita e cultura dolciaria, che hanno valicato il confine del luogo d'origine (il Regno borbonico) e sono entrati nell'Impero d'Austria assumendo un *autonomo valore* a prescindere dagli Stati nazionali e dalle persone che in essi vivono. Il carattere *trasversale* dei *canditi* e del *caffè caldo* è anche confermato dal loro ruolo allegorico: rappresentano l'animo buono di Napoli nonostante la cattiva nomea della città.

Mentre l'aspetto soggettivo dei *canditi* e del *caffè caldo* è presente in molte situazioni del romanzo. Il dolce napoletano, che da sempre è il preferito di Beatrice (non a caso, il marito Simone, per l'anniversario del loro matrimonio, le regala una spilla d'oro accompagnata da una scatola di canditi napoletani, davanti alla quale la donna "si commosse fino alle lacrime"⁷⁰), esemplifica sia un luogo di rifugio e consolazione nei momenti di malessere (per esempio: quando Beatrice ha trascorso buona parte della notte nel bagno di casa a mangiare un candito dietro l'altro dopo la consumazione del non desiderato rapporto sessuale col marito) che un momento di godimento della serenità e bellezza del paesaggio di Selvamarina (ad esempio: quando Beatrice, nella terrazza dell'appartamento del vecchio libraio Roth, scopre "una bella scatola di canditi partenopei" che la "invitavano garbatamente a godersi la raffinata bellezza di quel luogo"⁷¹).

Invece, il *caffè caldo* è motivo di ricordo e nostalgia in Sandro verso la terra d'origine, che egli manifesta in varie occasioni: quando Sandro spiega a Beatrice che nella Caffetteria di Selvamarina fanno su richiesta il caffè napoletano in modo tradizionale e il "vederlo preparare crea un'atmosfera tutta particolare. Per chi, come me, viene dal sud è un caro ricordo dell'infanzia passata coi nonni"⁷²; oppure quando un giorno, al calare del sole, Sandro all'uscita dalla *Libreria Roth*, con ancora addosso il "profumo dei libri" e il "senso di pace e fiducia che il libraio gli aveva trasmesso"⁷³, osservava con curiosità la città di Selvamarina e

immagazzinava impressioni, odori, immagini, sensazioni: quanto era diverso quel mondo dalla miseria di tante delle strade napoletane, coi loro spacciatori di droga, i ladruncoli, i mendicanti cenciosi. Tuttavia, dopo un paio di minuti, guardandosi intorno, il giovane sentì qualcosa che per un attimo gli ricordò la sua Napoli. Un fischio, [...]. Quel fischio era il rumore tipico delle antiche caffettiere napoletane, [...], e proprio a due passi da lui, [...], faceva bella mostra di sé un'elegante caffettiera napoletana. Al giovane parve di sentire nell'aria l'aroma della bevanda nera e bollente: aspirò a pieni polmoni, si avvicinò e sorrise vedendo in vetrina le raffinate scatole dei Canditi napoletani [...]. Quella presenza, [...], lo ricaricò e gli dette una nuova energia⁷⁴.

Infatti, Sandro aveva istintivamente individuato, nel centro di Selvamarina, una raffinata e accogliente *Caffetteria napoletana* (dove, successivamente, ha invitato Beatrice a bere qualcosa di caldo appena dopo la morte del centenario Roth, in tale occasione la ragazza si è rammaricata di non essere mai entrata prima in quel locale, poiché le "ricordava tanto la vecchia libreria Roth, avrebbe avuto un'altra isola di pace dove passare il tempo"⁷⁵), che esplica un *legame culturale* tra Selvamarina e Napoli: un contatto fatto di profumi e sensazioni. Su questo stesso piano, ritroviamo il legame tra le due città, *mutatis mutandis*, anche nella ragazza Beatrice, la quale seppure "preferiva il tè, conosceva bene il profumo ed il sapore del caffè"⁷⁶ napoletano, infatti ne ha fatto uso una mattina al suo risveglio⁷⁷, ma soprattutto è significativo il momento in cui Beatrice, alla stazione dei treni, ha sentito "Un

⁷⁰ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 146.

⁷¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 266.

⁷² R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 211.

⁷³ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 57.

⁷⁴ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 57-58.

⁷⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 211.

⁷⁶ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 214.

⁷⁷ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 183.

fischio basso e sommesso [che] la fece riscuotere. Cercò nell'aria il consueto profumo di caffè napoletano ma le divise candide dei gendarmi che si avvicinavano a Sandro le fecero capire che quella volta a fischiare era stato il treno”⁷⁸.

Il sentimento della nostalgia per Napoli, in Sandro, si era già presentato, in forma diversa, durante il viaggio in treno d'andata, quando agli approcci colloquiali della signora seduta accanto, che lo distoglievano dalle sue riflessioni, pensava che “in quel momento avrebbe tranquillamente strozzato chiunque lo avesse distolto dal ricordo del mare del golfo di Napoli”⁷⁹. Inoltre, si ritrova la nostalgia per i canditi e il caffè napoletani anche quando, a fine romanzo, Sandro è arrivato a Napoli, a seguito della partenza coatta da Selvamarina dopo pochi mesi di insegnamento, e va subito in cerca di un locale, nel quartiere di Santa Lucia, dove poter mangiare i migliori canditi e bere il caffè fatto con la macchinetta napoletana e così ha appagato il suo *partenopeo desiderio*.

Il valore semantico dei *canditi e caffè caldo* implica, come accennato sopra, un inevitabile confronto tra le città di Selvamarina e Napoli sui piani sociali, culturali ed economici; infatti, nella mente del giovane Sandro c'è sempre una riflessione su affinità e contrasti tra le due città. L'episodio eclatante del romanzo – che evidenzia i pregiudizi dei selvamarinesi verso i napoletani⁸⁰ e mette al centro il confronto sulle finte differenze tra il mondo asburgico sul versante toscano e quello borbonico con paradossali similitudini espresse con graffiante ironia⁸¹ – è proprio quello avvenuto durante la ricerca di un appartamento dove abitare nel periodo di lavoro alla Scuola *Conte di Radeschi*: Sandro, davanti alla richiesta di pagamento anticipato dell'affitto di casa, da parte del proprietario Virgil e dell'agente immobiliare Guido Montefeltri, ha detto loro che pagava con un assegno e voleva la ricevuta, ma i due selvamarinesi sono rimasti sorpresi e Montefeltri ha risposto:

‘Vede signor Appiani, lei è straniero e non conosce le consuetudini delle nostre parti. Ecco, gli ospiti che vengono da noi sono trattati come degli amici, come... ecco, dei familiari veri e propri! Ecco sì, dei familiari, quindi qui non badiamo troppo alle formalità... alle ricevute... agli assegni!’. ‘Chiedo scusa’ riprese allora il giovane con aria sorpresa ‘ma sapevo che nell’Impero d’Austria c’è un attento controllo su queste formalità e dato che sono straniero non vorrei avere problemi con la Legge’. [...] a quelle parole il rufiano rise rinfrancato ‘Vede signor Appiani,’ spiegò l’agente ‘l’amministrazione imperiale è molto attenta, è vero, ai dettagli, ma da queste parti siamo attaccati alle nostre tradizioni, alla nostra civiltà, e qui troppe formalità non hanno mai attecchito’. [...]. ‘Del resto anche se abitiamo in Stati diversi siamo tutti italiani e persone civili, perché non fidarsi?’⁸².

Questi e altri momenti di incontro/scontro tra le due *culture* assumono il sapore della dolorosa riflessione o piacevole sensazione, come quando Sandro, nel silenzio del suo nuovo appartamento, pensa alla grande differenza che c'è tra Selvamarina e la sua città natale: “entrambe erano città di mare, una piccola, semplice, pulita, dominata in tutto e per tutto dal dio denaro, l'altra enorme, sporca, complessa, difficile da capire”⁸³; nonché quando, la sera del suo primo giorno nella città asburgica, Sandro fu preso dal desiderio di andare a vedere il mare di Selvamarina: il giovane, camminando a piedi nudi sulla spiaggia, ha sentito che il mare faceva “affluire in lui la corrente benefica di un altro pelago, quello dei ricordi. La sua mente

⁷⁸ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 277.

⁷⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 23.

⁸⁰ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 71.

⁸¹ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 73-74.

⁸² R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 73-74.

⁸³ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 82.

riandò alla prima volta di quando aveva visto le onde, giù, nel golfo di Napoli, ed era rimasto talmente affascinato”⁸⁴.

La percezione della similitudine si trasforma in acuto contrasto quando, una sera camminando nelle strade di Selvamarina, Sandro ha notato, in una piccola piazza, un mercatino di venditori ambulanti napoletani, che erano “seduti per terra quasi come fossero dei mendicanti” e si “umiliavano per guadagnarsi miseramente di che vivere. [...] oltre che offeso nel suo amor proprio, Sandro si sentì anche tragicamente impotente”⁸⁵; questo sentimento di dolore di Sandro non è in contraddizione con la scelta che aveva fatto di stare lontano dagli altri napoletani che lavoravano nella Scuola di Selvamarina⁸⁶, poiché l’opzione razionale di Sandro non annichiliva la coscienza da dove egli veniva né la rinnegava, ma ha voluto solo difendersi dal rischio di autoghettizzarsi, in quanto ciò contrastava col suo desiderio di inserimento nella società selvamarinese.

Inoltre, questi momenti di riflessione sulla cittadina tirrenica avvengono anche nella protagonista femminile Beatrice, la quale fa da specchio all’immagine di Selvamarina proponendo una percezione negativa di questa località balneare: la ragazza, che ama usare la bicicletta come mezzo di mobilità urbana, vive la città da una prospettiva molta diversa da quella dell’automobilista, che la rende critica verso Selvamarina, infatti Beatrice osserva: “quella povera città appariva marcia fino al midollo e non passava giorno che la gendarmeria non reprimesse qualche nuova follia”⁸⁷, un’osservazione che innesca un’indiretta similitudine con Napoli, ossia suggerisce, *mutatis mutandis*, una concreta vicinanza tra le due città contro l’apparente differenza socio-economica.

Dunque, il titolo del romanzo e il parallelo tra le due città costituiscono un generatore di nessi tra i contenuti, di relazioni tra luoghi e personaggi, che si riesce a cogliere interamente solo se abbiamo la pazienza di leggere il romanzo con attenzione ai pensieri, alle emozioni e moti d’animo dei protagonisti, poiché bisogna raccogliere una serie di *segnali* e confrontarli per capire la loro sostanza storico-culturale e per individuare la loro ideale collocazione nell’universo di *narrazione critica*.

Mentre il primo elemento della seconda coppia tematica, sopra citata, riguarda la riflessione sulla relazione tra *Vita* e *Morte*, che si presenta nel romanzo in occasione della morte del protagonista Davide Roth, di cui Bardotti ci propone la narrazione in diretta: il vecchio libraio Roth muore all’età di 108 anni, contento di essere vissuto per e con i suoi libri (secondo Virgil, Roth “non avrebbe mollato la sua libreria ed il piccolo appartamento dove viveva per nulla al mondo” e fa notare che il vecchio ha avuto il privilegio di morire nel modo che più gli piaceva: “tra i suoi libri, nel suo mondo”⁸⁸), con il conforto della persona a cui voleva più bene: Beatrice Bor, l’erede culturale del libraio; per cui il vecchio Roth esemplifica l’idea di una morte accolta con serenità, ossia si congeda dal mondo terreno senza problemi, sapendo di lasciare la sua amata libreria nelle mani giuste. Testimone partecipe di questo *passaggio di eredità* da Davide Roth a Beatrice è il giovane Sandro Appiani, che vive con commossa sofferenza e profondo rispetto la morte del vecchio libraio, come ci indicano le sue stesse parole: “Era una gran brava persona: lo conoscevo appena, però sentivo di volergli bene come se fosse stata presente da secoli nella mia esistenza”⁸⁹.

La narrazione della morte del vecchio Roth è fatta con molta naturalezza e sensibilità, con dignità e amore per il prossimo: un approccio orientato dal fatto che il vecchio libraio era consapevole di quello che gli stava accadendo e si congeda con serenità e affetto dai suoi due

⁸⁴ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 84.

⁸⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 85.

⁸⁶ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 96-97.

⁸⁷ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 76.

⁸⁸ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 220.

⁸⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 220.

giovani amici. Infatti, Beatrice e Sandro si trovavano proprio nella *Libreria Roth* quando il vecchio libraio è caduto e apparve loro “seduto a terra come una montagna in mezzo ad un arcipelago sparso sul pavimento e fatto di libri caduti alla rinfusa”⁹⁰, e quando la ragazza ha chiesto al vecchio Roth: “Si è sentito male?”, lui ha risposto che “ ‘Non è niente... ora mi passa... non è niente...’. [...] non vi preoccupate!’ ”⁹¹, nonché il vecchio ha la forza di dire alla ragazza che vedeva preoccupata: “Beatrice... non faccia così... vuole sorridere a un povero vecchio che se ne va... finalmente?”⁹², quindi, si ha un’inversione di ruoli: la persona che sta morendo dice parole di conforto a Beatrice, a cui ha voluto bene, pertanto nel momento della *fine terrena* emerge la straordinaria forza umana del vecchio libraio, di cui nel romanzo si incontrano, prima della sua morte, vari segnali rivelatori.

La scena della dipartita del libraio Davide Roth ci fa capire che egli aveva un *rapporto stoico con la morte*: di accettazione serena di tale momento; mentre dal confronto generazionale tra il giovane napoletano Sandro e il vecchio marinaio Virgil emergono opposte concezioni sui tempi e modalità della morte, ma convergenti sulla necessità di doverla inevitabilmente accogliere quando arriva l’ultimo giorno di vita. Infatti, il dialogo tra Sandro e Virgil, avvenuto a seguito della morte del vecchio Roth, ci fa conoscere la loro visione della morte: Virgil sostiene che desidera morire il più tardi possibile in un momento in cui è ubriaco o sta facendo l’amore con una prostituta; diversamente Sandro non desidera vivere per molto tempo, poiché non vuole diventare patetico come suo padre e il nonno, in quanto pensa che “Una vita senza dignità non è una vita. Ecco, io penso che nella vita sia necessario darsi cinque o sei obiettivi e sforzarsi per realizzarli, dopodiché si può anche morire senza rimpianti, [...]. Del resto io credo nell’aldilà...’. [...] ‘Quindi perché ostinarsi a rimanere oltre il tempo necessario?’ ”⁹³. Naturalmente, Virgil non è d’accordo con queste parole di Sandro, poiché non ha senso morire da giovani, invece è giusto assaporare l’ebbrezza dei mali della vecchiaia, perché “la vita è bella, è imprevedibile e vale la pena di essere goduta fino in fondo ”⁹⁴.

Se, da una parte, la morte può essere intesa come il momento in cui una persona è costretta a chiudere l’ultimo bilancio della sua vita senza poter correggere gli errori e senza avere l’opportunità di pensare a nuovi possibili *progetti di vita*, dall’altra parte, il bisogno di *fare uno o più bilanci* nelle diverse fasi della nostra esistenza assume il carattere di un’operazione limitata, poiché legata alla specifica circostanza che l’ha determinata, e ciò è quello che ha percepito il protagonista del romanzo Sandro Appiani, il quale è consapevole che la sua vita è a un punto di svolta, per cui non si sottrae a *fare il bilancio* quando esso si presenta: la prima volta è avvenuto all’inizio del romanzo, durante il viaggio in treno d’andata da Napoli a Selvamarina, perciò assume i caratteri del *bilancio preventivo*; la seconda volta si è imposto durante il viaggio di ritorno da Selvamarina a Napoli, e pertanto ha il carattere del *bilancio consuntivo* di quel periodo di vita del protagonista trascorso a Selvamarina, che coincide con la fine della storia ed esemplifica anche il messaggio finale del romanzo.

In particolare, l’anteprima del bilancio della propria esistenza Sandro lo ha fatto alla vigilia della partenza per l’Impero d’Austria, che Bardotti introduce nella narrazione come un momento *fatale* nella vita di una persona (di cui l’autore sottolinea l’importanza, visto che lo ha collocato a incipit della storia narrata), poiché è una necessità che s’impone all’attenzione quando si percepisce di essere giunti a una svolta epocale della propria vita:

Vi è, nella vita di ogni persona, un momento in cui bisogna fare un bilancio della propria esistenza; difficile dire in quale occasione si presenti una simile circostanza, magari nell’attimo

⁹⁰ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 205.

⁹¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 205.

⁹² R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 206.

⁹³ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 221.

⁹⁴ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 222.

più inopportuno, o in quello più stupido, tuttavia è innegabile che questa riflessione, in agguato in ogni cervello, è pronta a saltar fuori alla prima occasione e, di fronte a questa realtà metafisica, la mente di Sandro Appiani non faceva eccezione⁹⁵.

Questo iniziale *bilancio di vita* aveva nel conto una testa e un corpo di quarant'anni, con annessi i genitori, un fratello, una laurea, una fidanzata e un lavoro; ma l'aspetto più amaro di questo primo resoconto era che l'anonima vita del quarantenne napoletano era "divenuta un mondo al limite dell'assurdità"⁹⁶, ossia in quel momento il totale del bilancio della vita di Sandro era in passivo, quindi necessitava un'azione di risanamento aprendosi a nuovi orizzonti professionali e sociali.

Se il bilancio di partenza di Sandro Appiani era nato dal bisogno di rinnovamento, quello di ritorno fu molto diverso: esso nasce dalle nuove circostanze in cui si trovava, ossia quando Sandro, ormai quasi alla fine del suo viaggio verso Napoli guardando il *blu del mare* dal finestrino del treno, ha cominciato a riflettere che era giunto il momento di fare un *sommario bilancio*, cioè il giovane "Tornava tutto intero e questo era già un traguardo importante, inoltre aveva messo da parte qualcosa dei propri stipendi [...]: sarebbe potuta andar meglio, ma anche mille volte peggio e quindi non era proprio il caso di essere dispiaciuti"⁹⁷.

Da queste parole si capisce che Sandro ha affrontato in modo stoico (una visione prefigurata all'inizio del romanzo, quando l'autore colloca la prima scena davanti al busto bronzeo di Lucio Anneo Seneca⁹⁸ nel Museo Nazionale di Napoli) quanto gli era accaduto⁹⁹: egli era riuscito a pensare con razionalità a quanto era successo a Selvamarina e al male che gli avevano arrecato, ma ciò non gli aveva fatto perdere la voglia di vivere, la speranza che avrebbe potuto vincere il ricorso contro la sua espulsione e riavere il suo incarico di insegnante per i restanti mesi dell'anno scolastico¹⁰⁰; in ciò confortato e sostenuto dal fatto che nel suo cuore erano sempre vivi i bei ricordi dei suoi studenti, l'amicizia di Virgil, Leo e Alice e, soprattutto, l'affetto di Beatrice Bor: "l'architetto che amava i libri: tutto questo adesso faceva parte di lui e non se la sentiva proprio di rinunciarvi a cuor leggero"¹⁰¹, infatti in Sandro c'era ancora la speranza che un giorno sarebbe potuto tornare da loro.

Pertanto il ritorno nella città natale non fu negativo per Sandro, al quale era ancora rimasta la fiducia di poter costruire una *nuova vita*, che aveva animato e sostenuto la sua partenza quattro mesi prima; in ciò fu incoraggiato dalla lettera di Beatrice, ricevuta appena giunto alla stazione ferroviaria di Napoli, la quale lo informava che la ragazza aveva deciso di accogliere l'invito implicito che le aveva fatto il vecchio Roth donandole la sua *Libreria*, ossia di tenerla aperta e continuare a salvaguardare l'unico luogo di cultura di Selvamarina: "Non ho avuto esitazioni, gli ho detto di sì, e in quell'istante ho capito che questa era la mia vera vita. Le sarò sempre grata per quello che ha fatto per me e qualora decida di tornare sono pronta ad assumerla in questa mia nuova attività"¹⁰².

Le parole di speranza e fiducia nel futuro della lettera di Beatrice hanno dato ulteriore serenità e forza d'animo a Sandro, come ci indicano il "meraviglioso sorriso" apparso sulle sue guance e la gioia datagli dall' "allegro fischio del caffè caldo" e dal "sapore dolce ed

⁹⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 7.

⁹⁶ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 7.

⁹⁷ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 283-284.

⁹⁸ Lucio Anneo Seneca (Córdoba 4 ca a.C. - Roma 65 d.C.), filosofo e letterato latino, è stato precettore e consigliere dell'imperatore Nerone, da cui ricevette l'ordine di suicidarsi e la sua morte stoica è narrata da Tacito negli *Annali*. L'opera di Seneca è "una delle più alte espressioni dell'etica stoica", ossia la sua originalità riguarda la concezione della "virtù stoica secondo l'ideale supremo della *humanitas*" (AA.VV., *Enciclopedia di filosofia*, Garzanti Editore, Milano, Marzo 1988, p. 851).

⁹⁹ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 284-287.

¹⁰⁰ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 275-276, 278, 284.

¹⁰¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 284.

¹⁰² R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 288-289.

inconfondibile dei migliori canditi del mondo”, che gli “avrebbero annunciato l’inizio di una vita di nuovo nuova e piena di speranza”¹⁰³; dunque, l’insegnante napoletano è ritornato nella sua città con la consapevolezza di aver vissuto un’esperienza importante che lo ha reso più solido e pronto ad affrontare le ulteriori prove della vita.

Infine, la cornice unitaria, entro cui si collocano i quattro argomenti sopra illustrati e tanti altri, è costituita dal tema *storico* del romanzo; ossia *Canditi e caffè caldo* esplica la sua dimensione storica attraverso gli aspetti sociali, culturali, economici e politici della storia italiana pre e post unitaria, che configurano l’opera come *romanzo storico*; un carattere confermato anche dalla scelta linguistica dell’autore di raccontare una storia che accade oggi ma usando principalmente *verbi al passato remoto*, che implicano una diacronia, ossia una testa bifronte che, da una parte, guarda al passato con l’occhio della memoria e, dall’altra parte, contemporaneamente, osserva il presente con lo sguardo della coscienza dell’attualità dei problemi antichi.

Tali aspetti si incontrano sin dall’avvio del romanzo: la giornata di viaggio, iniziata con lo “squinternato trenuccio”¹⁰⁴ da Napoli a Firenze, dà al protagonista Sandro l’occasione per l’osservazione diretta delle professioni e misere condizioni economiche delle persone che viaggiavano con lui, dei caratteri urbanistici e artistici della città di Roma, dell’arredamento, organizzazione e controllo della sicurezza nelle stazioni ferroviarie¹⁰⁵ (per es. Chiusi Scalo), del valore culturale della “superba bellezza della campagna Toscana”¹⁰⁶; nonché Sandro svolge varie riflessioni sulla condizione delle persone e le contraddizioni degli ambienti sociali che osservava nelle situazioni che gli si presentavano alla vista, riflette sui pregiudizi socio-culturali, sulle similitudini e differenze politiche che connotano il Regno di Napoli, lo Stato della Chiesa e l’Impero d’Austria¹⁰⁷, etc., per esempio, il giovane Sandro s’interroga su come si vive nell’antico Impero asburgico, poiché era consapevole della fortuna avuta di poter regolarmente entrare nel territorio austriaco, che di norma è chiuso ai napoletani¹⁰⁸, poiché le persone del Regno di Napoli non sono amate nell’Impero d’Austria¹⁰⁹.

Mentre, all’opposto, nel viaggio di ritorno a Napoli, l’umore dell’insegnante Sandro è molto cambiato, si pone tutt’altri interrogativi: ripensa all’incontro con i gendarmi nell’infermeria dell’Istituto *Conte di Radeschi*, si chiede chi gli ha fatto quel brutto scherzo, etc., ma non ha perso la sua sensibilità e desiderio di osservare quanto gli sta intorno nelle diverse circostanze quali: le condizioni del vagone di sicurezza e la divisa dei gendarmi imperiali, la percezione dei compagni di viaggio come un “piccolo rivolo di umanità dolente”¹¹⁰, la scena di “un popolo variopinto, disordinato, sporco, disperato”¹¹¹ nel piazzale della stazione ferroviaria di Chiusi Scalo, le misere condizioni dei treni pontifici e napoletani, le carrozze affollate del treno per Napoli dove egli stava viaggiando “pigiato come una sardina”¹¹², le voci gracchianti degli altoparlanti nelle stazioni partenopee e, soprattutto, la vista dal treno della “linea blu del mare”¹¹³, nel Regno di Napoli, dona a Sandro la serenità e la gioia perduta, poiché “gli parve di essere uscito come da un brutto sogno”¹¹⁴.

¹⁰³ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 289.

¹⁰⁴ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 13.

¹⁰⁵ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 17-19.

¹⁰⁶ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 26.

¹⁰⁷ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 13-23.

¹⁰⁸ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 15-16.

¹⁰⁹ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 166.

¹¹⁰ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 282.

¹¹¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 282.

¹¹² R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 283.

¹¹³ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 283.

¹¹⁴ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 283.

Questi differenti *stati d'animo* del protagonista Sandro Appiani e degli altri personaggi offrono alcuni riferimenti di *carattere storico*, per esempio: quando, nel descrivere il periodo in cui era nato l'agente immobiliare Guido Montefeltri, Bardotti indica che la cittadina asburgica viveva gli "anni dell'immediato dopoguerra e l'Impero d'Austria, dopo le devastazioni causate dall'invasione hitleriana, si stava lentamente rimettendo in piedi"¹¹⁵, infatti i villaggi dei pescatori della costa tirrenica sono diventati importanti località turistiche in poco tempo, tra cui Selvamarina, e di questa fortuna economica avevano beneficiato anche i due vecchi amici Virgil e Leo: da nati poveri sono diventati benestanti, ma solo dopo una vita di lavoro nel mare, e per questo Leo rivendica il suo diritto di "recitare la parte del miliardario per gli ultimi giorni"¹¹⁶ della sua vita.

Inoltre, quando Sandro, nelle sue lezioni a scuola sulla Storia dell'Italia (pre e post unitaria), a seguito della domanda fatta dalla studentessa Pallotti, spiega che le ragioni del persistere di antiche e profonde differenze tra gli Stati del nord e sud dell'Italia¹¹⁷, tra l'Impero d'Austria e il Regno di Savoia sono da ricercare nel fatto che "È la povertà a fare le differenze che tu oggi vuoi vedere": se gli Stati dei Savoia e dell'Austria hanno "un'amministrazione funzionale ed efficiente" e quella della Chiesa e del Regno di Napoli è inefficiente e povera, la causa sta in "secoli di potere esercitato da una élite corrotta e arrogante"¹¹⁸; oppure, quando gli studenti chiedono di immaginare come sarebbe l'Italia se si fosse unita dalla Sicilia alle Alpi, Sandro risponde:

'Dipenderebbe tutto dalla fiducia dei cittadini di questo ipotetico paese nel proprio Stato'. 'Cioè?'. 'Quando una persona ama il proprio paese non delinque, non amministra disonestamente e non butta la spazzatura in mezzo alla strada. In sostanza, qualora si riuscisse a costruire in questo paese una forte coscienza civica e nazionale potrebbe funzionare'. 'Mi scusi, ma come si fa a costruire una coscienza civica e nazionale?' chiese un'altra giovane voce. 'Semplice. Con la cultura: ogni Stato che si rispetti deve investire la maggior parte delle sue risorse nell'istruzione dei cittadini'¹¹⁹.

Dunque, Sandro sottolinea che il principale compito dello Stato è di educare le persone, poiché la fiducia e il rispetto per il proprio Paese nascono dal grado culturale dei cittadini; per cui solo con una buona e diffusa cultura si può far maturare una *coscienza civica*, che consente di superare la fragilità e la povertà dell'uomo. Con questa visione del protagonista Sandro, l'autore Bardotti sottolinea che ancora oggi è irrisolta la questione posta con il motto risorgimentale attribuito a Massimo Taparelli d'Azelio¹²⁰: "Abbiamo fatto l'Italia, ora dobbiamo fare gli italiani!", ossia l'autore di questa frase era consapevole che bisognava unire i vari popoli dell'Italia anche nel loro *modo d'essere* per arrivare a costruire un'omogenea identità nazionale italiana, poiché non è sufficiente il raggiungimento dell'unità geografico-giuridica per costruire uno Stato civile, ma occorre anche promuovere il *valore della cittadinanza*: la maturità culturale, civile e morale della persona. Il motto di d'Azelio evidenzia l'anomalia insita nella nascita dello Stato unitario italiano: si è costruita prima la nazione e poi il suo popolo, mentre la regola è la sequenza contraria.

Agli aspetti storici del romanzo sono collegati quelli socio-economici, che riguardano anche l'attualità: da una parte, quando Sandro Appiani dialoga con i suoi amici Virgil e Leo osserva che la città di Selvamarina ha "uno sviluppo economico sano e virtuoso"¹²¹, di cui sono esempi

¹¹⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 61-62.

¹¹⁶ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 155.

¹¹⁷ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 115-118.

¹¹⁸ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 117.

¹¹⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 267.

¹²⁰ Massimo Taparelli d'Azelio (1798-1866): scrittore, pittore e uomo politico liberale piemontese.

¹²¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 89.

le ville faraoniche dei nuovi ricchi, la spiaggia selvamarinese tutta ingombra di stabilimenti balneari, il fiorente chiosco sul mare di Leo¹²², etc.; mentre, dall'altra parte, si trova la povertà economica e sociale del Regno delle Due Sicilie quando Sandro spiega che il motivo che lo ha spinto a trasferirsi a Selvamarina è quello che in Sicilia "ci sono anche troppi insegnanti e qualcuno non lavora"¹²³, quindi pone la questione della disoccupazione cronica dell'Italia meridionale.

Correlati ai fattori socio-economici si trovano vari *pregiudizi e luoghi comuni*, i quali, grazie all'impianto ironico del romanzo, hanno anche lo scopo di mettere in evidenza la loro infondatezza e banalità, nonché farci capire che sono spesso il residuo del retaggio della storia culturale che ci portiamo dietro a prescindere dalla nostra volontà.

I pregiudizi e luoghi comuni, che riguardano le caratteristiche storico-culturali degli Stati italiani e dell'Impero d'Austria, sono per esempio: la non affidabilità dei napoletani nel pagare quanto concordato o nel rispettare gli accordi fatti¹²⁴, l'insegnante napoletano non può essere bravo a fare lezione nelle classi di studenti difficili quanto gli insegnanti austriaci¹²⁵, i meridionali non imparano l'italiano e non socializzano con le persone del luogo¹²⁶, i siciliani nascondono l'odore della loro provenienza lavandosi con vigore oppure vestono in modo volgare o sono tutti disonesti e delinquenti¹²⁷, la derivazione della classe sociale dalla ricchezza d'abbigliamento e, quindi, un certo tipo di vestiti determina l'identità della persona¹²⁸, il rispetto della legge e l'onestà dei funzionari imperiali dell'Austria¹²⁹, i ricchi selvamarinesi vivono solo per l'apparenza sociale¹³⁰, nel civile Impero d'Austria tutto funziona alla perfezione¹³¹ e non ci sono ingiustizie socio-economiche¹³², la gendarmeria imperiale odia i meridionali¹³³, etc.; nonché un *anti-pregiudizio*, ossia nelle parole di Leo (un selvamarinese fuori dai ranghi) si trova una visione oggettiva e razionale quando esprime la sua opinione sui meridionali e che assume un valore trasversale: "In vita mia ho conosciuto centinaia di persone dei paesi più remoti di questo fottutissimo pianeta, [...] e ti assicuro su un punto: teste di cazzo e brave persone non hanno paese"¹³⁴: una verità semplice e forte, che proviene solo da una persona sincera e libera.

Inoltre, il romanzo si sofferma su un particolare pregiudizio: il *razzismo asburgico* verso i meridionali italiani, di cui spiega le ragioni storiche con le parole di Leo, il quale racconta che, prima che Hitler invadesse l'Italia, nelle città meridionali si stava abbastanza bene, ma poi con la Seconda Guerra mondiale le cose sono cambiate, perché dalla guerra "noi ne siamo usciti meglio e voi col culo per terra più di prima", che ha provocato "l'emigrazione in grande stile"¹³⁵ dei meridionali italiani verso l'Impero d'Austria, dove svolgevano i peggiori lavori a pochi soldi, che ha fatto arrabbiare i lavoratori locali; per cui, secondo Leo, le cause della nascita del "razzismo degli imperiali contro i meridionali" stanno proprio nella "miseria, diversità culturale, sfruttamento", nonché nella "delinquenza e una robusta dose di

¹²² Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 154-156.

¹²³ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 157.

¹²⁴ Quando il proprietario dell'appartamento Virgil fa notare a Sandro Appiani che ha pochi bagagli, avviene il seguente dialogo: " 'Hai paura che scappi senza saldare il conto?' chiese il giovane sedendosi. 'No' rispose con gravità il vecchio 'Non mi sembri il tipo, anche se sei napoletano' " (R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 88).

¹²⁵ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 116-122, 186.

¹²⁶ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 158-159.

¹²⁷ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 138, 258.

¹²⁸ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 96, 153.

¹²⁹ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 74.

¹³⁰ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 157.

¹³¹ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 133, 124.

¹³² Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 165-167.

¹³³ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 18, 20, 134, 160, 166, 285-287.

¹³⁴ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 159-160.

¹³⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 158.

ignoranza”¹³⁶. Dunque, il personaggio di Leo, con la propria lettura dello stato economico italiano, compie una sarcastica spiegazione storica di quanto avvenuto in seguito alla Seconda Guerra mondiale, da cui è nato l’attuale fenomeno del razzismo e classismo selvamarinese, che Leo fa notare a Sandro quando gli ricorda che deve fare attenzione a quello che dice in pubblico, poiché le persone del Regno di Napoli non sono amate nell’Impero d’Austria, il quale è “uno Stato libero e democratico, ma tu vieni da una nazione non particolarmente amata da queste parti [...]. Non è igienico per te fare questi discorsi all’aria aperta dove chiunque può sentirti”¹³⁷.

Infine, il discorso storico del romanzo assume carattere politico quando Sandro Appiani dice ai suoi amici Virgil e Leo che lo Stato dovrebbe aiutare i poveri, poiché i ricchi sono in grado di aiutarsi da sé: “Uno Stato civile non dovrebbe forse fare questo? Aiutare il più debole: anche perché l’uomo forte ad aiutarsi ci pensa da solo!”¹³⁸. A questa visione economica statalista di Sandro, Leo contrappone una visione liberista del ruolo dello Stato sostenendo che “Lo Stato non deve prendere [...] e non deve dare; il cittadino deve poter fare quello che vuole purché non rompa i coglioni a nessuno: se poi gli va male merita di vivere come un pezzente”¹³⁹, mentre Virgil non condivide la posizione di Leo e sostiene, come Sandro, la visione statalista affermando che “il buon vecchio Impero d’Austria un tetto ed un piatto di minestra lo garantisce a tutti da più di un secolo, tempi di guerra esclusi naturalmente. I ricchi pagano delle tasse salate per questo? Mi pare giusto”¹⁴⁰: emerge la visione del doppio ruolo dello Stato austriaco, da una parte, ha il compito di fare il regolatore sociale e, dall’altra, deve far pagare le tasse ai ricchi come strumento di perequazione economica.

4. Il romanzo *Canditi e caffè caldo* si caratterizza non solo per gli aspetti tematici sopra analizzati, ma anche per il suo *stile*, che si manifesta in due modi: uno è quello *strutturale* e l’altro è *linguistico-culturale*. Il primo modo si presenta subito al lettore osservando l’architettura interna del romanzo, che non è quella classica fatta di capitoli numerati, ma si propone come un *flusso permanente*, quasi una sorta di torrente che scorre rapido verso la sua foce, interrotto leggermente da semplici stacchi bianchi di una riga, che creano 42 paragrafi inter-relati, ossia un susseguirsi delle trame di *vite umane differenti*, che si sviluppano in un’alternanza coordinata e danno al romanzo un andamento scorrevole e flessibile, un aspetto che facilita la compartecipazione emotiva del lettore. Grazie a questo carattere strutturale, il romanzo assume una *natura modulare*, che dà ai singoli *moduli-paragrafi* una relativa autonomia, ma tutti connessi da specifici *fili narrativi*, che sviluppano un *plot olistico* e, quindi, creano la tenuta complessiva dell’affabulazione dell’opera.

Tale organizzazione testuale del romanzo richiama alla mente, *mutatis mutandis*, quella teatrale senza la macrostruttura degli atti, così da ottenere un *continuum* di *quadri scenici*, i quali si susseguono con un’alternanza di più *filoni narrativi*, che esemplificano la bontà di alcuni personaggi e la crudeltà di altri. Il richiamo alla natura teatrale è presente in maniera esplicita in un’occasione del romanzo, quando Simone si pone nel ruolo di osservatore nell’edicola della stazione ferroviaria selvamarinese per godersi lo spettacolo della partenza obbligata di Sandro Appiani per Napoli, a cui aveva collaborato alla messa in scena curata dall’avvocato Ludwig Stein, la quale raggiunge il suo apice simbolico quando Simone, nascosto nel chiosco dei giornali, ha potuto osservare in segreto il momento della partenza di Sandro e “godersi anche gli ultimi istanti della propria vittoria”¹⁴¹; in questo nuovo stato d’animo il

¹³⁶ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 159.

¹³⁷ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 166.

¹³⁸ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 166.

¹³⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 167.

¹⁴⁰ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 167.

¹⁴¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 279.

personaggio-spettatore Simone vive un momento *catartico*, poiché ha illusoriamente risolto il suo malessere sentimentale¹⁴².

In particolare, l'andamento testuale del romanzo si presenta come un *percorso progressivo* basato su un movimento evolutivo elicoidale, che non incontra *distorsioni* nello sviluppo narrativo, salvo che in un paio di situazioni: la prima, quando si ha un insolito *cambio di scena* nello stesso *modulo-paragrafo*¹⁴³, che interrompe il flusso narrativo in corso di svolgimento in quel dato momento. Mentre la seconda situazione si incontra quando subentra una nuova *andatura* nell'iter narrativo: esemplificata da un *arresto* del precedente corso scenico nella parte finale del romanzo (che riguarda gli ultimi quattro moduli-paragrafi)¹⁴⁴, dove l'autore ci immette *improvvisamente* in un giuoco di inversione dei tempi di affabulazione, ossia avviene una sorta di salto nella *logica temporale* della narrazione fin lì seguita; per cui Bardotti ha scelto di modificare la prospettiva del racconto passando dal *percorso progressivo* a quello *retrospettivo*, che consente di concludere il romanzo con un *colpo di scena*¹⁴⁵, il quale genera una reazione di *disorientamento nel lettore* e, quindi, origina curiosità e attesa sui motivi di quanto appena accaduto al principale protagonista del romanzo Sandro Appiani¹⁴⁶.

La dinamica narrativa basata sull'imprevisto viene realizzata attraverso l'uso frequente dell'avverbio *improvvisamente*¹⁴⁷: un termine che indica il bisogno di Bardotti di esprimere, sempre con quest'unica parola, i momenti in cui vuole determinare un *cambio di scena o di pensiero del personaggio* senza un motivo logico ed evidente nello sviluppo narrativo; ciò consente di fare *inserimenti a effetto* nella narrazione¹⁴⁸, che creano nel lettore la sensazione dello strano o del meraviglioso¹⁴⁹.

Mentre il secondo modo stilistico del romanzo (quello linguistico-culturale) è costituito dalla *tensione ironica* che avvolge a 360 gradi l'intreccio narrativo; in particolare, i toni ironici di Sandro, Virgil e altri personaggi rispecchiano il carattere sarcastico proprio della gente toscana, quindi lo stile del romanzo risente dei modi d'espressione del territorio di vita dell'autore Bardotti.

¹⁴² Lo stato di catarsi del personaggio Simone si intuisce in queste parole: "Quando lascio il proprio appostamento, Simone era quasi congelato. [...]; tuttavia, in quel momento non era più l'uomo sconvolto dei giorni precedenti" (R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 281-282): un fenomeno che ricorda il rito della purificazione nella religione greca.

¹⁴³ Ciò avviene in due casi precisi: nei moduli-paragrafi n. 21 e 22 (cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 150-151, 169).

¹⁴⁴ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., paragrafi n. 39-42, pp. 270-289.

¹⁴⁵ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 270-289.

¹⁴⁶ Naturalmente, tale tipo di narrazione ricorda, *mutatis mutandis*, la tecnica usata dal *genere giallo*, in proposito si veda: Renzo Cremante-Loris Rambelli, *La trama del delitto: teoria e analisi del racconto poliziesco*, Pratiche Editrice, Parma, 1980, 291 pp.

¹⁴⁷ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., passim.

¹⁴⁸ Per esempio: lo squillo del telefono cellulare nel Museo Nazionale di Napoli (cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 8); il sopraggiungere del desiderio di Sandro Appiani di vedere il mare di Selvamarina (ivi, p. 82); il ricordo del rumore della Moto Guzzi di Sandro (ivi, p. 112); l'arrivo dello yacht *Intelighentia* nel porto di Selvamarina (ivi, p. 162); il cambio di percezione di Sandro verso Alice che da prostituta gli appare "pura come acqua di fonte" (ivi, p. 178); la scossa alla spalla di Beatrice Bor, da parte del marito, che provoca alla ragazza il ricordo di un "orrendo risveglio di tanti anni prima" (ivi, p. 182); l'arrivo in città delle grosse berline Maserati di Oleg Sata (ivi, p. 190); lo sfiorare con le mani un libro inaspettato (ivi, p. 191); i rintocchi dell'orologio della cattedrale di Santo Stefano (ivi, p. 204); il tonfo della caduta a terra del vecchio Davide Roth (ivi, p. 205); l'essere presi dalla sensazione di freddo intenso (ivi, p. 210); la paura della morte come causa di ritorno allo stato cosciente (ivi, p. 239); l'essere assalito da "un orribile sospetto" (ivi, p. 258); il suono delle scarpe di una donna che "turbò il silenzio" (ivi, p. 270); l'ingresso di un gendarme che ha animato "l'atmosfera tiepida e solitaria della stazione" (ivi, p. 273).

¹⁴⁹ Per un esame dei concetti di *strano* e *meraviglioso* si veda il Capitolo 3 "Lo strano e il meraviglioso", in Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* (tit. or. *Introduction à la littérature fantastique*, Francia, 1970), trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano, Marzo 2011 (4° ristampa, 189 pp., 1° ed. Ottobre 2000), pp. 45-61.

La *parodia umoristica*, che sommerge il mondo scolastico e la società selvamarinese e napoletana, viene realizzata attraverso un linguaggio libero, disinvolto e insolente¹⁵⁰, ma anche col concorso dell'uso ilare di alcune parole di *lingua tedesca* (Adlerbahn, Bahnhof, Buchrei, Freulein, Herr, Kaisersjager, Kriegsmarine) e di un *gergo onomatopeico* come nel caso di certi personaggi in cui l'atto del *parlare* diventa *altro*, per esempio: Guido Montefeltri quando parla "soffia" e "fischia"¹⁵¹, le ragazze "cinguettano" invece di *parlano*¹⁵², gli insegnanti nelle riunioni "bisbigliano"¹⁵³, Beatrice Bor "inforca" la bicicletta anziché *salirci*¹⁵⁴ sopra, etc.

Questo *portato ironico* del romanzo consente a Bardotti di porre problemi reali sia di tipo culturale che storico-sociale¹⁵⁵, che hanno nel sarcasmo il loro filo d'Arianna, poiché investe tutti i personaggi e situazioni, per esempio: quando Sandro Appiani dopo aver cercato invano di avvistare nell'Aula Magna le colleghe carine si rassegna e promette di andare ad accendere un lumino a Venere come auspicio per una maggiore fortuna in futuro¹⁵⁶ e, soprattutto, quando l'autore pone l'accento sulla stranezza che un napoletano parla un italiano perfetto senza l'accento partenopeo¹⁵⁷, che rendono il protagonista Sandro oggetto di frequenti battute circa il suo modo di parlare italiano, ossia il giovane insegnante in diverse occasioni riceve dei complimenti (con toni ilari) per il suo *italiano perfetto*. In tale osservazione c'è un fondo di verità narrativa, poiché è l'interessato a svelarci il reale motivo di questa strana circostanza quando ci racconta, alla fine del primo modulo-paragrafo del romanzo, che lui aveva, da sempre, scelto di non dire una parola in dialetto napoletano: "Fino a quel giorno Sandro si era sempre categoricamente rifiutato di pronunciare anche solo una parola del dialetto napoletano"¹⁵⁸, una convinzione che esprime un atteggiamento di contestazione verso l'universo culturale napoletano, seppure sappia bene di esserne oggettivamente parte.

Pertanto gli episodi del romanzo in cui Sandro è oggetto di commenti per il suo tono linguistico assumono una *valenza antifrastica*: la prima volta accade durante il viaggio in treno di Sandro da Napoli a Firenze, dove un'allegria signora cinquantenne, che gli era seduta accanto, lo scambia per un piemontese e gli dice: "il suo italiano è veramente eccellente"¹⁵⁹; poi l'episodio si ripete, con qualche variante, in una via di Selvamarina, dove l'agente immobiliare Guido Montefeltri osserva che Sandro è un caso "Prodigioso" pur provenendo da Napoli, poiché Montefeltri osserva: "Il suo italiano è perfetto e non si nota alcun accento. Ero convintissimo che venisse da qualche paese dell'Italia austriaca"¹⁶⁰; la terza occasione è fornita dalla prima riunione del Collegio dei docenti nell'Aula Magna dell'Istituto scolastico *Conte di Radeschi*, dove alla destra di Sandro stava seduto un insegnante di mezz'età che, di fronte alla notizia che Sandro è di Napoli, esclama: "Ah, non l'avrei detto dall'accento. Il tuo italiano è eccellente"¹⁶¹; in ultimo, è lo stesso Preside della Scuola *Conte di Radeschi* a confermare questa caratteristica di Sandro: quando Angel Von Karon, durante uno dei tanti soliti giri di ispezione nei corridoi del *ghetto* dell'Istituto scolastico (per controllare studenti e insegnanti, durante i quali spesso il Preside riceveva dei dispetti dai primi e origliava le lezioni

¹⁵⁰ Per esempio l'uso frequente di termini volgari e offensivi come: bastardo, cazzate, cazzo, coglione, culo, facenticazzipropri, fanculo, fotto, fottuto, incazzato, merda, orgie, paio di palle, pezze al culo, stronzo, teste di membri virili, etc.

¹⁵¹ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 69, 70, 72, 73, 74, 77, 80, etc.

¹⁵² Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 20-21, 52.

¹⁵³ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 94.

¹⁵⁴ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 51.

¹⁵⁵ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 267-268.

¹⁵⁶ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 97.

¹⁵⁷ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 69.

¹⁵⁸ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 13.

¹⁵⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 23.

¹⁶⁰ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 69.

¹⁶¹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 95.

dei secondi e a volte entrava in aula con qualche sciocca scusa¹⁶²), ha sentito la voce del giovane insegnante di *storia* che faceva lezione e non ha potuto evitare di notare il suo "italiano irreprensibile, senza alcun alone di accento"¹⁶³ napoletano. Dunque, è chiara l'ironia che Bardotti riversa sull'italiano perfetto di Sandro, poiché il fatto in sé è un'assurdità: il parlare senza l'accento napoletano non è sufficiente a dire che il soggetto parli un *italiano perfetto*; perciò questo costituisce una tattica che usa l'ironia mascherandola con la massima serietà, ossia con tale modalità l'autore opera una critica al persistere di pregiudizi e luoghi comuni sulle identità storico-culturali delle regioni italiane.

L'accento sarcastico del romanzo non solo vede l'insegnante precario Sandro Appiani come oggetto, ma egli ne è anche un soggetto attivo in varie occasioni, per esempio: quando Sandro ricorda le circostanze precedenti all'evento appena accaduto nel Museo Nazionale di Napoli e con ilarità commenta: "Che se ne facevano nella perfezione dell'Italia imperiale di un mediocre insegnante di storia extracomunitario e per di più proveniente dal famigerato Regno di Napoli?"¹⁶⁴, qui il discorso assume il tono dell'autoironia in quanto sta parlando di se stesso, ma in altri casi l'insegnante napoletano rivolge il suo approccio ironico ad altri soggetti: "morivo dalla voglia di vedere il famosissimo Impero d'Austria"¹⁶⁵, oppure quando Sandro elenca con ilarità gli aspetti della città asburgica che non sono di suo gradimento: "tutti questi marciapiedi puliti, senza rifiuti accatastati, e poi le vie, che schifo! Il traffico ordinato, tutte le strade senza nemmeno una buca! Sfidio io che gli imperiali non sanno guidare, [...], ma come potete vivere in un inferno simile?"¹⁶⁶.

Dunque, l'*ironia*, che investe fatti e protagonisti, rapporti sociali dei personaggi e universo scolastico, dà al romanzo un *carattere moralistico*, dove il *sarcasmo* diventa lo strumento con cui l'autore conduce il suo *discorso morale*, che emerge nel corso dell'affabulazione, sia per lo stile linguistico che per i contenuti narrati, in cui Bardotti, a ogni occasione propizia, si lascia andare a considerazioni e giudizi diretti su personaggi e fatti che in quel momento sta raccontando¹⁶⁷. In questo modo Bardotti entra in prima persona negli *spazi interscenici* del romanzo, per esempio: quando riflette ad alta voce sui fatti del crollo dell'Unione Sovietica¹⁶⁸, sui mali che affliggono l'Italia, sulle diversità politiche tra i vari Stati italiani, sulle grosse disuguaglianze socio-economiche, tra cui, per esempio, quando Sandro, dopo aver ammirato dalla spiaggia l'enorme yacht *Intelighentia* nel mare di Selvamarina, "si chiedeva chi potesse essere il re che possedeva una simile isola"¹⁶⁹ e rivolgendosi a Virgil e Leo comincia a ragionare facendo un confronto tra l'Impero d'Austria e il Regno delle Due Sicilie circa le ingiustizie economiche presenti in entrambi i Paesi: "speravo che il famoso Impero d'Austria non permettesse simili disparità. Da noi in Sicilia tutto questo è all'ordine del giorno: in pochissimi possiedono quasi tutto e tutti gli altri devono dividersi quel poco che rimane, per questo c'è la miseria, la malavita, l'immigrazione"¹⁷⁰.

Bardotti propone, quindi, l'ironia sia come uno strumento di autodifesa da parte delle persone deboli e sfortunate che come un modo per denunciare il male della *realtà di vita*, ossia le *crudeltà* che dimorano nel romanzo *Canditi e caffè caldo* sono *temperate* e *alleggerite* attraverso il ricorso permanente all'ironia, attribuendole quasi un ruolo esorcistico.

¹⁶² Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 189.

¹⁶³ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 189.

¹⁶⁴ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 9.

¹⁶⁵ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 157.

¹⁶⁶ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 158.

¹⁶⁷ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 48-49, 162, 165-166, 167, 171, 180, 183, 188-189, 201-202, 221-222, 233-234, 262.

¹⁶⁸ Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 201-202.

¹⁶⁹ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 163.

¹⁷⁰ R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 165.

5. Il romanzo *Canditi e caffè caldo* si connota, dunque, come una *satira storica* grazie alla messa in scena di una tagliente *critica al sistema educativo e sociale* dell'Impero austriaco e dell'Italia di ieri e oggi, resa *frizzante* attraverso una buona dose di *ironia* e libertà terminologica, la *caricatura* di alcuni personaggi e l'*umorismo* di certe situazioni, che non tolgono al romanzo la sua cruda *valenza realistica* e rafforzano il *portato di denuncia* dell'arroganza economica e della *cattiveria* di una certa società ricca su un'altra meno fortunata e povera. Pertanto, *Canditi e caffè caldo* è una feroce critica sia al modo di intendere e gestire l'educazione nella scuola pubblica austriaca che al sistema sociale classista che ne è alla base, sia ai mali cronici dell'Italia che al persistere di nostrani pregiudizi socio-culturali.

L'aspetto crudele della società imperiale austriaca ha il suo contrappeso nell'essenza intima del romanzo, che nasce da una *visione interiore* della vicenda, dallo *sguardo sul mondo* di alcuni protagonisti (Sandro Appiani e Beatrice Bor), che, progressivamente, *illuminano* le scene che si presentano al lettore: in particolare, lo *sguardo* di Sandro, che parte dal suo *mondo* e, attraverso di lui, si sviluppa e allarga fino ad abbracciare l'integrale orizzonte dei sentimenti umani (nel bene e male); un processo narrativo che crea un equilibrio nel *cammino* della narrazione e consente di esplicitare i diversi livelli storici e culturali che lo caratterizzano.

Tale *movimento interiore* del romanzo stimola la partecipazione del lettore alla fabula: da un contesto iniziale mirato sull'universo napoletano si passa a un'apertura sempre più grande per arrivare a un orizzonte narrativo ampio, che *culmina nell'empatia* del lettore (personaggio esterno) con il *pathos* della scena conclusiva alla stazione ferroviaria di Selvamarina, quando il giovane Sandro saluta i suoi amici con le dita della mano inserite nel finestrino della carrozza di sicurezza del treno. I protagonisti di questa dura scena, col loro esserci *hic et nunc*, trasmettono i *valori positivi* sopra ricordati, manifestano la loro *genuina umanità* e consentono al lettore non solo di essere testimone diretto dei fatti svoltisi, ma anche di *entrare* nello stato psicologico dei personaggi.

Perciò il romanzo, in questo suo epilogo, raggiunge il punto più alto di *prossimità all'Altro*: da una parte, la volontà ferma degli amici di salutare Sandro alla stazione dei treni di Selvamarina e di non farlo sentire abbandonato¹⁷¹ e, dall'altra parte, la consegna alla stazione di Napoli della lettera di Beatrice a Sandro con parole di stima e affetto¹⁷², segnano la rinascita dei due protagonisti, la voglia di iniziare una *nuova vita* sostenuta dalla speranza e rinnovata fiducia che gli esseri umani più deboli hanno comunque in loro stessi la forza di volontà di costruirsi un *futuro migliore*. Tale momento del romanzo costituisce un invito a non smettere di credere nei propri sogni e lottare per realizzarli, ossia l'ottimismo della volontà ha vinto sul pessimismo dell'intelligenza!

Canditi e caffè caldo si caratterizza, quindi, per la sua capacità di dare voce a quella parte di umanità ingiustamente maltrattata, di cui Sandro

Appiani esemplifica il *tentativo* di uscirne tramite il riscatto sociale e professionale. Proprio questo rende attuale il romanzo di Bardotti pur avendo ambientato la vicenda nello *scenario* di alcune pagine della storia italiana tra la prima metà del XIX e gli inizi del XXI secolo, le quali si mescolano e si intrecciano creando momenti *paradossali*, che presentano al lettore aspetti e problemi del nostro Paese ancora oggi non del tutto elaborati e superati.

¹⁷¹ “ ‘Signora se ne vada anche lei. Qui basterò solo io’ continuò Virg volgendosi a Bea, ma questa lo guardò con altrettanto ferma dolcezza e gli rispose: ‘No. Sono scappata troppe volte in vita mia, adesso il mio posto è qui: Sandro è una brava persona ed è mio dovere aiutarlo’. ‘Lo stesso vale per me’ ” aggiunse Virg (R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., p. 274).

¹⁷² Cfr. R. Bardotti, *Canditi e caffè caldo*, cit., pp. 288-289.

Nicola Romano

Se urge una poesia a quarant'anni *1993: un particolare incontro con Mario Luzi*



Mario Luzi e Nicola Romano a Pistoia

Allo scoccare dei miei quarant'anni di età (or sono ventisette anni) confesso di essere entrato temporaneamente in crisi: ricordo che affiorò in me all'improvviso un sottile pensiero crepuscolare che mi faceva venire meno degli appigli, sentivo dentro che quei "poi" e quei "dopo" con cui condivo i miei progetti e le mie conversazioni, in quel preciso momento si erano ristretti, non avevano più la capienza che sapevo dargli da giovanissimo. Intimamente consideravo tale stadio alla stregua d'un preciso giro di boa che in buona coscienza richiedeva bilanci, verifiche e revisioni, e anche se tale bilancio tutto sommato risultava soddisfacente, sentivo comunque sopraggiungere l'ansia di dover provvedere a qualche omissione o a qualcosa

che sapeva d'incompiuto, insomma ricordo una plausibile fibrillazione durata circa un paio di mesi. Ripensando adesso al volume di Donatella Bisutti che porta il titolo "La poesia salva la vita", devo dire che forse sono uscito da quell'*impasse* cercando di decrittare la strana sensazione attraverso alcuni versi che compongono il testo *A quarant'anni*, inserito nella raccolta *Visibilità discreta* (1989) recante la prefazione di Lucio Zinna: *Qualcosa va cambiando/ dentro i cerchi del mare/ crescono gli anni/ tramutano i venti/ sulle paranze in cerca di fortuna/ Mutano i solchi/ e i culmini d'attesa/ non sanno più ferirsi d'illusione/ dubbio se farsi alba o vento antico/ lungo un declino d'api già spremute/ La gazza ruba un giorno a pochi odori/ a questi imponderabili teoremi/ e non riporta il miele che dilegua/ come un agile gioco sull'altura/ Sulla coperta implume/ girano litanie di notti in collera/ reperti di diatribe con la luna/ sciacquo d'inevitabili mementi/ Tutto appartiene/ brocca e vino buono/ o tutto manca e giungerà il ricatto/ se quel che resta è un'occasione breve/ Attenderò con ansia diseguale/ la sera che vermiglia sulle pietre/ poi svelerò la vita o la menzogna.*

Un grande conforto mi è provvidenzialmente sopraggiunto in seguito, nel constatare che per il bravo poeta e critico fiorentino Vittorio Vettori, nonché saggista e fine dantista, il momento dei quarant'anni sarà stato anche per lui molto significativo, se tra le sue corde ha sentito l'esigenza di comporre la poesia *Capo quaranta*, inserita nell'eponima raccolta del 1960, di cui mi piace riportare la prima lassa:

Nel giro delle schiene curve attorno/ a una fredda panchina su cui scattano/ le carte con maligno estro selvaggio/ acri voci di bimbi si bisticciano/ Le ascolto: sono voci che ripetono/ il grigio e nero umore dei rissosi/ e stanchi padri ristagnante al fumo/ delle bettole accese di bestemmie/ È un autunno precoce: invano gridan / i rossi delle aiuole, invano canta/ di speranza il bel verde dei viali/ Se mi volgo, la mole del Castello/ dei Guidi mi si presta chiara immagine/ di un antico equilibrio: forza e grazia/ che in cuore si bilanciano a confronto/

dell'accidia gravante in questo prato/ Ma poi il confronto si trasforma in voce/ d'interna inchiesta: 'Cos'hai fatto? Cosa/ pensi di fare d'ora innanzi, uomo?/ Uomo: grandezza che trascende il poco/ nostro peso di carne e d'esperienza/ misura che s'estende in un suo ritmo/ corale congiungente i vivi ai morti/ oltre il breve orizzonte che ci chiude/ tutti e ciascuno, tutti contro tutti/ verità santa, dignità regale/ limpida profezia d'altri vangeli...

Ma un'occasione davvero consolatoria è stata nello scoprire poi la poesia *Nell'imminenza dei quarant'anni* di Mario Luzi, inserita nella raccolta *Onore del vero* edita da Neri Pozza (1957): *Il pensiero m'insegue in questo borgo/ cupo ove ricorre un vento d'altipiano/ e il tuffo del rondone taglia il filo/ sottile in lontananza dei monti/ Sono tra poco quarant'anni d'ansia/ d'uggia, d'ilarità improvvisate, rapide/ com'è rapida a marzo la ventata/ che sparge luce e pioggia, son gli indugi/ lo strappo a mani tese dei miei cari/ dai miei luoghi, abitudini di anni/ rotte a un tratto che ora devo comprendere/ L'albero di dolore scuote i rami.../ Si sollevano gli anni alle mie spalle/ a sciame. Non fu vano, è questa l'opera/ che si compie ciascuno e tutti insieme/ i vivi e i morti, penetrare il mondo/ opaco lungo vie chiare e cunicoli/ fitti d'incontri effimeri e di perdite/ o d'amore in amore o in uno solo/ di padre in figlio fino a che sia limpido/ E detto questo posso incamminarmi/ spedito tra l'eterna compresenza/ del tutto nella vita nella morte/ sparire nella polvere o nel fuoco/ se il fuoco oltre la fiamma dura ancora.*

Ne parlai proprio con Luzi nel novembre del 1993, avendolo incontrato a Pistoia all'undicesima edizione del Premio "Giorgio La Pira" in cui egli aveva avuto un riconoscimento alla carriera ed io ero vincitore per la poesia inedita. Dopo aver ricordato insieme i suoi frequenti soggiorni culturali al Centro Pitrè di Palermo e dopo aver passato in rassegna alcuni amici comuni, portai volutamente il discorso sul particolare stato d'animo che inspiegabilmente prende allorché si giunge alla fatidica soglia dei quarant'anni, citandogli per l'appunto la sua poesia. E anch'egli, in una sorta di simpatica condivisione, ricordò che aveva considerato quell'età come "un turbinio di sensazioni", sicuramente una tappa intermedia della propria vita, in cui si affastellano ricordi, rimpianti, nostalgie e, per fortuna, speranze. Durante la piacevole e per me indimenticabile conversazione, a un certo punto – a mo' di congedo – mi pose la mano sul braccio e mi disse: "Lasciamo perdere, adesso ho il problema dei secondi quarant'anni!"

Lucio Zinna

LA POESIA DI CARMELO ALIBERTI TRA NEGATIVO ESISTENZIALE E IMPEGNO ETICO

Poeta delle nuove generazioni, maturato nel silenzio della fervida e inquieta provincia isolana che – tutt'altro che 'provinciale' – è viceversa capace di interagire con il resto del *continente* ai livelli più qualificati (e qui ci soccorre l'espressione di "provincia alta" del critico toscano Vittorio Vettori), Carmelo Aliberti si appresta, a grandi passi, a doppiare il suo secondo decennio di militanza poetica, a far data dal 1967, anno della pubblicazione della prima silloge di versi: *Una spirale d'amore*. Seguono, l'anno successivo, *Una topografia* e, nel 1970, *Il giusto senso*, prima di arrivare alle raccolte *C'è una terra* (1970) e *Teorema di poesia*

(1974), che costituiscono momenti di particolare felicità creativa, ponendosi come significative premesse delle opere successive: *Il limbo, la vertigine* (1980), *Caro dolce poeta* (1981), *Valentina* (1983), *Viola d'amore* (1984), *Marchesana cara* (1985), nelle quali più compiutamente si dispiega e chiarisce la poetica del Nostro.

La critica ha posto in rilievo la personale tessitura del linguaggio poetico di Aliberti: Walter Mauro, per esempio, ha evidenziato «la ricerca di un linguaggio poetico autentico e puro connotato da limpidezza espressiva»; Rino Giacone si è soffermato sulla «precisa scelta lessicale di un linguaggio misurato»; Orazio Tanelli ha rilevato «la compostezza lirica e la delicatezza dei significati» assieme a una “mobilità di piani”, mentre Giancarlo Pandini parla di «una poesia che fluisce dentro un verso tesissimo e concentrato che ha nella tensione e nella sua specifica modulazione le qualità più profonde».

In effetti la poesia di Aliberti, intimamente vocata alla comunicabilità, ama affidarsi al gioco delle metafore, le quali talvolta (come avviene in non poche composizioni di *Teorema di poesia*) si susseguono in maniera fitta, con elevato simbolismo. Simbolismo ed Ermetismo hanno lasciato una loro più marcata eredità nella poesia di Aliberti, la quale non manca, in alcune tappe del proprio *iter*, di risolversi in una sorta di canto corale o librarsi nella preghiera o assumere moduli espressivi a tendenza poemica o con andamento di carne.

Ispirata alla tematica sociale, la poesia di Aliberti esprime il dramma dell'uomo nella società odierna, consumistica ed alienante, nella quale si perseguono mitologie del benessere (oggi erroneamente scambiato per progresso *tout-court*) le quali finiscono per lasciare inalterate le varie sacche di miseria, così come le nuove ed antiche emarginazioni.

Nelle poesie di *C'è una terra* – che erano apparse a Michele Prisco «singolarmente veementi e brucianti, colme di una rabbia che è prima di tutto rifiuto e poi sdegno e poi canto di dolore», si individua una Sicilia già inserita nella neo-capitalistica spirale produzione-consumo e irretita (e sottilmente violentata) dalle banalità propalate attraverso i mass-media, ma ancora afflitta dai suoi annosi problemi: la disoccupazione (“l’anemico lavoro”, dice Aliberti) e il conseguente penoso fenomeno dell’emigrazione (significativa in proposito la lirica “Marco” in *Teorema di poesia*), mentre la miseria viene impietosamente messa a nudo non appena si verifici un disastroso evento naturale, come il terremoto nella Valle del Belice.

Una Sicilia, dunque, rappresentata nella sua quotidianità, scevra da ogni stereotipo e aliena da una fuorviante dimensione folklorica. La consapevolezza della tragica realtà siciliana (“l’isola di lutti”, senza compiacimenti, è chiamata in una delle composizioni di *C'è una terra*, non impedisce al poeta di farsi innamorato cantore di paesaggi mediterranei, alla maniera impressionistica, “en plein air”, come nel frammento I di “L’estrema verità” (*Teorema di poesia*: «Il mattino scalpita in uno scafo di luce / folte voci danzano ai balconi / emigro dall’urna dove mastico / arsenico nel sole sbando tra argini di polvere,» o come in “Anche tu” «La luna / spia l’alzarsi del silenzio / beffa l’acqua del fiume / sbuca dal buio il ficodindia / che si spoglia sul pendio / e il carrubo che è un manto d’ombra»).

La tematica meridionalista è ripresa, seppure in diverso contesto, in *Caro dolce poeta*, in cui sono cantati, con la bruciante veemenza che era tipica della giovanile produzione alibertiana, i temi della povertà, dei ghetti, dell’emigrazione; è approfondito il tema dell’alienazione dell’uomo di oggi nel processo produttivo globale, cosicché, sotto questo aspetto, la poesia del Nostro può apparentarsi (come ha rilevato Claudio Toscani) con quella “poesia di fabbrica” in auge negli anni ‘60 e ‘70. Una scrittura poetica caratterizzata, in Aliberti, da un ritmo incalzante e da frequenti inserti di termini (per lo più stranieri), mutuati degli “spots” pubblicitari e che in passato (prima, cioè, della lezione delle neoavanguardie) si sarebbero detti extraartistici (o extrapoetici): solo che in poesia sono “artistici”(o poetici) i termini che l’artista, il poeta, riesce a rendere tali: la parola poetica è sempre parola risignificata (cfr. “Caro dolce poeta”).

Giova osservare che la poesia di Aliberti, se si limitasse alla semplice protesta, se fosse totalmente inscrivibile nella cosiddetta "poesia sociale", secondo parametri dell'*engagement* sartiano, molto non si discosterebbe, probabilmente, dalla produzione dei tanti poeti e poetini cimentatisi in tale genere, in maniera talvolta egregia talaltra convenzionale, quasi sempre monocorde, dagli albori degli anni 50 alla seconda metà degli anni 70, dal cantabile "Poema di noi" di Giorgio Piovano alla paonazza "Bomba proletaria" di Crescenzo Cane. Appare difficile collocare la poesia di Aliberti in tale filone per una costante correlazione della tematica sociale a quella di assai più vasta portata del destino dell'uomo nel mondo. L'impegno sociale si risolve e si dilata nell'impegno esistenziale, si fa impegno etico.

Il tema baudelairiano-montaliano del *male di vivere* segue fin dagli esordi la poesia alibertiana e la rende pregnante di una saporosa e sofferta coscienzialità; il momento di maggiore scavo è raggiunto in quella singolare raccolta che si intitola *Il limbo la vertigine*, nella quale il prefatore, Giorgio Barberi Squarotti, individua una "visionarietà apocalittica" o, più esattamente, una "fenomenologia dell'apocalissi"; «una poesia – scrive lo studioso – piena delle figure dell'orrore di un mondo che si sta sfacendo». E tuttavia va osservato che la silloge non trova una sua precisa, bruciante caratterizzazione nella cosiddetta "poesia visionaria" (per quanto possano cogliersene suggestioni); appare piuttosto come un canto corale nato dall'amara considerazione del negativo che costella la storia degli uomini. È come se il poeta si facesse aèdo del male del mondo e della perenne aspirazione dell'uomo a superare la propria condizione di vulnerabilità: un animale che si affanna a trascendersi («la famiglia umana ansima al sole», scrive il poeta nella lirica "Al Colle del Re". Una posizione che sarebbe pessimistica se consistesse in se stessa, se in se stessa si ripiegasse, appagandosi persino della medesima negatività. Sennonché la poesia di Aliberti, pur acquisendo consapevolezza del negativo esistenziale, non vi resta soggiogata. Il poeta invece apre il cuore alla speranza, nell'attesa di qualcosa di nuovo che risolva il negativo: «aspetto l'evento che rimargini / i frantumi del buio». E per quanto il Dio al quale si rivolge in questa silloge sia definito "Dio del nulla", tuttavia l'invocazione ha i toni commossi di una preghiera, autentica e purissima, nella quale il nulla si risolve nell'essere (per esprimersi in termini sartriani, comunque non sartrianamente intesi).

E non è certo casuale il fatto che le tre liriche seguenti, conclusive dell'opera, intitolate: "Il tuo passo di figlio", "È stato un attimo", "Il tuo risveglio", finiscano per costituire un trittico d'amore, con una riscoperta degli aspetti più umili e consueti della quotidianità, sostanzialmente additati come poli del positivo. Nell'amore, in senso lato, sta dunque il nucleo di ogni possibile rinascita, negli affetti domestici l'umile verità. Il poeta torna a giocare la carta dei sentimenti, proponendo la loro *restitutio ad integrum*, senza i falsi pudori e gli infingimenti che avevano caratterizzato tutto un atteggiamento intellettuale negli anni che Gesualdo Bufalino icasticamente definì della "glaciazione neorealista". In questo 'trittico del cuore' veramente Aliberti «ci da il risvolto della fede privata nella possibilità della vita» come scrive Barberi Squarotti.

Ma è solo dalla consapevolezza del pascoliano "atomo opaco del male" che il poeta risale la china. Dunque, la tematica montaliana non si ferma a quelli che Aliberti chiama (ne *Il limbo la vertigine*) «i segni negativi di Montale»: è montaliana anche la risalita come traspare dai versi emblematici de "l'Anguilla" del poeta ligure: «tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi, bronco seppellito» o la montaliana «anima verde che cerca / vita là dove solo / morde l'arsura o la desolazione». Sono questi, in Aliberti, i versi conclusivi de *Il Limbo la vertigine*: «mi sento vivo nel botro del dolore / desidero parlarti dirti grazie/ mentre la vertigine miete il limbo sale/». Garante, in certo senso, di ogni possibile rinascita resta la poesia, costante punto di riferimento dialettico di tutta l'opera alibertiana. Non proprio eternatrice in senso foscoliano, ma sicuramente salvifica, essa finisce per emblemizzare quell'atteso evento, invocato dal poeta ne *Il limbo la vertigine*, capace di *rimarginare* i «frantumi del buio».

Inizialmente avvertita come una condizione eccentrica del vivere, la poesia non tarda ad essere considerata (secondo l'equazione romantica genio-sregolatezza) come attività anomala, extranormale: «l'insania di scrivere versi» aveva detto l'autore nella raccolta, «come un essere forato dalla sillaba». E il poeta vive in una "solitudine astrale" e può perdersi in una "luce cosmica". Nonostante ciò, la poesia mantiene l'inestimabile capacità di rinnovare l'uomo dal suo interno, di renderlo (per eccellenza, diremmo) un "entronauta", termine coniato dallo scrittore e pensatore elvetico Piero Scanziani, che perfettamente si attaglia al nostro discorso.

Il tema della poesia rigeneratrice costituisce il fulcro, l'asse del poemetto *Caro dolce Poeta* che è, in fondo, un dialogo del poeta con se stesso: ma è anche un sotterraneo appello, un'invocazione accorata, affinché gli uomini riscoprano la poesia in questi che «sono gli anni degli assassini e delle iene», in «questo secolo feroce» in cui «Cristo è morto lacerato / sui tralicci del sogno e dell'assurdo», mentre «la nube dell'apocalisse incombe».

Un colloquio con se stesso e con tutti i poeti del mondo, a voce spiegata, per affermare il senso ultimo della poesia, antitetica milizia contro i condizionamenti assurdi di una società inautentica e sprecona. Il ruolo del poeta si consacra, invece, nella distruzione del bue d'oro, persino nell'accettazione del sacrificio («abbracerò il fuoco del cilicio», e soprattutto nell'affermazione piena della libertà: «quando nelle parole del silenzio / mi parlerà il senso / della tua vera libertà »).

L'opera più recente *Viola d'Amore*, può considerarsi riepilogativa della tematica alibertiana, sintetizzabile nell'amore quale atto di poesia: mezzo primario di sopravvivenza, mediante il quale potrà essere sopportato l'esilio, la pirandelliana "pena di vivere così", la "vertigine del giorno".

Beninteso, la poesia (che a sua volta scaturisce comunque da un atto d'amore), continuerà a mantenere i suoi comportamenti eccentrici e libertari di fanciulla viziata e irrequieta: «Mezzogiorno ventisette del duemila / tu vai ancora coi ragazzi di strada / io appeso alla scrivania / impasto carte e lacrime e non so / non so come strapparti ai crateri del tempo / e avvinghiarti per sempre / alla mia storia d'amore.

Dopo le pregevoli raccolte *Le tue soavi sillabe* (1999), *Il pianto del poeta* (2002), *La ferita del tempo* (2005), sulle quali contiamo di intrattenerci criticamente in altro momento, per una visione completa della poesia di Aliberti, appare nel 2008 *Itaca*, un poemetto - o carne - che l'autore definisce, in sottotitolo, « dramma lirico per voce sola », indulgendo a una configurazione teatrale, un *mono-lògos* in cui la parola poetica evoca effetti scenici e se ne lasci, in qualche modo, irrorare e potenziare. Il testo registra, in realtà, un peculiare *sound*, da recitativo cantabile, che si mantiene costante e in cui sono coniugabili vigore espressivo e azzardo compositivo.

Ci troviamo di fronte a un'operazione di attualizzazione del mito, in cui - tra meditazione e rappresentazione - va svolgendosi il tema dell'avventura odissaica dell'uomo alla ricerca della propria isola sperduta. Itaca è immagine quintessenziale del ritorno alle proprie radici, in una nuova dimensione.

Nell'Ulisse omerico l'esperienza brutale della guerra e l'inganno del cavallo sono sublimati da quella, bruciante, della nostalgia. Vicinanza e lontananza si sovrappongono: vicinanza di memorie, lontananza di spazi, dilatata - quest'ultima - dalle avversità ma anche dalle fascinazioni.

Itaca è l'emblema stesso del viaggio, nel suo *tandem* di normalità e imprevedibilità, di quotidianità e avventura. Viaggio "da" e "verso": dalla lotta e dalla morte, dalla vittoria e dalla sconfitta, verso un luogo vagheggiato e cognito. Vagheggiato e ignoto e, invece, nell'Enea virgiliano. L'antica patria, da ritrovare, del figlio di Laerte; la nuova patria, da inventare

(anche nell'accezione etimologica dell'invenire), del figlio di Anchise. In ambedue la determinazione, fra dubbi e certezze.

Viaggio "oltre", come nell'Ulisse dantesco: al di là delle Colonne d'Ercole, dei confini della conoscenza, sempre spostabili in avanti, ma anche al di qua, nella visione medievale dantesca, dei limiti etico-religiosi, la cui inosservanza è causa del fallimento dell'impresa e del castigo dell'eroe (ma nel "folle volo" c'è già l'uomo nuovo dell'Umanesimo-Rinascimento).

Viaggio "attraverso", come nell'*Ulysses* di Joyce, tutto in una giornata e nel cuore di una città colta nei suoi variegati e anche sordidi aspetti, nello *stream* esistenziale, in un'Itaca *data*: la Dublino di Leopold Bloom, in cui il banale quotidiano e lo squallore possono configurarsi come il corrispettivo urbano di bonacce e tempeste marine, in un'epica coscienziale (e sub-coscienziale).

E in ciascuno di questi casi il mito si fonda e si rinnova, si ri/propone, entra nella storia (*nelle storie*) e ne esce trasfigurato.

Accade ugualmente nel poemetto alibertiano. Un viaggio "in".

Novello ulisside, il poeta siciliano muove alla ricerca di un'isola altra: interiore, con una tensione che si carica di « ansie metafisiche » (v. 40) e il percorso si snoda attraversando le sacche dell'alienante e spersonalizzante civiltà contemporanea, nei peripli della condizione esistenziale e nei misteriosi meandri del male cosmico. «Un viaggio straniante e senza bussola» (v. 191), alla ricerca dell'«isola dispersa» (v. 188), con protocollare invocazione ai sacri lari, affinché traccino «al timoniere / il sentiero verso l'arcipelago / che imprigiona l'isola tra schegge di soprusi.» (vv.185-187)

Pulsioni per la partenza – e *tópoi* della stessa – sono la solitudine e il deserto (cfr. v. 14), « sugli asfalti delle città sgomente » (v. 16), con « il grido di Caino ancora vivo » (v. 17) e con sedimentate e ancestralmente riaffioranti memorie diluviali (l'Arca «rischiava di affondare », v. 20).

L'isola si fa metafora dell'affollata solitudine dell'uomo di oggi, in una dimensione sociale nella quale si vanno sempre più registrando le molteplici e planetarie offese arrecate alla dignità della persona, dal depotenziamento dei sentimenti alla violenza sugli indifesi, alla derisione degli onesti, impoveriti dagli speculatori (quelli legali e quelli illegali, talvolta con un fievole o inesistente discriminazione tra gli uni e gli altri, facce della stessa medaglia, anzi della stessa moneta).

Viaggio in direzione di un "arcipelago", che è quello dei nuclei vitali (con il ricordo di uomini esemplari, di luoghi inobliabili, di eventi), degli indicatori di identità del proprio vissuto e del proprio mondo. Viaggio per acqua, a simboleggiare, nel fluire equoreo, la vita nel suo procedere.

Ne è zattera (anche di salvataggio) la poesia, nella sua purezza originaria, nella sua costitutiva libertà, nel suo essere dono, atto d'amore senza pretesa di ricompense: «Lascia ai poeti mercenari / gli amori ancillari senza regole,/ vieni, seguimi: oggi è giorno di resurrezione.» (vv. 202-204)

Lo scopo è liberatorio e di *renovatio*: «bisogna rinnovare l'isola / infibulata dal tridente di Nettuno /bisogna riscrivere la storia / insieme sulle onde del futuro.» (vv. 232-236)

Un angelo nocchiero « illumina la rotta » (v. 238): carezzevole, la sua «si fa voce di carne e d'anima / mediterranea e mitica: /"l'isola che ti ostini a ricercare / non è più oltre le colonne d'Ercole".» (vv. 219-222)

L'isola infatti, come si è già accennato, si trova nella propria interiorità. In dimensione agostiniana, si direbbe. E perciò sarebbe vano ogni "folle volo".

Un tragitto dall'isola all'isola. Da quella della desertificazione ambientale, sociale, spirituale, della comunicazione interrotta o ostacolata, a quella della liberazione dai condizionamenti e dalla sopraffazione, esercitati in nome di chiunque o di alcunché (a volte persino di Dio o della

Legge). Al di là dell'angoscia, con il conforto della leopardiana "social catena", alla riscoperta dell'orizzonte, della poesia non artefatta. Nella nuova Itaca della gioia di vivere,

Fitto e fine il gioco delle immagini. È qui sovrana la metafora, nell'originale inconsuetudine delle relazioni che stabilisce, strumento principe nella ri-significazione della parola e capace di « vestirla a festa », per usare, al riguardo, l'espressione di Paul Ricoeur.

Un'aura classicheggiante è avvertibile nei ritmi, nell'uso di una terminologia culta, nella figurazioni mitologiche, in certi echi omerici, virgiliani, danteschi, o in atmosfere che, in certi momenti, richiamano *I Sepolcri* del Foscolo o i *Poemi conviviali* ("Il sonno di Odisseo" in particolare) del Pascoli, com'è inevitabile che accada in testi, di ampia apertura alare come questo, che trattino di temi con i millenni alle spalle e un ricco *background* di suggestioni.

E nel contempo si tratta di un'opera figlia del tempo, al quale è costantemente rivolto l'occhio; dalla contemporaneità sono assorbiti umori e discrasie, che si fanno lievito del processo creativo. Un testo poetico modernissimo nella concezione, nell'andamento, nei moduli espressivi e con la personale cifra stilistica che la critica e i lettori, riconoscono ad Aliberti. Otto lustri di fedeltà alla poesia: esplorata, esemplata, onorata e fatta "ire infra la gente" dalla rocca di Castoreale dalla quale il poeta spicca il volo.

Testo derivato dal saggio pubblicato sulla rivista "La procellaria" di Reggio Calabria, a. XXXVIII, n° 1 - gennaio - marzo 1990 - e dalla Prefazione al poemetto "Itaca" (2008).

FIRENZE: POETI SULLE TRACCE DEL DIO NASCOSTO

Si è svolto a Firenze, nei giorni 22 e 23 novembre, nel Cenacolo di Santa Croce, la terza edizione del Convegno di scrittori di ispirazione cristiana, organizzato dall'Arcidiocesi, in collaborazione con il Progetto Culturale della CEI. Ideatore dell'iniziativa Don Vincenzo Arnone, scrittore e drammaturgo. Dopo le due precedenti edizioni - sul valore e l'incidenza della letteratura nella vita e nella storia dell'uomo e sulla narrativa italiana del dopo Concilio Vaticano II -, l'edizione 2013 ha avuto come tema: «Sulle tracce del Dio nascosto. Quando i poeti si mettono in gioco». In primo piano, dunque, i poeti, nella loro ricerca di Dio. Una grande tematica, che abbraccia tutta la vita di un uomo e di un poeta che vuol vedere e toccare qualcosa di più di quanto non appaia alla superficie.

Dopo i saluti del Card. Giuseppe Betori, dell'Arcidiocesi, del Prof. Sergio Givone, Assessore alla Cultura del Comune, della Dott. Stefania Fuscagni, Presidente dell'Opera di Santa Croce, del rappresentante del Rettorato della Basilica, e di Don Vincenzo Arnone, ha svolto una relazione Marco Beck sul tema «Sulle tracce del Dio ignoto: i *Semina Verbi* nelle opere di poeti greci e latini», a cui hanno fatto seguito, nelle varie tornate, relazioni di Angelo Sagnelli, Davide Rondoni, Lucio Zinna, Bernardo Pacini, Guido Oldani, Gianfranco Lauretano, Paola Lucarini, Caterina Trombetti, Michele Brancale, Ester Monachino, Maria Rita Bozzetti. Conclusioni di don Vincenzo Arnone, che ha coordinato i lavori.

La sera del 22 novembre, nella suggestiva cornice del Battistero, un folto e qualificato pubblico ha assistito a un Concerto vocale e per organo dedicato agli Scrittori convegnisti, con il coro della Cappella Musicale della Cattedrale, diretto dal M° Michele Manganelli, a cui hanno altresì preso parte l'organista Daniele Dori e il 'Quartetto vocale Brunelleschi' (soprano Katja De Sarlo, contralto Patrizia Scivoletto, tenore Cristiano Benedetti, basso Gabriele Lombardi), voce recitante: l'attore e regista Ugo De Vita. Erano in programma musiche di Pierluigi da Palestrina, Domenico Bartolucci, Michele Manganelli, Italo Bianchi. Poesie di Dante, Boccaccio, Michelangelo, Leopardi, Luzi, Parronchi, Caproni, Guidacci.



Guido Oldani

POESIE PER UN “REALISMO TERMINALE”

Guido Oldani è nato nel 1947 a Melegnano (Mi). È attualmente una delle voci poetiche internazionali più riconoscibili. Ha pubblicato sulle principali riviste letterarie del secondo Novecento ed è autore delle raccolte *Stilnostro* (CENS 1985), introdotta da Giovanni Raboni, *Sapone* (2001), edita dalla rivista internazionale “*Kamer*”, *La betoniera* (LietoColle 2005). È stato curatore dell'Annuario di *Poesia* Crocetti ed è presente in alcune antologie, tra cui *Il pensiero dominante* (Garzanti 2001), *Tutto l'amore che c'è* (Einaudi 2003) e *Almanacco dello specchio* (Mondadori 2008). Con Mursia ha inaugurato la Collana di poesia Argani, che dirige, pubblicando *Il cielo di lardo*. Nel 2010 sempre con Mursia esce il suo primo saggio di poetica dal titolo *Il Realismo Terminale*. Nel 2013 Mursia edita *La faraona ripiena*, curata da E. Salibra e G. Langella, raccolta di saggi critici sul *Realismo Terminale*. Dal 2010 *Millennio III nostra meraviglia* - spettacolo teatrale basato sulle opere di Oldani -, viene proposto in tutta Italia dall'attore e regista Gilberto Colla.

Il portiere

facevo raramente una partita,
giocavo da sembrare un'armatura,
me la cavavo meglio da portiere.
è questo il ruolo nel mio stare in campo
non sgomito e paro con piacere,
poi in momenti, a dire il vero, rari
esco, ordisco un guaio agli avversari.

Salmo per l'italia

è sporco come il cielo della cina
questo, che è artificiale, di milano,
ci si respira come giù in cantina.
l'estate è un fuoco senza l'estintore,
l'inverno gli homeless li sa surgelare
bruciamo i morti per farceli stare.
e mafia con la 'ndrangheta e camorra
sono l'autorità della nazione,
invece i servitori dello stato
li riconosci, scroccano benzina;
e senza bimbi nascono più topi
ovunque ormai che è come una latrina
e nuotano felici, nell'urina.

Gli avanzi

se il cibo è poco, mancano gli avanzi
allora i topi sono più nervosi
coi gatti si suicidano se è il caso.
anche le nutrie fanno come loro
scegliendosi le ruote dei trasporti,
talvolta vi si aggiunge della gente
e le interiora stese sull'asfalto
somigliano a corone ornamentali,
ci fanno, le cornacchie, baccanali

La gonna

era paragonabile a un gioiello,
sembrava sempre fosse al giorno prima
di spacchettarsi all'uomo del destino.
era un'adolescenza prorogata
per la quale un po' facevo il tifo;
rinnovava ogni dì un fiore fresco
messo a spilla davanti sulla gonna,
le chiesi come mai di questo rito:
" è per i figli-,disse,-che ho abortito".

Il veleno

il girasole secco e spelacchiato
con il suo gambo scuro che lo impala
fanno un tutt'uno quasi esagerato.
la corolla spenta sembra una città
che progressivamente ha perso il meglio
e il fusto invece pare l'autostrada
schiacciata d'auto come un solo treno,
sono formiche in corsa sopra il fiore
che può salvarsi dandogli il veleno.

Gli sbarchi

al mare che ci attornia dappertutto,
viviamo spesso il nostro buon far niente,
si balla e cuoce pasta che è un piacere.
ma chi ha solo la sua carne umana
né beve sabbia come fosse l'acqua
spera nell'onda che abbia un po' di cuore
e lo conduca a noi senza equipaggio
ma il pesce se lo sbrana lungo il viaggio.

L'ombra

e del palo che è conficcato al fondo,
cui si lega e ballonzola la barca,
proietta il sole l'ombra sopra l'onda.
girando è una lancetta che dà l'ora
del tempo per i pesci sottostanti
e in cima al legno ozia lì un gabbiano
che sembra quasi fargli da cappello
e inghiotte qualche sarda in modo umano.

La mia privacy

mettevo qualche ora e liberavo
in scatola per scarpe di cartone
la cavalletta a salti come un ago.
mi paragono a lei qui dove vivo
e faccio cementare le finestre
che tanto il paesaggio è solo un muro,
tra luce e buio non fa differenza,
sento che più che avere è meglio senza.

La zattera

l'abitato è un po' una palafitta,
c'è fogna al posto delle fondamenta
diventerà una zattera, pazienza.
la imballano le strade, tutt'intorno
in più con i binari fil di ferro,
campando nel suo brodo in qualche modo.
senza parole, parlano i rumori
e mano mano che il mangiare cala
vanno aumentando uomini ed i cani
e i gatti è come fossero di stoffa,
per starci c'è divieto d'esser grassi
tra la perfetta assenza d'ogni scopo,
persino i topi ognuno è mezzo topo.

La palla sgonfia

è come avere agli occhi dei cerotti
la sera buia quasi non ci vedi
e non sai bene dove metti i piedi.
stando in campagna dove sono nato
s'inciampa in qualche cosa di molliccio
gettato in là, pare una palla sgonfia
è un rospo cui un calcio piace tanto,
così si fa carriera, mica è un santo.

Gianmario Lucini
[Per l'ascesa]

I

Per l'ascesa devi amare il tuo piede:
è lui che ti sorregge – questa parte
estrema del corpo, all'estremo della mente –.
Ama il tuo piede ed eviterai i pericoli
improvvisi, i cedimenti, gli scarti
maldestri, le asperità, le storte
vene del sentiero e l'erba aspra delle alture;

ama il tuo piede e vestilo con cura:
una tomaia dura e insieme morbida,
bene incisa che morda e che non scivoli
sulle insidie dell'umido e dell'erba selvatica,
uno scarpone alto che protegga il malleolo
da confusi mancamenti e ti pianti
sulla terra come fossi un suo albero.

È dal piede che inizia la tua ascesa
e non dal capo o dal busto: dal piede
vestito come un Re che tiene sulle spalle
le sorti di un popolo e di un'era.

II

Il tuo zaino sia semplice e rigido
non debordi dalla sagoma del corpo, non oscilli
sulle spalle e ti sbilanci ma aderisca
alle reni come conchiglia e al dorso
perché lì hai la tua casa, ciò che porti
per tenerti in vita nella sfida:
un maglione caldo e leggero, una mantella
per ripararti da improvvisi temporali
un ricambio di indumenti, un coltello
i guanti, il berretto, gli occhiali
per attenuare il bagliore della neve
una garza, una ventosa antivipera
un tampone per disinfettare
le ferite perché il tuo corpo è fragile
e sanguina se batte sulla pietra.
E infine un po' di cibo e di bevande
perché in alto nulla cresce dove regna
il nitore della perfezione.

Fa che il tuo zaino sia come la tua casa
con poche cose essenziali, che non pesi
nelle lunghe ascese e che non manchi
del necessario. Lassù
dove vuoi salire c'è un mondo che accoglie
chi n'è degno ma che spesso uccide
i presuntuosi equipaggiati di chincaglie.

III

Due bastoncini leggeri allungabili
con una fascetta al pugno ti saranno comodi
per scaricare dalle gambe la fatica
dell'ascesa, per meglio equilibrarti
dove l'asperità del terreno insidia.

Due protesi leggere alle zampe anteriori
e diventiamo animali di montagna
seppure impacciati camosci o capre
di loro più lenti ma lentamente
dov'essi arrivano anche noi arriveremo
graffiando la pietra e lasciando il segno
della nostra animale umanità.

Ci vuole un aiuto anche alla metafora
dell'ascesa, un argomento che vinca
con pazienza ogni resistenza
e godere di un cielo più libero
quando la vetta ci chiama
alla sua gloria nel tempo dell'effimero.

IV

Arriveremo dove inizia il sentiero e l'abettaia
un poco ci conforterà con la sua ombra.
I primi istanti sono quelli in cui s'accorda
il battito del cuore e il respiro
col cadenzare ritmico dei passi

è come quando ascolti una musica
e segni un limite col resto del mondo
– che non entri a distoglierti dal senso
d'un altro linguaggio, un altro tempo
che mira a eternarsi nell'istante –.

Il passo corto e cadenzato ti gratifica
pian piano e senza gran fatica;
al passo lungo presto soccombi
e arriverai in cima alla salita
sputando l'anima come se l'autrice

fosse lei del misfatto e non la presunzione
di chi le sue forze non sa misurare
per arrivare dove vuole arrivare.

V

Alla sapienza è affidata la salita
al conosci te stesso della vita
che ognuno sa per quanto ne sappia.

Accordiamo il passo ma comunque si salga
alcuno arranca su per la salita
greve il respiro e i muscoli induriti
dal poco esercizio e da una vita
fiacca e sedentaria. Uno s'accoda
lo incita e lo spinge lo incoraggia
né si cura se già in alto i compagni
scompaiono alla vista e i richiami
si fanno fiochi e lontani. S'inizia
insieme nell'ascesa e fino a quando
non arrivi l'ultimo in vetta
nessuno può pensare d'esserci arrivato
per davvero: è come se fossimo
su una grande nave, chi a poppa chi a prora:
per tutti il porto è l'unico destino
dal capitano al mozzo, al clandestino
partito per fuggire più che per partire.

VI

Della vita la metafora si schiude
passo dopo passo nell'ascesa

non vi è conquista senza fatica
se vuoi guadagnare davvero la tua meta
e non quella d'un altro che ti svia
a tirar sera bivaccando fra i sassi
senza sapere quello che regala
ai suoi amanti l'altura:

immensi spazi
dove di par di volare e t'impauri
nell'ebbrezza come un bimbo e come allora
ti balza il cuore in gola e ti ricrei
altro da come fosti, migliore certo
più sicuro e più calmo dopo aver veduto
l'immensità dell'azzurro e la sua pace
ai confini del mondo dove ti conduce
il desiderio;

e ad imparare
che dopo l'ascesa verrà la discesa e non possiamo

ignorare il richiamo delle inutili cose
che ci attendono a valle e che ci fanno vivere
come noi viviamo senza alcun desiderio
di trascendere, in un lezzo d'equivoci
fra bene e male, falso e vero,
brutto e bello mescolati in una salsa di cultura

che ha dimenticato l'essenza dello spazio
e del tempo e ne ha fatto oggetti
con cui giocare fin che il gioco dura
e saremo giocati dalle nostre creature.

VII

Nel fiore d'altura c'è una vita intera
partorita nel travaglio della luce
per un tempo d'acqua che sfugge fra le dita
una gloria perfetta e assoluta.

Tu lo eviti, se puoi e lo scarpone
poco innanzi o poco indietro fai cadere
e cade il tuo sguardo sul colore
di quella giovinezza, come fosse
a te soltanto rivelata;

e mentre vai alla tua meta ti sovviene
di nascoste glorie che alcun viaggiatore
potrà mai vedere nella loro
luce accesa
dove non giunge l'umano e la natura
per se stessa vive e crea
tenace i suoi tesori
nel silenzio.

VIII

La sosta sia breve e in piedi. Se cedi
alla fatica e siedi su una pietra
sarai posseduto da un invincibile torpore
che sale dalla terra e perderai la meta
la ragione che ti ispirò l'ascesa.

Disseta le fauci a piccoli sorsi
succhia un po' d'uva sultanina
misura con lo sguardo quel che resta
dell'ascesa e quello che hai salito
che hai lasciato alla foschia della calura.

La sosta sia breve e in piedi: è il momento
di sentirti parte del paesaggio di volare

col cuore sopra il vuoto che ti colma
precipitare in alto fra le nuvole
dove dorme il silenzio dell'oltre.

Ivan Pozzoni

Frammenti ametrici

Penelope

Ti chiedo scusa – cantore d'un amore fuori luogo, fuori tempo –
di non esser mai riuscito a non dirti d'esser pazzo,
di non esser mai riuscito a dirti d'esser pazzo;
conscio che i miei versi non risuonino nelle tue orecchie,
certo che i miei inferni, di cristallo, non scintillino nelle morene dei tuoi
[occhi,
ti viaggio a distanza siderale, assiderata stella senza massa,
Penelope in attesa d'un Ulisse immersa nella danza a ritmi di calipso,
e tu, nuda sulla soglia della camera da letto, non attendi i miei ritorni,
assaltando acquitrini, come fossero mari.

Teatro Canzone

Aiuto.

Perchè, tanto terrore?

Sto male di brutto.

Dove sei caduta, i tuoi cieli arrivano
a toccare terra?

Non so cosa fare.

Nessuno sa cosa fare,
nessuno sa dove andare a cadere,
come stelle morte da mille anni.

Giuro, ti chiamo.

Chiamami forte,
se non ti sento;
chiamami forte.

Scusami.

Nessuna scusa tiene in braccio i nostri destini
nelle tue iridi verdi, atterrite, come finestre sbarrate
fuori dai miei occhi.

*Mi sono addormentata,
sono stata male, a causa sua.*

E, io? Non ti faccio
stare sulla brace, in fila indiana
sui sentieri del dolore?
E, io?

*Stanotte,
avevo paura.*

Paura di amare, di finire nell'arena dei dannati,
nella fossa delle belve silenziose?

Gli ho detto di te.

Di me che non mi commuovo alle tue lacrime
di neve caramellata, di me che,
vero narciso, mi ritraggo?

Lui è uscito di testa.

Più matto d'un cavallo.
Più folle di me?

*Mi hai
scombinato.*

Sono i lati oscuri dei nostri caratteri?
Io sono biondo, ho denti d'acciaio
e non mi arrendo ai morsi dell'amore. E, tu?

Parliamone...

Sembri Mascheroni, cazzo!

Ti cerco.

Perché non riesco a
dormirti? Perché
non tramonta mai l'arcobaleno?
Perché non ti si scorticano
i bulbi oculari, dalle lacrime?

*Sono a terra, mi manchi,
ci vediamo, se vuoi.*

Per rimetterti in sesto,
mi occorre il cric.

*Con te,
sto bene.*

Sono una tigre in gabbia.
Lo sai?

Perché mi emozioni così?

Sono una tigre in gabbia.

Anch'io.

E, allora,
scopiamo.

Motel

Vergogna e insicurezza,
due corpi si avvinghiano, tristi,
due visi si sfiorano, sorridendo, quasi per gioco.
Gioco di vivere misto a curiosità mista
a sensi di colpa rendono bollente un'atmosfera
altrimenti irrespirabile, satura di sogni infranti, pelli troppo bianche,
terapie di gruppo e orgasmi insaziabili.

Tu, eri lì, a tirare sassi alle api; io no.
E il caldo tropicale del mio cuore
non ha sciolto, non scioglie, non scioglierà mai,
i tuoi maledetti, frigidati, occhi di ghiaccio.

Silenzi

Non so ancora se mi manchi crisantemo sadico,
bocciolo di nylon cresciuto nel mezzo d'un autofficina,
ruota bucata senza cric, o crack di sorriso in frantumi.
Non sentirti è nessun silenzio,
nessun desiderio di immaginarti nuda,
sdraiata su un letto di chiodi
con tre uomini mari di sudore e languorosi gemiti,
erezioni tristi di mondi in fiamme.

Non ti chiamo, non ti vedo, non ti sento da settimane,
cercando di ingannarti al gioco delle tre scimmiette,
come unico nostro inganno quel topo senza fissa dimora
assopito sul sedile posteriore della mia Clio.

Non so ancora se mi manchi
shampoo all'ortica che brucia occhi e secca gole,
ma sono certo che nei tuoi sogni bollenti

di bambina adulta le mie lacrime non si seccheranno
tra uno spot pubblicitario e l'altro.

Franziska

Per un mattino che muore, solo, tra nebbie consortili,
mentre raggi di sole corrono, allegri, nei cortili,
t'ho amata, Franziska.

Per chi avendo da bere, continua ad aver sete.
Per chi vien massacrato a colpi di machete.
Per chi è assassinato sotto gli occhi di chi l'ama,
t'ho amata, Franziska.

Per chi ha buchi vuoti nelle sue tasche,
nelle sue orbite incavate.
Per chi è odiato.
Per la vecchia che non cammina,
e cade tra le risate.
Per chi, stralunato, abbraccia un cavallo caduto,
t'ho amata Franziska.

Per la rosa sbranata dal canearrabiato.
Per il bicchiere che tiene in pugno l'alcolizzato.
Per chi, sfortunato, vive vacillante,
mentre nessun amore umano lo sostiene,
come ha fatto coi bracci della croce Simone di Cirene,
t'ho amata, Franziska.

Per chi vede il mondo come un carcere, ma si sente innocente.
Per un Dio uscito dalla tomba senza fare niente.
Per tutti gli stagisti trattati a calci nel sedere.
Per l'erba falciata, addormentata in un prato,
che non ti riesce più a vedere,
t'ho amata, Franziska.

Amare, è andare oltre

È bella, la tua casa, *desamistade*, amica non-amica.
Non è chiusa a nessuno, entrata libera:
chi soffre, c'è; chi è malato, è lì. Chi è brutto,
chi è cieco, chi è solo, c'è.
Chi è innamorato.
Chi è folle, chi si nasconde, lo trovi lì;
chi è morto, ci resta.

E io, sono tutti loro: sofferenza malata, bruttezza,
senza occhi, solitudine da innamorato folle,
dando da bere baileys e vodka ai miei mici,

accarezzando ostracismi.

Potrei avere tutto, ma non ci sei, *amore disisperadu*,
amore non-amore, tu, interessata a rincorrere i tuoi fantasmi
le tue nuvole nere, buttandomi lì
– bicchiere nella destra –, libro nella sinistra
ad osservar la luna, nell'attesa sadica dei tuoi molti ritorni.

Cecchina

Negli angoli nascosti, bui, del tuo cuore diroccato,
si nasconde, in tuta mimetica da camaleonte albino,
un infallibile cecchino, che, senza mira, senza mire,
abbatte sagome di cartone, col mio viso,
increspato di dolore, coi miei occhi,
specchi del terrore della povera gente.
Per me, nessun cedimento,
non tentenno non mi giro, di schiena,
davanti al tintinnio bruciante dei tuoi sguardi di ghiaccio secco,
ma ti fisso, nelle iridi livide da cosacca,
mentre premi il grilletto, e sparisce.

Stelle comete

Non si deve vivere in eterno vicino, o lontano, ai nostri fallimenti;
per questo si sparisce, e per questo si riappare, stelle comete
mai inseguite, e, mai cercate in dolcissimi, angoscianti, disimpegni;
o amori così coglioni da non morire mai,
così testardi da bussare ancora,
così coraggiosi da gridare tutto a squarciagola.

Piccola sofferenza insicura, swarovski fragile,
non è detto che restarti sempre vicino
voglia dire restarti vicino sempre.

Anna Vincitorio

Per Luca 21 settembre 2013 (*)

È come se ti ascoltassi
– Quel malinconico vivere
di Neruda –
Lo leggevi nell'ombra
delle coperte,
nella tua adolescenza
Nutrimento a colmare
quella sete di giustizia
che agitava la rossa bandiera

della libertà
da te impugnata
puro guerriero senz'armi

*“Da bambino e da grande
sono andato molto di più
per fiumi e uccelli
che per biblioteche e scrittoi...
per la difesa del popolo
e della povera gente...
Bosco di roveri rossi
nel blu del Cile...”*

Sempre ascolto quel recital
Non ne comprendo tutte
le parole
Tu mi dicevi :
“Quel canto è per tutti”.

*“L'amore del sud
è stato sempre
terra di vasai e di anfore...
Poesia di creta affinché in essa
l'acqua canti...
Poesia che deve muoversi nell'aria
come una bandiera...”*

Quella bandiera che tu
impugnavi fino allo spasimo
inseguendo un sogno d'amore,
non di sangue
Il nostro essere amici
d'acque pulsanti, d'idee
è radicato in questo autunno
rosso per l'uva nei mosti

Nella forza del ricordo, tu ancora sei

(*) Luca è il poeta toscano Luca Rosi, scomparso a Firenze il 21 settembre 2013. I versi in corsivo sono di Pablo Neruda.



Carmen De Stasio

Lettera d'amore n. 3

Mia cara,

Da tempo distratto pensavo di dedicarti delle parole. Come ben sai, le parole sono semplici gesti del pensiero. Non mi piace perder tempo. Me lo conquisto e sogno del gioco. Così come il gioco rende la luce dei movimenti. Parlo dei miei dilatati nella parola.

Non so se qualcuno ti abbia mai dedicato una lettera. Anzi, conosco la risposta. Sì, certo. Ascolto le vibrazioni del vento tra le fessure assenti della porta. Il pensare mi introduce in un tempo solcato nelle trame della Terra Desolata. Ma nessuna terra può essere desolata se esiste il pensiero dell'uomo a nutrirla e a sedimentare tra le rocce l'immagine di un gioco.

Mia cara amica – spero di poter chiamarti *Amica*.

Amica mia preziosa, non esiste un motivo logico per questa mia lettera. Questo ti rivelo. Intanto passo sulle unghie un laque civettuoso amaranto tendente al bordeaux – per altro deliziosa città alla sinistra secondo la cartina geografica, ma al centro del pensiero se un pensiero a lei si dedica. Suntuosa nell'algido silenzio che imbastisce trame di storia e di situazioni con i corpi in movimento. Uh! Avverto il soffio e la fretta di andare.

Chiunque va sempre da qualche parte.

Fa parte tutto di te e tu assisti leggera alla tua creazione.

Ti chiamerò, Vita. Piccola e intensa Ladybird. Coccinella di vita e Vita essa stessa. Sovente ho sentito aleggiare questo nome. Chissà cosa investe in ciascun tempo e di ogni dove – anche adesso e un attimo dopo il mio adesso ormai trascorso – a osare il tuo nome. Un nome sovente risuona. È il tuo. Vita del vivere. A te è dedicata forse l'immane sofferenza che fertilizza attraverso spasmi di gioia la visione di una Vita che non un paio di forbici potrebbe mai recidere.

Io sono a te devota. Strano, dunque, che ti ritenga mia Amica? Per tua fortuna sei stata e sei fortuna. Continui il tuo cammino. Talora vestendoti delle cromie dilette di una proiezione. In piedi, salda nella terra o intenta a sprofondare nella sabbia calda e gelida della notte nel deserto. Oppure a saltello sulle rocce e su spuntoni risalendo un canyon.

Non ho mai risalito un canyon. Ho risalito il fianco di una cascata e là ho avvertito sensibilmente cosa tu fossi e cosa fosse respirare te. Vita.

Ho accarezzato le fronde odorose di un aroma irripetibile. Ho trattenuto un nerbo di albero frondoso per avvertirmi nella solennità della natura che mi incorniciava il corpo e il volto. Ho lasciato cadere sul mio corpo tessiture d'acqua gelida e le ho abbracciate nel linguaggio dell'amare di passione. L'amare del mio sempre presente e dei miei passati che sono tali solo perché trattengono tempi diversi rispetto ad adesso, all'oggi e al futuro. Ma che rendono il loro odore come sensazione olfattiva viva. Presenti.

Mia cara,

Mi piace sorseggiare questi calici essenziali. Sono nella sensibilità del vivere che infrange lo specchio opaco del finire. In fondo, nel vivere esiste sempre anche il finire. Il senso e il non senso. Ma non l'anti senso. Sarebbe allora opportuno parlare della non vivenza. No. Come si potrebbe coniugare il non vivere nel fondo? O anche non tanto in fondo. Una sala imbiancata dal bianco della necessità. Preferirei che le pareti mobili fossero nobili colline di colori, sulle quali veder spuntare da pertugi canterini coniglietti e topolini. Di loro ho scritto e ancora scriverò. Sei tu che me lo chiedi, Vita. Contraggo lo sguardo. Respingo la luce, ma la luce mi resta dentro. Affollo pagine nella mente e appongo la parola "fine" nelle asperità del non

scritto e del non detto. Ma sempre ho pensato e a te e per te ho sempre pensato come corpo. Materia del vivere.

I corpi sono nuvole talora in forma di densa panna montata. Forse per qualcuno le nuvole sono labirinti in cui lasciarsi cullare o luoghi in cui trascenderti e sparire. Le nuvole sono favole e fiabe in forma di aquiloni. Gli aquiloni sono il sogno. Sogno che non sia bugia. Le bugie dissolvono la vita e il vivere sua ombra. Disturbano e scardinano le armonie che trattengono sintassi di una storia concepita attraverso lo scatto fotografico di specchio che allontani la specularità.

Io mi specchio qualche volta. Nello specchiarmi mi racconto storie diverse perché così ho tante vite e tanti vivere. Ogni volta sono diversa perché diverso è il tono del vedere all'interno dello specchio. Supero la lastra e ti incontro in un nuovo appuntamento.

Nel frattempo ondeggio con il mio aquilone.

Diventeremo fiaba e il nostro luogo saranno le nuvole.

Un aquilone

È il tempo, finalmente. Il momento essenziale del volo.

Le ombre e il fruscio di teneri steli d'erba roridi di rugiada accompagnano il canto silenzioso del volo. Intorno alla manopola la corda si tende e qualcosa inizia ad accelerare la corsa verticale.

Lo sguardo punta su nel cielo. Gli occhi strizzano accecati dalla luce impossibile di un sole che sconvolge. È infine meta. Volerà l'aquilone verso quel sole e punterà in alto. Sarà un volo obliquo, in sospensione tra il cielo e la terra. Tra l'incognito aire e la determinante energia che spinge dal terreno. Forzerà i limiti contenutistici della gravità. Traslerà in un disegno secondo il quale realizzare il suo sogno. Nel suo momento.

Il volo-aquilone vivrà le cose. Primo attore di passaggi tra le nuvole.

Lontano, continuerà a librare nell'aria seguendo un suo ritmo, spinto dalla brezza e dondolando nel vento. Frusciante e disinibito con il suo vorticare intenso e deciso, morbido, vellutato nel solco di passi invisibili.

Arcana mistura di essere ed esistere, il mio aquilone ha una densità riscontrabile in null'altro. Particolare tracciato nel cielo, imbrunisce le zolle e conversa con le nuvole. Si frantuma in miriadi di materici pensieri che si adagiano in contesti funambolici e formulano spazi nuovi in spazi vissuti. Diviene centro pulsante di un momento di nettezza oltre la quiete talora turbolenta del terreno calpestato.

Segue suoi tracciati, attinge a nuove traiettorie. Respira il vento e lo detiene fino a diventare alito di vento. Tempo minimo e sfuggente.

Creazione di parole mute ritratte nella mutevolezza di un privatissimo spazio cadenzato da una musicalità che adombra le sfrenate corse di note su spartiti già scritti.

La manopola preme e la fune sfugge via, distante dal suo centro. Alla ricerca di nuovi centri e nuove mete alle quali affezionarsi con la verbosità di un segno. Nella vaghezza del pensiero che pulsa nei silenzi.

Un aquilone. Uno tra milioni. Un rombo di carta velina e quattro legnetti fragili.

Un aquilone. Uno e ancora un altro. Infinite realtà dissimili eppure coincidenti nell'ambizione di distanziarsi dai *cosa*, dai *chi* e dai *come*, trattenendo la roccia semimobile dell'essere in continuo viaggio. Un'illusione

di fuga, un disegno nuovo, una prospettiva di traslazione per desiderare di andare dove senza uscire mai.

La fune di un bambino immerso nel gioco visionario decide una traiettoria.

Il bambino adulto darà una duplice significazione al suo aquilone.

La fune si trasforma senza alcuna malia in una catena possente, energica.

Il velo di carta segna nel tempo il suo passaggio e si lascia avvolgere dal suo vento lungo una qualunque Route 66.

V.S. Gaudio

La Stagione della sella dell'imbroglione

La Lebenswelt con Sten Nadolny¹ sulla spedizione degli Scalzacani per il passaggio a nordovest del Delta del Saraceno

Questa volta con me partivano il medico, dottor Vincenzo Gaz, i guardaboschi Antonio Mundo e Saverio Gaudio e il marinaio Aïno¹⁷³. In Basilicata, nella provincia di Potenza, avremmo avuto portatori, guide, cacciatori, donne e provviste di cibo.

Avevo fatto persino esercizi di marcia e avevo misurato la lunghezza media dei miei passi tra due pietre miliari del Delta del Saraceno, inoltre avevo munito la bussola di un anello da pollici ribaltabile perché in tal modo al di sopra del braccio teso e del bordo della bussola potevo rilevare le zone di confine tra Albidona, Castroregio, Alessandria del Carretto, Cerchiara di Calabria, S. Lorenzo Bellizzi, Plataci, Amendolara e Oriolo¹⁷⁴.

Ognuno aveva con sé coltello, trivella, lesina e fischietto per segnali d'emergenza, anche filo di ferro per fissare le racchette da neve e, su consiglio di un postino montano, calze di lana di pecora, corpetti e mutandoni lunghi fino alle caviglie.

La spedizione doveva raggiungere l'estremo nord della regione e, poi, spingersi ad ovest lungo la linea di confine con la Basilicata fino a Noepoli, dove un certo Rocchino Lavitola ci aspettava per prendere i pesci che, poi, lui rivendeva nella Val d'Agri, in special modo a Senise, Sant'Arcangelo e Roccanova.

Se l'impresa riusciva, significava anche aver trovato il passaggio a nordovest che l'Italia stava cercando da secoli. E per questo c'era un congruo premio in denaro e in commende attuali e futuribili!

Inoltre, il Ministero dell'Interno, e in parte quello della Marina e della Difesa, si aspettava una descrizione accurata di tutte le tribù possibili di arbëresh, ombroni e ammaščânti stanziati attorno al Monte Pollino.

Si raccomandava un comportamento amichevole; era possibile scambiare pesci con fichi, arance con cocomeri, formaggi con sarde salate, aringhe con salsicce, peperoni essiccati con melanzane, baccalà con melagrane, erano escluse le armi da fuoco.

Era importante che quei selvaggi si abituassero, in caso di bisogno, a soccorrere con cibo le spedizioni di passeggeri eventualmente bloccate da nevi insormontabili o altri blocchi naturali.

Dopo il Bosco di Mezzano, trovammo pronto il rifugio Cacasodo, 33SXE264233↔6ⁱ, che apparteneva alla comunità dei Chi-ddichè-mo: di fronte, avevamo il Timpone di Turrisi e, oltre, il Bosco di Straface nel territorio di Castroregio.

Incontrammo alcune coppie di ombroni appena sposati, non si capiva se fossero più cristiani che musulmani; c'era comunque un missionario francescano che era lì per insegnar loro a pregare ancora meglio e a cacciare il diavolo all'inferno. Capiva soltanto l'ammaščante e l'ombrone; senza un interprete non c'era niente da fare.

Ombroni, così gli ombroni chiamavano se stessi. Significava forse persone che stanno sempre all'ombra. Per il resto facevano una discreta impressione, erano abbastanza puliti e gradevoli quanto basta. Il medico Gaz aggiunse che in loro già si poteva riconoscere la grazia della doppia religione, lo si vedeva dagli occhi, negli uomini, e dal naso, nelle donne.

Tra quella terra e Alessandria del Carretto c'erano nomi e volti nuovi da imprimere nella memoria, francesi, indiani, cosentini, piemontesi, lombardi, veneziani, funzionari delle poste e della Società per il Commercio Ambulante come pure un ufficiale della Regia Arma dei Carabinieri di nome Ferrari, che stava esaminando la possibilità di un rilevamento aereo fotogrammetrico della zona con l'agrimensore Girolamo Petrone e l'ingegnere Bernardo Gaudio.

Disse che, però, mancava l'elicottero e il pilota, un certo Gallo, e che avrebbe interessato l'Istituto Geografico Militare tramite don Saverio de Gaudio che abitava a Firenze lungo l'Arno a quattro passi da quell'istituto. Questo Ferrari era un tipo così: "Vedrete come don Saverio, il nipote di don Vicinz 'i Pa-Rrottèii, ci trova l'elicottero, il pilota, un certo Gallo, e il rilevatore fotogrammetrico! Se non ce li manda, lo piloterò io e in più creerò un canale con cento carichi di elicottero di polvere esplosiva..."

Pochi giorni dopo partimmo, eravamo in settembre, e volevo arrivare il più lontano possibile dagli Ombroni prima dell'inverno.

Si dice che le donne degli Ombroni durante la stagione del gelo siano particolarmente vogliose e vogliono essere montate continuamente, mentre gli uomini provvedono a far sparire tutte le provviste e le bisacce dei passeggeri.

Andammo controcorrente lungo il Frascinetta con alcuni indiani piemontesi e cacciatori di cinghiale oriolesi, fino al Molino della Monica, che era una specie di centro commerciale chiamato curiosamente Casa dell'Ingombro. C'erano anche donne con noi.

I cacciatori di cinghiale si chiamavano *rïulesi*, e in genere parlavano soltanto un dialetto franco celtico un po' provenzale. Non erano gentili con nessuno, tutt'al più con i loro cani.

Cristofaro Gaudio aveva due donne, che per tutta la durata del viaggio aveva ceduto ai colleghi per denaro. Due altri *rïulesi* ne avevano soltanto una in comune, che, quando non veniva chiavata, veniva picchiata il doppio rispetto alle altre. Comunque, queste donne sapevano allietare lo spirito degli spedizionieri con una perizia che, in gergo, era chiamata la "maestria *rïulesa*", nel senso che era talmente connessa ai cicli del bioritmo loro e degli interagenti che il gaudio, in qualsiasi momento della giornata, allo spedizioniere in uso era assicurato, quantunque non si chiamasse Gaudio o nemmeno Gazⁱⁱⁱ.

La sbornia d'acquavite rendeva non solo i *rïulesi* ma anche gli ombroni di Albidona e i palisti di Alessandria del Carretto ottusi incredibilmente furiosi contro tutto: se stessi, le donne, le cavalcature, persino i cani.

Tra i guardaboschi, c'era Saverio Gaudio, che non era parente, o forse sì ammesso che appartenesse alla tribù dei Coggini, che a sua volta apparteneva alla famiglia degli Ombroni, di quell'altro don Saverio de Gaudio, citato dall'ufficiale della Regia Arma, ma che aveva studiato disegno e pittura, e aveva il compito di fare schizzi di tutto quello che risultava in qualche modo importante.

Alla fine di ottobre arrivammo alla Fonte Pantano della Madonna di San Lorenzo Bellizzi, 33SXE155167^{iv}. Lì dovemmo fermarci.

Il guardiano della fonte ci indicò una costruzione grezza che potevamo rifinire per trascorrervi l'inverno. Il camino lo costruì Vincenzo Diodato, che se ne intendeva.

“E' uno che sa fare il fuoco” dissero gli indiani delle Tre Bisacce, che lo stimavano più di tutti gli altri quadarari. Per il resto avevano una scarsa considerazione dei quadarari e degli ammaščanti in genere.

Un tempo non solo le pallottole ma anche il dispositivo di alleanza avevano decimato la loro potente tribù, e il tabacco e il vino per non parlare del buco di Didone albidonese¹⁷⁵ avevano rovinato gli altri senza pietà.

“La potenza dei quadarari continuerà ad aumentare” disse a Saverio Gaudio uno degli indiani delle Tre Bisacce, “nessuno riuscirà a fermarla. Poi gli ombroni dell'Alba e gli Ombroni del Nord li caceranno via, e tutto ritornerà com'era una volta all'ombra della Grande Ombra dell'Aquila”.

“Io non distruggo nulla,” rispose Gaudio a voce bassa, “non vorrei neppur lasciare tracce. Tutt'al più qualche schizzo.”

Ogni sera sedevamo accanto al camino: il dottore che leggeva la Bibbia e i fumetti de “Il Grande Blek Macigno”, Aïno greve e sonnolento, e Saverio Gaudio che meditava di continuo con gli occhi socchiusi e apriva la bocca senza dire una parola.

Era chiaro che a nessuno piaceva molto Antonio Mundo. Quell'uomo ombrone, che voleva sempre sorprendere, presto ebbe tutti contro, anche se nessuno lo dichiarava apertamente. Proprio per questo si avvicinò sempre più a me. Mi comunicava notizie, si mostrava pieno d'ammirazione, voleva anche essere lodato, non solo da me ma anche da Ainëo, che, per la regola del dittongo greco, chiamavamo tutti Aïno, l'unico marinaio della spedizione, che, a suo tempo, aveva sabotato sottomarini e imbarcazioni varie nel porto di Taranto per la banda di Cerchiara, i Cerchiesi della Piccola Pignata, che, però, comprendevano di tutto, c'erano i siciliani, non solo di Montelepre, i calabresi, non solo delle Tre Bisacce, piemontesi, napoletani, santarcangiolesi, senisari, e arbëresh, villapianesi, e quelli di Amendolara, non solo brigatisti rossi.

Antonio Mundo per la sua ammirazione voleva un compenso.

Ma poiché si trattava soltanto di gesti in cambio dei quali voleva il mio riconoscimento, diventava sempre più nervoso.

In quell'accampamento invernale non si potevano compiere grandi imprese.

Mentre stavamo recandoci a una bicchierata di vino locale offerta dalla Confraternita di S.Lorenzo Bellizzi^v, Antonio Mundo mi disse:

“Signore, ormai ti voglio bene. Anche se è un problema, non sarà una catastrofe”.

Lo disse così, alla maniera ombrona. Che non sai mai se è scherzosa o è vera.

Pensai a una risposta che di colpo mettesse fine a tutto questo, ma non sarebbe servita a nulla.

Con reazioni troppo rapide poteva produrre ostacoli che poi io non avrei saputo sormontare.

“Una catastrofe non sarà di sicuro” dissi, “ma mi piacerebbe che dal problema derivasse qualcosa di buono. Lei esagera, signor Mundo. E' proprio necessario essere così ombrone?”

Rallentai il passo, perché volevo terminare questa frase e la porta della cantina era già troppo vicina.

Mi venne in mente un'altra frase che avevo annotato, una frase di mia nonna Aurélia Steiner, la tedesca degli indiani delle Tre Bisacce: tra l'esagerare e il minimizzare c'è una differenza del cento per cento; quelli di Albedone tirano sotto e quelli d'Alisandra tirano sopra.

Alla Fonte Pantano della Madonna ci rese lieta la permanenza una giovanissima indiana, nata nel Delta da madre Scalzacane e padre ammaščante dell'entroterra dell'Adriatico: un prototipo normoendomorfo, così la misurò il dottore Vicinz Gaz, dotata di un podice colmo e tenero, angolo, kënd, delizioso, i këndshëm, dal nome *Arshalëzet*, più o meno Orsellizia, con una distorsione alla caviglia, che lei fece durare per tutto l'autunno, e non potendo camminare che zoppicante e con difficoltà veniva portata, a turno, dai vari esploratori, sulle spalle; agli esploratori affaticati la giovane permetteva delicatezze anche definitive, tanto che è stato riferito che alla Fonte, oltre che bere alla tedesca da chi l'aveva recata sulle spalle o in braccio, beveva alla tedesca da altri esploratori, o pellegrini, tanti quanti i suoi anni.

E' rilevante notare che i 16 traversatori aïnici di Arshalëzet l'abbiano esplorata al parallelo reticolato Universale Trasversa di Mercatore sotto il 17; non fosse avvenuta lì la roscidata del cocomero ci sarebbero state altre fonti o sorgenti perenni sopra il parallelo 16 in direzione Est: Fonte degli Occhini, Fonte dell'Altarello, oltre la Timpa Curaro, nel territorio di Plataci, in riva al Satanasso, e ,infine, nel territorio di provenienza matrilocale, nel Delta della tribù delle Tre Bisacce, prima in riva al Saraceno e, poi, sul punto geodetico del Monte Móstarico dove la "Shalqinëcaz", come fu chiamata (più o meno: "Cocomero a cazzo")^{vi}, durante la nostra permanenza successiva alla Sellata di Broglio, sarà inondata da almeno 100 roscidatori della spedizione e altri pellegrini a vario titolo.

Lasciammo la Fonte Pantano della Madonna il 15 gennaio su racchette da neve, con due riulesi, Cristofaro Gaudio e Annibale Gaudio o de Gaudio, e due slitte trainate da cani e guidate dagli scalzacani indiani delle Tre Bisacce, così cariche di provviste, che a malapena trovò posto il sestante.

Per giorni e settimane attraversammo distese di boschi con alberi enormi, sulle cui cime stormiva il vento. Avrebbe potuto essere bello se non ci fossero state le racchette da neve che, attaccate agli stivali, trasformavano il peso di un chilo in un quintale, quando erano incrostate di fango e di ghiaccio.

Solo Antonio Mundo era robusto, vivace e rapido. Troppo rapido!

Antonio Mundo correva avanti!

Antonio Mundo aspettava impaziente!

Antonio Mundo prendeva l'iniziativa!

"Perché tanta fretta, Mundo?" gli chiesi; "Abbiamo molta strada da fare".

"Avanti!" rispose Antonio Mundo, spavaldo, e sogghignò.

Aïno si irritò visibilmente, ma non era ombrone e dovette contenersi.

In ogni mondo, Mundo gli fece capire che lo considerava un ostacolo.

I voyageur guardavano pensierosi il loro naso e tacevano. Avrebbero voluto seguire avanti Mundo, ma quel viaggio per loro era un lavoro retribuito, per cui le prestazioni extra non dovevano in alcun modo diventare abituali. Inoltre sapevano distinguere un comandante da un guardaboschi.

Durante una sosta, mentre Mundo era andato avanti da tempo, Aïno disse casualmente a me: "Vuole farci vedere, quell'ombrone!"

"La forza può anche essere qualcosa di diverso dalla pura velocità, non è sempre avanti", dissi facendo una rilevazione con la diottra del sestante.

Alla fine di marzo arrivammo alla Montagnella di Plataci, avendo a sinistra in alto il punto geodetico del monte Capo dell'Uomo a 1339 metri^{vii}.

Mi recai subito dai rappresentanti della società dei Muli e dei Cestoni ("Mushkë e Koshëmadi") per chiedere le provviste pattuite.

Era proprio come avevo temuto: molte cordialità, molte parole prive di significato, in dialetto stretto e fosse stata solo la metaforesi rilevata da Rohlfs l'ostacolo..., niente provviste.

Insomma: pare che la società della Timpa di Cerchiara rimandasse la questione alla società di San Paolo Albanese e questi a sua volta alla società della Timpa di Cerchiara che aveva giurisdizione fin oltre il varco di S. Lorenzo Bellizzi.

Già da anni esisteva tra loro un'inimicizia all'ultimo sangue. Nessuna delle due voleva essere in perdita per aver contribuito alla spedizione in misura maggiore dell'altra.

"Non arriveranno mai a Sant'Arcangelo!" disse uno a portata d'udito di Antonio Mundo, che era più avanti di noi tutti. "E quand'anche, il primo assalto degli ammaščânti lucani li farà fuori. Perché dovremmo dar loro provviste, quando noi stessi ne abbiamo a malapena?"

E sentii una battuta che avrebbe dovuto essere di amaro riconoscimento, ma che probabilmente aveva ben altro significato: "Ma erano pure a Riulë, dunque ce la faranno! Se non con la testa, col carattere di certo!"

In giugno il medico Vicinz Gaz e Saverio Gaudio ci raggiunsero.

Con trattative quasi interminabili ero riuscito a far cambiare idea ai funzionari della Timpa, e forse Antonio Mundo in questa circostanza aveva imparato qualcosa.

Era una tattica di logoramento, che consisteva in una gentilezza estrema, in una ripetizione continua di argomenti sempre uguali e nell'ignorare qualsiasi senso del tempo. Continuai ostinatamente a trattare il segretario Leonardo Lavitola, quel furfante, come un amico e un sostenitore, diventando per lui così fastidioso, che d'un tratto saltarono fuori vettovaglie per parecchie settimane e una buona dozzina di voyageur di Plataci e altre donne di Albidona.

Quindi ridiscendemmo il fiume Satanasso in direzione est, in viaggio verso la costa.

Il tratto da Calantonio a Tesauro corrispondeva soltanto attorno a 90 pipe esatte. Per attraversarlo ci mettemmo due giorni, spesso senza vedere affatto la costa.

Un forte vento di libeccio ci costrinse a cercar riparo tra Pozzofetente e la Fornace^{viii}.

La base apparteneva alla società della Timpa di Cerchiara, anche se noi credevamo ancora che fossimo nell'ambito della società del nordest di Riulë, che aggregò alla spedizione il funzionario Gaudio, o de Gaudio, Faluccio de Gaudio, un siciliano che parlava alcuni dialetti indiani delle Tre Bisacce.

Se non fossimo riusciti ad avere l'appoggio degli indiani, sarebbe stata la fine della spedizione, perché le provviste non bastavano, dovevano essere rifornite con una continua caccia, e solo gli indiani in quella zona erano così abili nella caccia da poter sfamare anche altri.

Faluccio de Gaudio, o Gaudio, promise di organizzare un incontro con il capo degli indiani di Amendolara, che aveva debiti con la società del nordovest di San Lorenzo Bellizzi e che pare per questo si sarebbe lasciato convincere ad accompagnarci con i suoi guerrieri, se gli avessimo promesso qualcosa.

Per la lingua strettamente finanziaria di Amendolara avevo con me due interpreti: Michele Blefari Melazzi e Giovanni La Viola.

Sembrava che Faluccio de Gaudio sapesse una quantità di cose, ma il suo modo di parlare era stancante ed enciclopedico come quello di un collezionista con schedari: "Gli indiani dell'Amendolara sono più bellicosi, sono connessi al Ministero delle Finanze, ma anche più fidati degli indiani di Castroregio che abitavano più a nord, comunemente chiamati indiani castracani del re e della regina. Il loro dialetto, il castrarbëresh, è uno dei dialetti più difficili, a parte forse la lingua della tribù dei Pa-Rrottë, su cui in questa sede non voglio dilungarmi".

Il capo della tribù dei Castracani del re e della regina si chiamava I-Kallam, che significava qualcosa come La Canna.

Era, dicevano gli stessi arbëresh e gli ombroni stessi, un uomo saggio. Li vedemmo arrivare lungo il Satanasso in una lunga fila di canoe. Avevamo montato le tende, la bandiera sventolava, e accanto a me c'erano gli ufficiali e Aïno in uniforme.

I-Kallam scese dalla prima canoa e, senza guardare né a sinistra né a destra, si avviò verso di noi, così lentamente che lo presi subito molto sul serio. Non era uomo da permettere ai suoi castracani di aggredire gli ombroni e di mozzare loro mani e piedi. E chi si comportava in tal modo, lo sapevano anche gli ombroni e i cerchiari, era anche un uomo di *besë*, di parola.

Infine, cominciò a parlare, e Faluccio de Gaudio traduceva.

A me sembrava che all'interprete, sempre abbastanza ubriaco, per il discorso indiano, occorresse almeno il quadruplo del tempo che non per il discorso in dialetto del Delta del Saraceno. Mi colpì anche il fatto che I-Kallam s'inclinò leggermente più volte. Strano, quante parole indiane dei castracani si dovevano dire per rendere una dozzina di parole indiane degli scalzacani.

"Mi manda il più grande capo della terra abitata, poiché tutte le genti del mondo, ammaščanti, ombroni, arbëresh, indiani, cerchiari della Timpa e cerchiari della Piccola Pignata, amendolaresi, riulesi, arbëresh d'Alisandra, villapianesi, scalzacani delle Tre Bisacce, piemontesi, veneziani e indiani della tribù dei Pa-Rrottë sono suoi figli, che lo amano e lo venerano. Egli è molto buono, ma ha anche il potere di costringere gli uomini ad arrampicarsi sul Palo di Maggio. Tuttavia non è mai necessario, a meno che non venga un regista da Roma e per fare un documentario e anche se non è maggio da un pezzo, allora è necessario che ci si arrampichi al Palo di Maggio, perché tutti conoscono la sua grandezza e saggezza."

Per tradurre, questa volta Faluccio ci mise un quarto del mio tempo nel dire quanto ho appena detto. Io avevo una percezione del tempo che occorreva per le cose, restai muto e riflettei.

"Signor Faluccio de Gaudio, o Gaudio, ha tradotto fedelmente?"

"Mi perdoni, signor Gaudio", disse Faluccio Gaudio "ma in effetti il castracani è estremamente..."

"Signor Aïno", dissi, "prenda per favore il cronometro di Chiaromonte, quello con la lancetta dei secondi."

Quindi, ordinai a Faluccio de Gaudio che la traduzione non durasse né più né meno di quanto occorreva a me, Gaudio o de Gaudio, per l'originale.

Aïno sorvegliava la situazione, ed ecco, la cosa funzionò!

I-Kallam sedeva immobile come prima, ma i suoi occhi tradivano che la situazione lo divertiva molto.

Io proseguii. Il sommo capo bianco delle Tre Bisacce voleva concedere ai suoi figli indiani cose ancora più belle di quelle che avevano, e quindi, oltre il Satanasso, il Saraceno, il Ferro e lo Sparviere, si doveva trovare un luogo a cui potessero approdare le canoe più grandi della terra, le famose canoe degli indiani scalzacani delle Tre Bisacce. Il sommo capo voleva anche sapere di più sul paese, sugli indiani castracani, sugli ombroni, sugli ammaščanti e gli arbëresh, sui piemontesi, i veneziani e i napoletani. Da ultimo rivelai all'indiano che le nostre provviste erano scarse. Volentieri le avrei divise con loro, ma io e i miei uomini dipendevamo dal fatto che gli indiani si impegnassero nella caccia, perché, sì, c'era rimasta qualche barattolo di pomodori pelati per il ragù, ma la pasta era finita e allora c'era bisogno di qualche pezzo di carne. In cambio avrei dato loro un cannone, un Parrott del calibro più grosso, così potevano prendere a cannonate quegli ammaščanti ombroni che erano malvagi e infidi.

Il 2 agosto salirono sulle canoe oltre due dozzine di uomini e un'altra dozzine di donne indiane castracani. Risalimmo verso sud-ovest. Ora sapevo a memoria i nomi dei miei voyageur: Pa-Rrottë, Gur-madhi e Gunë-gunë, i grandi. Pa-Rrottë junior, Sannicandrë e Jurrë, i piccoli.

Giovanni Battista e Salomone Chiurazzi erano fratelli napoletani, e non si volevano bene. Un terzo Chiurazzo o Chiorazzo o Chiarazzo era di Senise, era stato marinaio o venditore di pesci ed era morto nella battaglia di Amendolara.

Vincenzo Gaudio-Pisani proveniva da Venezia. L'unico indiano tra i voyageur era Jules Parrot, un indiano francese delle Tre Bisacce della stirpe limosina dei Pa-Rrottë.

Degli indiani castracani del re e della regina mi restò impresso nella memoria soprattutto Qesharak, il cercatore di tracce dal naso a patata o il cercatore di patate dal naso a treccia. Aveva una figlia di diciannove anni straordinariamente bella, e tutti gli uomini della spedizione l'avevano ben presente senza fatica nei momenti di solitudine e di sconforto.

Proprio il dottor Vicinz Gaz per primo puntò gli occhi, affascinato, sulle sue ginocchia, mormorò qualcosa come "divina creatura" o "gëzim i gazi"^{ix}, e, senza nascondere, cercò di imprimersi nella mente la linea delle sue cosce. Con il privilegio dello scopritore dette un nome alla ragazza secondo quello che vedeva: Zonjushe Çorap e kuq^x-Calza Rossa. E definì il tipo morfologico come "normolinea mesomorfa compatta" dandole queste misure: 163-164 cm l'altezza; tra 56 e 58 chilogrammi il peso; un podice da 96-97 cm, un possente deretano da 38". Tanto che Calza Rossa aveva un indice costituzionale che debordava il limite canonico della normolinea mesomorfa, che è 56, essendo il suo pari a 59: $96.5 \times 100 : 163 = \text{I.C. } 59$; e un indice del pondus altissimo, essendo pari alla ragguardevole cifra di 8 (il valore di Altissimo decresce da 11): $163 - (58 + 97) = 155 = \text{I. P. } 8^{\text{xi}}$.

La sensibilità per i particolari del guardaboschi Saverio Gaudio, o de Gaudio, fece sì che egli fosse totalmente preso da Calza Rossa, non vide più che lei, e ogni volta che si muoveva gli appariva diversa, il naso ardito, i capelli neri, la fiera linea slanciata dal mento alle orecchie. Gaudio riempì di lei il suo album di schizzi. Da quel momento in poi, per fiumi e per monti era perduto.

(...)

[da: *La mia storia naturale quand'ero un indiano dei Pa-Rrottë*, © 2011]

ⁱ Cfr. Sten Nadolny, *La scoperta della lentezza* [1983], trad. it. Garzanti editore, Milano 1985.

ⁱⁱ Per i personaggi partecipanti alla spedizione si precisa che Bernardo Gaudio è riferibile alla discendenza di Bernardo Gaudio, nato nel 1644 a Pratiglione, Torino; Saverio Gaudio discende da François Gaudio, nato l'1 novembre 1762 a Ile de Montreal, Quebec. Altri Gaudio, Cristofaro, Faluccio, don Saverio, sono rapportabili a Michele Gaudio, nato nel 1760 ad Albidona, Cosenza, e lì morto il 4 agosto 1812, e a suo padre Domenico, nonché a Pasquale Gaudio, del 1745, ombrone doc degli indiani Gliaroni. Ci scusiamo con i personaggi non nominati nella storia che, pure, hanno fatto parte della spedizione: Cayetano Corvino, da alcuni detto "Rrënim" [= "rovina"], da altri "Rujina", che la Grande Anagrafe dei Mormoni di Salte Lake City fa nascere a Trebizacce; Juan Catera, pur'esso nato a Trebizacce, e Franciscus Catera, discendente dell'omonimo ammaščante franco piemontese di Rocca Canavese, Torino, 1648; Alexander A Aino, ammaščante della Pennsylvania, parente stretto dell'Aino citato nella storia. Tra le indiane Scalzacani dei Pa-Rrottë non abbiamo avuto il modo di menzionare Marguerite Gaudio, di origine canadese ma discendente dall'omonima di San Germano, Torino, 1830; Aquila Gaudio, un autentico prodotto somatico di tipo mesomorfo, quasi o forse più seducente di Çorap e kuqe [molti pensano che Calza Rossa sia in realtà Aquila Gaudio, che, però, sembra che fosse famosa per le calze bianche di lana di pecora, da cui indicibili allusioni alla posizione relativa per raccogliere melanzane, cetrioli, peperoni, pomodori, meloni, fagiolini, zucchini], discendente dai Pa-Rrottë della Sila e di cui narremo in un'altra vicenda; Antonia Gaudio, indiana ombrona e poi alleata scalzacane, discendente dall'omonima nata nel 1814 o nel 1820 ad Albidona; Alfonza Lutri, discendente degli indiani delle Tre Bisacce di Avola, Siracusa.

Di personaggi come Mundo, Lavitola, Petrone, Ferrari, etc., non abbiamo rinvenuto dati anagrafici afferenti ad ascendenze determinate. Non va omissso il nostro ringraziamento a "The Church of Jesus Christ of Later Day Saints", i mormoni di cui alla Grande Anagrafe.

ⁱⁱⁱ Avremmo finalmente superato il reticolato della proiezione U.T.M. 33S e tenuto con il braccio teso l'U.T.M. 33T, oltre il Timpone Palamara, punto geodetico alto metri 541 (→ 33SXE329289), esattamente

a filo del reticolato sul Monte Lazzaro, metri 493: →33TXE339290 nel Foglio n.222 della Carta d'Italia, IV N.O. Albidona, Istituto Geografico Militare, rilievo fotogrammetrico del 1949.0 forse l'avremmo toccato il reticolato U.T.M. 33T al di qua del torrente Ferro, appena sopra Castroregio con gli indiani Castracani al punto → 33TXE262290. Che sarebbe stato straordinario visto che le fasce che interessano l'Italia sono la T e la S e le zone interessate sono (essendo anche i fusi solo due 32 e 33) 32T, 33T, 32S, 33T. La penisola salentina, che dovrebbe far parte del fuso 34, rientra nel fuso 33, esteso per comodità di 30'.

iv Vedi: Foglio n.222 della Carta d'Italia, IV N.O. Albidona, cit.

v La famosa stirpe degli indiani "Senza ruota" degli Scalzacani delle Tre Bisacce.

vi Che è "Gaudio" in shqip.

vii Vedi: Foglio n.221 della Carta d'Italia, I S.E. Cerchiara di Calabria, Istituto Geografico Militare, rilievo fotogrammetrico del 1954.

viii "U mârsiânu i Diddōnë".

ix Che si trova ad ovest rispetto alla nostra postazione: vedi in Foglio n.221 cit.: →33SXE138165.

x Gli ammassanti la chiamavano: "Pallante'a'rusticu", che sta sempre per "Melone-a-cazzo"

xi Vedi: Foglio n.221 della Carta d'Italia, I S.E. cit.: punto designato →33SXE194195.

xii Vedi: Foglio n.221 della Carta d'Italia, I S.E. cit.: punto designato →33SXE235118.



xiii "Gioia di Gaudio".

xiv Si pronuncia : "S'ognùsce cioràp e kuçke", "Signorina Calza Rossa".

xv Calza Rossa era, per il suo I.P., una vera maestra nell'arte di cavar cipolle e patate, per non parlare dell'arte del raccogliere funghi (cfr. nella nota 1 quanto viene detto in proposito per Aquila Gaudio): la posizione dell'arco ogivale delle ginocchia che non solo i Castracani ma anche gli arbëresh di Plataci e d'Alisandra chiamavano la posizione della pecora, che fa *dele* (al plurale è: *delja*) ma che, se andiamo a leggerla nella loro lingua, *hark delli*, sarebbe l'*arco del tendine*: ed è questo che in Aquila Calza Bianca (Shqiponjë-Çorap-i bardhë) e in Calza Rossa fa tendere, il *tendine rosso* e il *tendine bianco*, teso dall'arco ogivale nell'incavo delle ginocchia che riflette la massima declinazione del podice, che va tutto nell'angolo massimo misurabile col sestante, che è, teoricamente, il doppio dell'angolo massimo che possono formare tra loro le superfici riflettenti dei due specchi: e questo si ottiene quando lo specchio grande assume l'orientazione $S(=\text{centro del settore})/s(=\text{specchio piccolo})$ e forma, quindi, con lo specchio piccolo, un angolo di $90^\circ - \beta$.

L'angolo β è fisso nei sestanti ed è compreso, da sestante a sestante, fra 10° e 15° e l'angolo massimo di un'immagine non confusa forma con lo specchio piccolo un angolo non maggiore di $80 - \beta$, e quindi l'angolo massimo risulta in pratica $2(80^\circ - \beta)$ ed è compreso fra 130° e 140° , che sarebbe come avere il cannocchiale su un podice di terza grandezza che va di bolina larga o allasca. Curioso l'effetto orale nella parlata dei Castracani per indicare la superficie Ss di Calza Rossa: l'"arco rosso" è *hark i kuq*, che ha dentro l'assonanza con *ar- që- kuq*, ovvero: "oro che(è) rosso", ed è per questo splendore che l'immagine si fa irredenta? Per Aquila Gaudio, si narra che gli indiani delle Tre Bisacce rendessero irredento lo splendore dell'immagine del suo "arco bianco" = *hark i bardhë* facendo rifletterlo con *ar-qepë-bardhë*, ovvero: "oro cipolla bianca", e puntavano il cannocchiale del loro oggetto *a* mentre Shqiponjë-Çorap-i bardhë era in posizione a cavar cipolle!



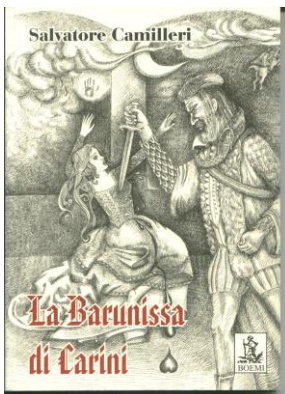
Marco Scalabrino

LA BARUNISSA DI CARINI
Intervista immaginaria a Salvatore Camilleri

Salvatore Camilleri, nato a Catania nel 1921, è uno dei maggiori rappresentanti della poesia dialettale siciliana. Nel 1944, nell'isola uscita da poco dal secondo conflitto mondiale, fu fondatore, assieme a Mario Biondi, Enzo D'Agata e Mario Gori, del "Trinacrisimo", gruppo di poeti catanesi mirato al rinnovamento della poesia dialettale siciliana, aperta a istanze europee e resa libera dagli schemi consueti e dagli stereotipi della tradizione. A Palermo, nello stesso periodo e con gli stessi intendimenti, operava il Gruppo "Alessio Di Giovanni", di cui fecero parte Paolo Messina, Ugo Ammannato, Ignazio Buttitta, Pietro Tamburello, Aldo Grienti, Nino Orsini.

Studio della lingua siciliana, Salvatore Camilleri è sostenitore della koiné regionale, ossia di un siciliano che rivendica la propria dignità di lingua, alle origini stesse di quella italiana. Tale posizione contrasta con quella del c.d. fonografismo, ovvero di una tendenza seguita da non pochi poeti isolani, che tende a riprodurre il siciliano scritto secondo usi e cadenze di quello oralmente usato nelle varie zone dell'isola, con innumeri sconvolgimenti e approssimazioni che finiscono per snaturarlo in una gergale dispersività.

Autore di rilevanti raccolte di poesia, apparse nell'arco temporale che va dal 1966 al 2005, di saggi, di traduzioni e di un importante dizionario italiano-siciliano, Salvatore Camilleri ha pubblicato nel 1971 un poema dedicato alla Baronessa di Carini. Su questo storico e 'amaro caso' Marco Scalabrino intrattiene con l'autore, decano dei poeti siciliani, un'interessante quanto attendibile "intervista immaginaria". (red.)



MS. Professore Salvatore Camilleri, la ringrazio intanto per avere accolto la mia richiesta. Prima di affrontare l'argomento del nostro odierno incontro, ci parli un po' di lei.

SC. Caro Scalabrino, cosa vuole che le dica? Lei sa bene che ho speso tutta la mia vita al servizio della Poesia e della poesia dialettale siciliana in specie.

MS. Possiamo nondimeno elencare, e succintamente commentare, i tratti e i titoli principali della sua lunga prassi di poeta e letterato?

SC. *Sangu Pazzu*, la mia prima opera risale agli anni 1944-45. Essa raffigurava in termini lirici il diario di chi, reduce dalla guerra, ha visto franare tutti i suoi sogni. Nel 1952 mi sono trasferito a Vicenza, per insegnarvi. Nel frattempo avevo iniziato a tradurre i classici, pubblicato sul quotidiano catanese *Il corriere di Sicilia* svariati articoli sui poeti siciliani del Cinquecento e del Seicento e recensito parecchi poeti contemporanei, fra i quali Giuseppe Mazzola Barreca, Carmelo Molino e Gianni Varvaro. Rientrato a Catania nel 1962, nel 1965, assieme con Mario Gori, ho fondato la Rivista *Sciara*, cui hanno contribuito, tra gli altri, Leonardo Sciascia, Giuseppe Zagarrìo, Giorgio Piccitto e Santo Calì. Nel 1966 ho pubblicato *Ritornu* e nel medesimo anno *Sangu pazzu*, ove la lingua non è catanese, né palermitana, ma rappresenta la koiné regionale, determinata dalla sola legge del gusto, in cui l'ortografia è quella della tradizione liberata dalle incoerenze, legata alla etimologia latina, ma non sorda al rinnovamento linguistico, e nel 1971 ho pubblicato *La Barunissa di Carini*.

MS. Ecco, giusto *La Barunissa di Carini* vorrei che lei ci illustrasse.

SC. Dopo ci arriviamo. Nel 1975 Alfredo Danese decise di fondare e pubblicare la rivista *Arte e Folklore di Sicilia* e sulle pagine di quel periodico, dall'esordio e fino al 2008, hanno visto la luce decine e decine di miei saggi e interventi critici. Nel 1976 ho pubblicato *Ortografia siciliana* e nel 1979 *Luna Catanisa*, nella cui premessa ribadisco che non c'è risoluzione dei problemi formali senza risoluzione all'interno della coscienza, non c'è versante espressivo senza versante umano, non c'è arte senza vita: la poesia nasce sempre nell'ambito della sua dimensione storica, esistenziale e umana, non mai dall'esercizio fine a se stesso, dal nulla. È sempre stata mia convinzione peraltro che nessuno procede da solo né nella vita né per i sentieri della poesia, né mai poeta ha percorso la sua strada senza avere a fianco altri compagni di viaggio, altri poeti, senza ricevere e senza dare a quelli che vengono dopo e, nel 1983, ho dato alle stampe *70 Poesie, Federico Garcia Lorca nel siciliano di Salvatore Camilleri*.

MS. Io posseggo una copia del suo *MANIFESTO della nuova poesia siciliana*, che ritengo sia una sorta di vangelo per ogni poeta, in dialetto o meno.

SC. Il "Manifesto" è un tomo in fotocopie di circa 500 pagine, del 1989, che raccoglie saggi, interventi critici, poesie dei quarantacinque anni precedenti, pressoché tutti editi su *Arte e Folklore di Sicilia*. Nel 1944, allorché iniziai a scrivere in siciliano, avvertii subito la mancanza di un vocabolario. Quelli che trovai, non più in commercio ma in biblioteche pubbliche, erano vecchi di quasi un secolo, e praticamente inutili, in quanto si trattava di vocabolari siciliano-italiani. Mancava il vocabolario che mi occorreva, come mancava a coloro che scrivevano per il teatro, agli attori dialettali, agli studenti, ai moltissimi appassionati del dialetto: mancava un vocabolario italiano-siciliano, cioè uno strumento capace di aiutarmi concretamente in tutte le circostanze nelle quali non mi veniva in mente il corrispondente siciliano di un vocabolo italiano. Nel 1998 ho dato perciò alle stampe *Il Ventaglio – Vocabolario Italiano-Siciliano*. Nel 2001 è stata la volta di *Lirici greci in versi siciliani*, Archiloco, Mimnermo, Stesicoro, Alceo, Anacreonte, Simonide, Callimaco, Teocrito e altri, che ho tradotto affinché le mie traduzioni, come i miei versi, possano far parte della cultura siciliana. È stato un esercizio propedeutico fondamentale che, consentendomi di misurarmi con i poeti che traducevo, ha innalzato miei livelli di ispirazione, ha favorito la creazione di un mio linguaggio poetico, del linguaggio delle mie opere. Ho inoltre adattato in versi siciliani: *l'Odissea* di Omero (*Musa, pàrrami tu di dd'omu, mastru / di tutti li spirtizzi, chi gran tempu /...*), *l'Eneide* di Virgilio, *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio, *De Rerum Natura* di Lucrezio, Saffo e Catullo e altresì poeti spagnoli e francesi e gli Arabi di Sicilia Ibn Hamdis e Muhammad Iqbàl.

MS. Mi scusi se la interrompo. E la *Grammatica siciliana*?

SC. La *Grammatica siciliana* e i trenta volumi della *Storia della poesia siciliana* sono tra i miei ultimi lavori. La *Grammatica siciliana* riprende e amplia i problemi osservati nella *Ortografia siciliana* e li pondera, li sviscera in tutti i loro aspetti, alla luce dei contributi scaturiti dagli incontri con gli amici con cui se ne discuteva, tra i quali: Maria Sciaravello, Antonino Cremona, Paolo Messina, e dello sprone incassato da Ignazio Pidone, Orio Poerio e Giovanni Cereda. Il penultimo capitolo di questa mia storia è del 2005: *Gnura Puisia* consegna quasi un ventennio di riflessioni, soste, incontri, avanzamenti in armonia con la condizione esistenziale del poeta, creatore per eccellenza, quindi innovatore, trasgressore e – nei limiti – anche programmatore. Le conquiste formali precedenti, con pochi aggiustamenti, rimangono le conquiste di sempre, divengono le colonne del tempio; il contenuto, pure attraverso gli assalti della sofferenza, continua sulle tracce iniziali: *'n-cerca di puisia, 'n-cerca d'amuri pi canciari lu munnu a sumigghianza di lu me cori*. Del 2007 è "*Biribò*" che, asserisce Paolo Messina in prefazione, è «la summa di ogni escogitazione formale (dai versi liberi all'ottava siciliana) per indagare poeticamente ogni ramo del sapere».

MS. E "Sicelides Musae" ... come è venuto fuori?

SC. A 87 anni, nel 2008, esauritasi l'esperienza di *Arte e Folklore di Sicilia* ma non la mia voglia

di impegnarmi, ho fondato a Catania con altri amici il bimestrale letterario "Sicelides Musae", che purtroppo ha avuto breve vita.

MS. Molto bene; grazie. Ci parli adesso de *La Barunissa di Carini*.

SC. Nell'estate del 1971 fui invitato da un libraio editore a preparare una nuova rielaborazione del testo della Baronessa di Carini e a premettervi un saggio introduttivo. Mi misi subito al lavoro e preparai l'opera, che apparve nel Dicembre dello stesso anno.

MS. Con che accoglienza?

SC. Dire che la stampa se ne sia interessata è un bugia. Bernardino Giuliana, però, incantò le platee di molte località della Sicilia con le sue magistrali interpretazioni, Fortunato Pasqualino mi comunicò che l'aveva letta con grande piacere, Lidia Alfonsi mi consigliò di trarne un film o uno sceneggiato televisivo.

MS. E, con tali favorevoli premesse, come finì?

SC. Finì che il libro non ebbe alcuna recensione, ma nel primo anno di vita, una poetessa venezuelana, Yuri Weky, ne fece una traduzione in spagnolo, verso la fine del 1972 Lucio Mandarà mi accennò della possibilità di realizzare uno sceneggiato per la televisione, e in seguito Massimo Mollica mi informò dell'approvazione del progetto e della sua prossima realizzazione.

MS. E dunque il giusto riconoscimento è arrivato?

SC. Non propriamente. Durante la presentazione in televisione dello sceneggiato fu fatto il mio nome come di chi è stato a interessarsi per ultimo della Baronessa di Carini, né una parola in più, nonostante durante le quattro puntate dello sceneggiato Paolo Stoppa parlasse spesso con le mie parole.

MS. Siamo alle solite: la fatica è nostra e i meriti altrui.

SC. In parte, sì. In effetti, con la proiezione dello sceneggiato qualche briciolo di notorietà venne anche alla mia opera. Giuseppe Bocconetti su *Radio Corriere TV* scrisse che "Salvatore Camilleri, sulla vicenda ha scritto un interessante volume al quale Mandarà si è rifatto", Luigina Grasso su *La Sicilia*: "Salvatore Camilleri è insigne storico e dalla sua opera Mandarà e D'Anza hanno ampiamente attinto per il loro soggetto", e Aurelio Rigoli, sul *Giornale di Sicilia*: "La Rai-TV ha utilizzato un recente lavoro di un autore catanese per la trasmissione televisiva", ma mi ha rattristato che non abbia fatto il mio nome.

MS. Ma qual è la vicenda de *La Barunissa di Carini*?

SC. Il 4 dicembre 1563 viene consumato nel Castello di Carini un efferato crimine: vittima è la *Barunissa*, uccisore il padre. Questi, uno dei personaggi più potenti e prepotenti del regno, impone il silenzio su quei foschi fatti, nei quali è implicato l'onore della casata. Tutti i diaristi dell'epoca pertanto taceranno e si deve unicamente a un poeta, che elaborò un poemetto su quei tragici avvenimenti, se quella storia si diffuse nei secoli tanto da pervenire fino a noi.

MS. Professore Camilleri, chi era *La Barunissa di Carini*? E perché il padre la uccise?

SC. Caterina La Grua, giovane figlia del barone La Grua-Talamanca, "supremamente bella", corteggiata dal cugino Vincenzo Vernagallo se ne innamora e gli si dà. Ma il barone, venutone a conoscenza per le confidenze di un frate "tristo, ingrato e invidioso", cerca di uccidere l'amante, il quale riesce a fuggire e a rifugiarsi a Palermo; non fugge però Caterina, che viene uccisa e il cui sangue "si può ancora vedere a una parete della torre di Carini."

MS. Io so che Salvatore Salomone-Marino ...

SC. Prima di lui il Marchese di Villabianca, vissuto tra il 1700 e il 1800, e Lionardo Vigo, nel 1857, e successivamente Giuseppe Pitrè, nel 1870 e poi nel 1891, ne scrissero estesamente; il Pitrè prospettando l'ipotesi dell'uxoricidio. Ma, come comprova definitivamente il Salomone-Marino nel 1914 e io sostengo, la tesi è niente affatto condivisibile e suffragata. Il Salomone-Marino, sin dal 1867, raccolse prima un centinaio, poi circa cinquemila e infine qualcosa come ventimila versi e trecentonovantadue varianti, con i quali ricostruì il poemetto, in conformità alla verità storica che egli si era venuto formando e che i testi gli confermavano. In stagioni più

recenti, Giuseppe Cocchiara, nel 1926, e Federico Di Maria, nel 1943, ristamparono rispettivamente le edizioni del 1914 e del 1873 del Salomone-Marino.

MS. Le rivolgo, a questo punto, la domanda delle domande: chi è l'autore de *La Barunissa di Carini*?

SC. La sua domanda è destinata a rimanere senza risposta. Si sono fatti alcuni nomi: Matteo Di Gangi, Antonio Veneziano, Geronimo D'Avila, Vincenzo Bosco, Mariano Bonincontro, Mariano Migliaccio, Tubiolo Benfare. Antonio Pagliaro, nel 1956, distinse due diverse personalità nell'autore del poemetto: il primo, quello, delicato e aulicizzante, della *canzunedda rispittusa*, esordio del componimento e dell'incontro fra il barone e la figlia; il secondo, ancorato alla tradizione popolare, quello delle altre parti. Tubiolo Benfare, per le considerazioni comparate che ho espresso nel libro, è l'unico che a mio avviso avrebbe potuto scrivere il poemetto.

MS. La sua ricostruzione, allora, a chi si rifà?

SC. Oltre a quelle menzionate, il poeta Vann'Antò, Giovanni Antonio Di Giacomo, approntò una edizione del poemetto e un ponderoso volume di Aurelio Rigoli contenente i ventimila versi e le trecentonovantadue varianti raccolti da Salomone-Marino uscì nel 1963. La ricostruzione del 1873 di Salomone-Marino costituisce, a parere mio, quanto di più autenticamente poetico ci abbia conservato la tradizione orale. Il compito che mi sono assunto è quello di ripresentare quel testo, possibilmente migliorato, liberandolo di molte delle sue incongruenze, facendo tesoro anche delle ricostruzioni di Luigi Galante, del 1909, e di Federico Di Maria. La mia rielaborazione è estetica e non filologica, ed è intesa a formulare un testo finalmente accessibile, un testo poetico e non folkloristico, un testo che ci restituisca il capolavoro della poesia siciliana popolare.

MS. Ma, ci sono dei suoi versi nella riedizione del 2005 della sua *Barunissa*?

SC. Non più di una decina; li troverà tra virgolette.

MS. E come è strutturata l'opera?

SC. Si articola in sette parti, denominate: *La canzunedda rispittusa*, *L'amore*, *La morte*, *La mala nova*, *La mala sorte*, *La discesa all'inferno*, *Rimorso*, preceduta ognuna da una rapida introduzione, una strofe per pagina, con commento esplicativo, brevi riferimenti storici e qualche nota estetica.

MS. Professore Camilleri la ringrazio di cuore per l'amabile conversazione, per le sue appassionanti delucidazioni e le chiedo, in chiusura, che mi autorizzi a corroborare questo nostro colloquio con alcuni stralci della sua *Barunissa di Carini*.

SC. Va bene; li scelga lei stesso.

*Chianci Palermu, chianci Siracusa
'n-Carini c'è lu luttu pp'ogni casa.*

*Attornu a lu Casteddu di Carini
ci passa e spassa un beddu Cavaleri,
lu Vernagallu di sangu gintili
ca di la giuvintù l'onuri teni.*

*« Amuri chi mi teni a to' cumanni,
unni mi porti, duci amuri, unni? »*

*Tutta la notti nsèmmula hannu statu:
la cunfidenza longa l'hannu a fari.
Lu munacheddu nisceva e ridia,
e lu Baruni sulu sdillinia.*

*Afferra lu Baruni spata ed ermu:
« Vola, cavaddu, fora di Palermu! »*

*Chianci Palermu, chianci Siracusa
'n-Carini c'è lu luttu pp'ogni casa.*

*« Viju viniri na cavallaria...
Chistu è me patri chi veni pri mia!
Viju viniri na cavallarizza...
Chistu è me patri chi mi veni ammazza.
Signuri patri, cchi vinistu a fari?
Signura figghia, vi vegnu a 'mmazzari! »*

*Lu primu corpu la donna cadu,
l'appressu corpu la donna muriu;
'n-corpu a lu cori e 'n-corpu ntra li rini,
povira Barunissa di Carini.*

*Ora spaccatu è ddu filici cori,
e di lu chiantu Sicilia ni mori.*

*Chianci Palermu, chianci Siracusa
'n-Carini c'è lu luttu pp'ogni casa.*

Matteo Veronesi

Le singlossie senza immagini di Apolloni narratore-saggista

Si dovrà, un giorno, pienamente riconoscere (come del resto è in parte già stato fatto) l'importanza storica dell'Antigruppo Siciliano, di cui Ignazio Apolloni fu uno dei principali esponenti, e certo (grazie anche al sodalizio intellettuale con Vira Fabra, vera coscienza teorica del movimento, e pensatrice, in sé, di spessore assoluto) quello più culturalmente consapevole, e attento alle interazioni e alle contaminazioni fra linguaggi diversi.

Chi riapra, oggi, i corposi volumi delle antologie dell'Antigruppo si troverà di fronte alle testimonianze (programmaticamente eterogenee, fra movenze tardo-ermetiche, istanze neo-realistiche, influssi della *beat generation* d'oltre oceano e, più raramente, sperimentalismo formale riconducibile alla lezione delle avanguardie storiche) di un movimento autenticamente d'avanguardia, autenticamente mosso da una volontà di rinnovamento e di rottura degli schemi, e che, proprio per questo, tendeva ad abbattere, secondo una logica dell'inclusione e della fusione corale, le rigide barriere tra correnti, indirizzi, scale di valori (anche a costo di correre, consapevolmente e

provocatoriamente, il rischio, segnalato da Giuseppe Zagarrìo, di scivolare nell'anarchismo culturale, di legittimare un sottobosco di spontanea ed irriflessa creatività popolare).

Fin dalle pagine iniziali dell'antologia *Antigruppo 73* venivano elogiate, per opera di Santo Calì, «le astromalie / d'Ignazio Apolloni distillate alla fiamma / del verbo equivoco / inequivoco»: il Verbo era rivelazione e insieme stridio fonosimbolico, discorso e insieme azzardo dell'annientamento del senso: «Christus-Shyryn-Ipotesi a dare un senso al nonsense / dell'esistere a giustificare la nostra / alcaica "stasis" [inerzia = rivoluzione] / questo affaticarci infruttuoso al riparo / del fragile scudo della parola ambigua» (*stasis* è, in greco, conflitto e insieme presa di posizione, dunque immobilità e sfumatura, punto fermo e scontro, fissità del segno e dialettica diveniente del discorso).

In quel volume, versi dello stesso Apolloni raffiguravano la medesima ambivalenza, la medesima compenetrazione o circolarità degli opposti, Essere e Nulla, Tutto e Niente: «NEL TEMPO / ogni storia ha la sua morte, la sua vita, il suo inizio / l'inizio del tempo / la vita / la morte / la». Quel Tempo assoluto e insieme relativo è quello della poesia che fonde parola ed immagine, che sopprime il prima e il poi, che fonde e confonde e fa implodere le dimensioni dell'esperienza e del vissuto.

E si nota, analogamente, scorrendo le pagine di quelle antologie, un duplice senso, da un lato di stasi, dall'altro di moto e di rinnovamento, da un lato di angoscioso ripetersi, dall'altro di volontà di frattura e palingenesi. Il paesaggio siciliano, così arido, aspro, ostile, quasi allegoria dell'immutabilità e dell'inamovibilità di un destino («Bruceremo / così sognando il fuoco alla vittoria / dentro la grande notte, anche se insonni / vigileranno gli astri la memoria / della vicenda alterna che s'eterna / sopra l'antico rito del dolore», scrive Zagarrìo in versi di tono montaliano), sembra contrastare, e nello stesso tempo rendere, per opposizione, più vivi, quei moti di colore, d'insofferenza e di rivolta che trovavano espressione nelle variopinte e dinamiche provocazioni creative dell'Antigruppo.

Gli astri, che ad Apolloni ispirano le sue analogiche ed immaginose *astromalie*, in Zagarrìo vigilano, invece, nel loro assiduo, dantesco o leopardiano, ripetersi di «eterni giri», i cerchi e le fasi di un'immutabile e fatale vicenda storica e cosmica, la «vicenda alterna che s'eterna». Su tutto, l'immaginario mallarmeano degli astri, quasi, come costellazione luminosa di significati, come configurazione di segni luminescenti e balenanti, che l'occhio dell'interprete cerca, forse invano, d'inseguire e tracciare. Il poeta è preso, per citare il Valéry discepolo di Mallarmé, «dans le texte même de l'univers silencieux», ed innalza «une page à la puissance du ciel étoilé», diviso come l'uomo di Pascal fra il Tutto e il Nulla, sospeso e come lacerato «tra due infiniti».

In questa duplicità, del resto, incardinata saldamente nello specifico della realtà siciliana, si riflette la stessa ambivalenza ontologica di ogni arte d'avanguardia: da un lato, in quanto avanguardia, volta alla consumazione del passato, quasi al rogo purificatore, allo strappo, alla lacerazione; dall'altro, in quanto arte, in quanto segno tratto ritmo forma inscritti in qualche modo in una umana o fenomenica natura, l'avanguardia stessa è inevitabilmente legata ad un orizzonte di eventi e di significati che la trascende, ad una misura tendente ad una qualche possibilità di permanenza e di reiterazione.

Tutti questi chiaroscuri e queste tensioni riaffiorano nelle “singlossie senza immagini” di Apolloni prosatore. Singlossie senza immagini perché, se da un lato nel romanziere manca l’aspetto verbo-visivo in senso proprio, ossia la materiale compresenza e l’interazione della parola e dell’immagine sulla pagina, dall’altro la parola racchiude in sé una ricchissima potenzialità di evocazione visiva, di associazione analogica, che si spinge fino ad un vero e proprio pensiero per immagini, ad una sorta di postmoderna rivisitazione della tradizione manieristica e barocca degli “emblemi” e delle “imprese”.

Nei *Racconti cinematografici e cinematografici*, l’autore chiarisce, e insieme problematizza, quasi a voler depistare, com’è sua consuetudine, il lettore ed il critico, fin dalle pagine introduttive, la propria concezione dell’accadere storico e insieme della narrazione. Nell’epoca della fluidità, della mutevolezza, della «modernità liquida», della «fine delle grandi narrazioni», come sono state definite, sembra che ogni codice, ogni canone o criterio per l’ordinamento e l’interpretazione degli eventi siano venuti a mancare.

Ecco allora che la forma forse più consona diviene quella del racconto frammentario, paradossale, surreale, che gioca con la fragile e rarefatta coerenza interna del meccanismo narrativo per far sfumare gli eventi narrati o sognati in un limbo versicolore e duttile, diviso fra la realtà e l’illusione.

Emblematica la figura del protagonista di *Alpenschaft*, che in un contesto mitteleuropeo, vagamente manniano, diviene, paradossalmente (con una originale variazione su un tema antico, che risale almeno a Plauto, quello del doppio), un sosia di se stesso, fino a confondere in sé, e nello sguardo dell’altro, e dunque di noi lettori, identità e alterità, e a proiettare come un’ombra questa duplicità inquietante e perturbante anche su ciò che entra in contatto con lui, che si avvicina alla sua ambivalente ed indefinibile sfera ontologica e conoscitiva, sugli oggetti uni o multipli della sua conoscenza e del suo amore: quasi un *Monsieur Teste* di Valéry in cui però il cristallo della visione razionale e della lucida riflessione si sia increspato e sdoppiato fino a divenire un prisma indecifrabile.

Dalla letteratura d’avanguardia, e forse anche dalla psicanalisi, deriva il gusto paradossale delle associazioni di parole veicolate da affinità di significato, e che, in virtù del pensiero per immagini, si traducono in accostamenti repentini ed imprevedibili di situazioni, luoghi, figure, movimenti, con sequenze e catene associative che paiono, a volte, come nella stagione dell’Antigruppo, evocare, e insieme esorcizzare attraverso l’ironia, un ultimo, definitivo nonsenso di ogni cosa, un Tutto-Nulla originario ed ultimativo, datore e negatore di significato.

«Alla fine la facemmo franca: e infatti finimmo in una zona franca. Da lì passammo in Francia. (...) Il resto fu cosa da nulla». «Finisce che il finito finisce e ora si tratta di forare l’infinito», anche a costo dell’annientamento, come nel caso di un personaggio che (come in Poe, o come in alcuni *Poemetti* di Pascoli) si avvia, in cerca d’assoluto, verso l’estrema rarefazione del mondo iperboreo.

Il narratore-personaggio, anzi l’autore-personaggio stesso, parlando di sé o del suo doppio, in terza persona, si immerge e si addentra «in un fiume di parole popolato da pesci guizzanti»: qualcosa di simile, forse, al *riverrun* e al *meandertale*, al fiumetrascorrente e al primordiale-racconto-labirinto, del

Joyce di *Finnegans Wake*, anche se in modo più sorvegliato, senza che il senso primario sia mai totalmente annientato, né le strutture narrative completamente sovvertite.

I *Racconti patafisici e pantagruelici* confermano quanto il racconto sia, come genere, particolarmente consono alla vena surreale e spiazzante dell'autore. Fin dal titolo, essi rinviano da un lato alla bizzarria, alla trasgressione, alla provocazione concettuale (rappresentate emblematicamente da *Ubu Roi* di Jarry, crocevia di *décadence* ed avanguardia), dall'altro all'abbondanza, all'esuberanza, al tumulto e al turgore (ma sempre, ad un dato momento, sorvegliati e frenati dalla consapevolezza critica) dei temi e delle voci.

Il fiume del tempo di classica memoria è divenuto ormai una «piscina per i tuffi nel passato», in cui (quasi come nella rappresentazione albertiana ed ariostesca del mondo della luna, in cui finiscono, e vanno forse perse una seconda volta, e per sempre, per poter essere recuperate solo con la fantasia e l'illusione, tutte le cose perse sulla terra) i ricordi i volti gli eventi hanno forma di bolle evanescenti, gonfie di «fiato caldo» o di «parole senza senso», nullificazioni l'uno e le altre, rispettivamente, dell'essenza vitale e dell'espressione del significato. Inutile, in quell'ammasso, «decifrare i conati di pensiero». Meglio cercare di scinderne e disvilupparne, a fatica, qualche singolo frammento, qualche particolare prospettiva.

La stessa nobile concezione agostiniana e poi bergsoniana del tempo interiore, del tempo *distentio animae*, che scorre e fluisce e viene percepito e conosciuto *in interiore homine*, finisce per perdersi in una *mise en abîme* degna di Borges. «Se si nega il tempo (e valenza di verità alla Storia) si può collocare in un qualsiasi momento una storia tutta inventata». «Non si potrà colmare il vuoto del passato se non affidandosi alla fantasia».

Ed è stata proprio la fantasia, colmando il vuoto del tempo, a collocare nel tempo l'incontro immaginario che ha offerto l'occasione per questa straniata riflessione sul tempo. Il tempo cresce e si svolge su se stesso, di se stesso si nutre, se stesso chiarifica ed offusca.

I Caldei, nei loro sconfinati deserti (ed emerge, qui, la fascinazione dell'autore per le civiltà antiche, rievocate in modo libero ed immaginoso), contemplarono i cieli, e diedero un nome e un ordine agli astri. Fu proprio quel vuoto a permettere loro di costruire immensi templi di pensiero. In ogni caso, non avrebbero impiegato «i tempi morti a tentare di vincere la morte». L'*otium* dei classici è ormai il moderno «tempo morto»; ed è vano impiegarlo per costruire una presunta eternità di pietra. Meglio perdersi nel cosmo, affidarsi a quella contemplazione del Tutto la quale coincide con un abbandono al Nulla; meglio afferrare l'istante eterno che è manifestazione mobile, epifania transeunte, immobile e pura, dell'eterno.

Per inciso, un altro scrittore legato all'avanguardia meridionale, (se questa etichetta ha un qualche significato: ad un'avanguardia che sa fondere la solarità e l'accesa intensità sensoriale del Mediterraneo, il «vento del Sud forte di zagare», come diceva Quasimodo, con il raccoglimento e il travaglio del lavoro stilistico), Antonio Spagnuolo, ha saputo, con *La mia amica Morel e altri racconti*, trasfondere nella forma della narrazione breve una stessa vena, uno stesso sguardo – più melanconici,

però, che estrosi, più sofferti che ironici – surreali, stranianti, e insieme lirici, fra distorsione temporale, contaminazione abissale di cronotopi, intreccio e confusione delle coordinate, da un lato; e, dall'altro, persistente ricerca di un'armonia e di una bellezza perenni, classiche, in cui placare ad un tempo il senso estetico e l'estasi carnale. «Chi scrive etrusco stabilisce la sua dimora in transistenza e indugia per osservatori al rituale malcelato libito esclusivo ... un vera storia di diritto e fondazione, innanzi tutto procedere fra la conversazione del significabile e il parricidio incommensurabile». E, alla violenza sacrificale del mito fondatore, del racconto originario, del Verbo rivelato, si giustappone la paziente, interiore, lirica creazione, attraverso il filtro memoriale, del mito individuale, del vissuto soggettivo: «Tavolta il nostro pensiero, le coincidenze disseminate nella vita quotidiana, le incredibili distorsioni del tempo sprofondano in noi stessi e sono sufficienti a costruire una favola»).

Prendono forma ed espressione, sulla pagina di Apolloni, un cronòtopo, uno spazio-tempo, affini a quelli della fisica quantistica e delle cosmologie ed epistemologie relativistiche. Proprio i rapporti fra quella visione del cosmo, e dello stesso operare scientifico, e alcune forme particolarmente stranianti, disorientanti, ed apparentemente aleatorie, dell'arte e della poesia contemporanee erano stati evidenziati da Vira Fabra nelle sue densissime pagine teoriche, spesso veri e propri *poèmes critiques* nel senso di Mallarmé, di una genialità assoluta, di un repentino e densissimo valore rivelativo. «Il vagare della forma nello spazio che ha assimilato la turbolenza dell'avanguardia, per trasporne i sintomi più eccitanti nel magma temporale di sedimentate formazioni geologiche esplosive», per citare proprio le parole di Vira Fabra, rappresenta la più alta e completa fusione di concezione e percezione del tempo da un lato, lavoro formale e rappresentazione dall'altro.

I romanzi, in particolare *Gilberte* e *Lady Macbeth*, rappresentano un ampliamento, una dilatazione e uno sviluppo, per successive aggiunte, per sovrapposti intarsi, per catene d'immagini che rampollano dalle immagini, parole che germinano dalle parole in riflessi e giochi d'eco, periodi che s'intrecciano ai periodi alimentandosi gli uni degli altri e chiarendosi o complicandosi, e coimpicandosi, gli uni gli altri, della cosmogonia, o cosmoagonia, della visione del mondo, o della provvisoria dissoluzione di ogni visione del mondo, di cui i racconti costituivano il preannuncio e lo *specimen*.

Come un' *Erodiade* di Mallarmé o una *Giovane Parca* di Valéry (ma certo meno algide, più briose ed ironiche, di quelle, eppure ugualmente intellettuali, ugualmente complesse ed inafferrabili), le due figure femminili sono, in definitiva, direbbe Borges lettore di Dante, «trame di parole», quasi impalpabili eppure vivissime, irreali eppure capaci di suscitare nel lettore un amore e un desiderio indefinibili: figure di donne che l'immaginazione e la penna dello scrittore paiono rincorrere ed inseguire nel momento stesso in cui le tratteggiano, e che egli sembra aver già trovato dentro di sé – come desideri idee concezioni fantasmi – pur essendone, nel contempo, perennemente in cerca; disincarnate incarnazioni di un'idea di poesia, di una visione, o di un'impossibilità di univoca visione, del mondo, di un paradigma conoscitivo (che può essere quello della cibernetica come della teoria dell'informazione – in particolare per la nozione di entropia, di informazione quale funzione, diretta o inversa, del disordine – o delle cosmologie relativistiche). Quasi come l'Orlando di Virginia Woolf, che

insegue se stesso, o se stessa, attraverso le epoche, rincorre il proprio fantasma rovesciato, la traccia impossibile ed inafferrabile della propria incarnazione.

Con un artificio metanarrativo di sapore sterniano, giocando con l'atto stesso del costruire la trama e con l'intersezione, la sovrapposizione e l'interazione di tempo della storia e tempo del racconto, l'autore sembra condurre il meccanismo della narrazione allo stallo, alla *reductio ad absurdum*, così come al teatro non può che conseguire «l'implosione verso il silenzio», e l'immagine cinematografica tende a dissolversi nell'«opacità della memoria» e nell'«asfissia».

Ma ecco che, proprio quando sembra essere destinata alla nullificazione, alla stasi, all'ammutolimento, la narrazione riparte, rinasce inesauribilmente da se stessa di se stessa sempre andando in cerca, e i personaggi i fatti i volti gli eventi i paesaggi le parole si affollano, come ha dichiarato lo stesso autore, a «popolare il vuoto» (cfr. S. Lanuzza, *Dall'isola universale. Scrittura e voce di Ignazio Apolloni*, Arianna, Geraci Siculo 2012, p. 84: ma il libro è utile, in generale, per un quadro d'insieme dell'autore, fra scrittura e arti figurative, fra estetica e società).

La narrazione, del resto, nasce ed esiste per cercare di esorcizzare la morte, per rimuovere lo spettro del silenzio, per accendere ed animare la notte del ricordo, che resterebbe altrimenti spopolata e spenta. Anche di fronte all'abisso, allo smarrimento, all'orrore e all'errore, all'apparente non senso, lo scrittore non può che continuare ad agitare le armi innocenti dell'ironia, dell'intelligenza, della parola.

Il romanzo *Gilberte*, forse l'opera dell'autore più equilibrata, meditata e sostanziale, è certo una grande costruzione letteraria, un vasto ingranaggio d'affabulazione. Eppure, essa evoca da lontano, con una sorta di malinconia pudica, di lieve e atroce distacco, la tragedia delle persecuzioni antiebraiche, che di per sé vanificherebbe, o parrebbe vanificare – pur nella prismatica evanescenza di ogni accadere storico, o forse proprio in virtù di essa – qualsiasi discorso narrativo, qualsiasi tentativo di riordinare o di elucidare gli eventi attraverso la scrittura.

L'ambiguità, la polisemia, la polifonia – tutti elementi che di per sé si traducono in un effetto straniante e spiazzante – divengono invece, qui, in pari tempo, programmaticamente, segni e manifestazioni non dell'ingannevolezza o della mistificazione, ma della perenne vitalità, della continua creazione, del romantico genio, insiti nel linguaggio.

Gilberte è, al suo nascere davanti all'immaginazione, alla *vis imaginativa*, dell'autore, secondo una simbologia ebraica che rimonta alla mistica de *Liber Zohar*, luce e miele, radiosità e dolcezza, ineffabile dissolversi di parvenze e ricomporsi di forme e di contorni.

La costruzione di un personaggio, la rievocazione e l'intreccio delle sue memorie, sono un lungo viaggio, che presuppone, prima di partire, un «lasciare sedimentare la memoria», il recupero di una «purezza fantasmatica». Ma l'«olocausto delle memorie» potrebbe infine essere inutile; lo sbocco ultimo potrebbe essere il riconoscimento, anch'esso ebraico, della *vanitas vanitatum*, dell'«assoluta vanità della ricerca».

Lo sguardo del narratore, proprio per questo, «indaga la superficie delle cose come se al fondo non ci fosse nulla». Questa *profondeur de la surface*, questo *come se*, questo *quasi-nulla*, questa «arte del

nonostante» diceva Lukács, sono tutto ciò che la letteratura può opporre al nulla della storia e all'abisso dell'insensatezza.

Pur "patafisico" e "pantagruelico", pur ironico, antiretorico e straniante, Apolloni finisce dunque per affrontare, senza risposte univoche e definitive, senza «la formula che mondi possa aprirci» – lui «prigioniero delle parole», e per ciò stesso pronto ad immergersi nel «tempo senza tempo» della narrazione, nella mobile immobilità, nella fluente *imago aeternitatis*, del discorso –, il senso ultimo dell'esistenza, della storia e, di riflesso, della letteratura.

Amerigo Iannacone

Poeti e scrittori meridionali del '900 cancellati dai programmi per i licei

Quasi di nascosto, nel silenzio generale, nel 2010 una commissione di cosiddetti esperti nominata dall'allora ministro dell'Istruzione Maristella Gelmini ha stilato il documento dal burocratico titolo «Schema di regolamento recante "Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all'ari. 10, comma 3, del d.P.R.15 marzo 2010, n.89, in relazione all'articolo 2, commi 1 e 3, del medesimo d.P.R."»



Salvatore Quasimodo

Le "indicazioni" prevedono che «Dentro il secolo XX e fino alle soglie dell'attuale, il percorso della poesia, che esordirà con le esperienze decisive di Ungaretti, Saba e Montale, contemplerà un'adeguata conoscenza di testi scelti tra quelli di autori della lirica coeva e successiva (per esempio Rebo-ra, Campana, Luzi, Sereni, Caproni, Zanzotto, ...). Il percorso della narrativa, dalla stagione neorealistica ad oggi, comprenderà letture da autori significativi come Gadda, Fenoglio, Calvino, P. Levi e potrà essere integrato da altri autori (per esempio Pavese, Pasolini, Morante. Meneghello...)».

E Quasimodo? Dimenticato? Ma, insieme al premio Nobel, l'oblio ministeriale ha mietuto altre vittime illustri, come il salernitano Alfonso Gatto, i lucani Rocco Scotellaro e Leonardo Sinisgalli, i siciliani Leonardo Sciascia e Elio Vittorini, l'abruzzese Ignazio Silone, il ciociaro Libero De Libero ed altri autori che hanno il torto di essere meridionali.

È indignato Pino Aprile, scrittore meridionalista, autore del fortunato Terroni. Nel libro *Giù al Sud* alla vicenda ha dedicato un intero capitolo. Per lui non ci sono dubbi: «Su 17 poeti o scrittori del XX secolo, escludendo Verga e Pirandello assegnati all'Ottocento, non c'è un solo meridionale. C'è stato un netto rifiuto della cultura del Sud. Gli autori meridionali saranno confinati a realtà regionali, mentre la letteratura vera, quella che conta, sarà quella dell'Italia del Nord, vincente ed europea».

Ma c'è davvero un complotto nordista? Poiché dicono che a pensar male qualche volta ci si azzecca, c'è chi ha avanzato una richiesta ufficiale di "correzione", con un esposto al ministro del precedente governo Francesco Profumo e anche al Capo dello Stato e ai presidenti di Camera e Senato. Semplicissima la richiesta: «Integrare le indicazioni didattiche con i nomi di Quasimodo, Gatto, Scotellaro e di altri intellettuali del nostro Sud e di regioni del Centro Italia poco rappresentate».

L'appello arriva dal «Centro di documentazione della poesia del Sud» di Nusco, in Irpinia, dove si è tenuto un convegno proprio sulla questione con la partecipazione di Aprile. Paolo Saggese, uno dei professori che (insieme con Alfonso Nannariello, Alessandro Di Napoli, Franca Molinaro, Peppino Iuliano) anima l'associazione, spiega di non voler alimentare «polemiche o battaglie di retroguardia. O, peggio ancora, una contrapposizioni Nord-Sud». Al

contrario l'appello, lanciato anche a tutte le scuole italiane, vuoi essere un manifesto per l'unità culturale del Paese. «Perché – scrive Saggese – una cultura nazionale veramente unitaria deve dare agli studenti la visione completa degli autori, includendo quelli del Sud. Invece con la Gelmini – aggiunge – è stata introdotta, non sappiamo quanto volontariamente, una visione decisamente nordista che tiene fuori almeno 15 regioni».

Da: "Il Foglio Volante-La Flugfolio-", Anno XXVIII, N° 9 – Settembre 2013.

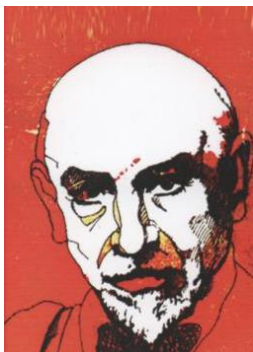
Va ringraziato Amerigo Iannacone, scrittore ed editore, per aver posto all'attenzione, nel suo vivace e simpatico "Foglio", questa notizia. Noi vorremmo invece alimentarla, una simile polemica, convinti che la "battaglia" sia "di retroguardia" da parte di chi la suscita e non di chi si trovi a reagire per civile e legittima rivendicazione culturale.

Riteniamo altresì che, sul piano letterario, la contrapposizione Nord-Sud si stia facendo ormai vecchiotta, se si considerano, ad esempio, le non poche antologie poetiche del Novecento italiano, da oltre mezzo secolo a questa parte (tutte ad opera di curatori del Nord), che hanno riservato spazi angusti, con plateali esclusioni, ad autori centro-meridionali di questo Paese, assai scombinato in tutto e dunque anche in campo letterario. Sarebbero inimmaginabili, in qualsiasi altro Paese, discriminazioni su base territoriale tra figure parimenti eccelse della civiltà letteraria e artistica di un popolo.

In quanto alle gravi esclusioni di autori centro-meridionali che si registrano nell'ineffabile documento ministeriale della Gelmini, ci permettiamo di suggerire qualche altro nome, oltre a quelli, prestigiosi, indicati da Iannacone, anche a voler evidenziare la ricchezza creativa di quest'altra mezza Italia. Tra i poeti: il laziale Elio Filippo Accrocca e i siciliani Lucio Piccolo ed Angelo Maria Ripellino; tra i narratori, i campani Giuseppe Marotta, Michele Prisco, Domenico Rea, Mario Pomilio e i siciliani Tomasi di Lampedusa e Antonio Pizzuto. Tra parentesi: in quanto a ricerca e originalità espressiva, Ripellino per la poesia e Pizzuto per la narrativa (nonostante la breve vita del primo e la minore conclamazione di entrambi) non sono da meno di Zanzotto e Gadda. E ciò, con tutto il rispetto, come si suol dire, e con buona pace di chi non dovesse pensarla allo stesso modo.

Se poi qualcuno avesse ancora stupidamente voglia di sventolare, anche in campo letterario, bandiere leghiste con la scritta "Prima il Nord", si accomodi pure, tanto oggi, sul piano della tracotanza, non si va per il sottile e il genio non si cancella con circolari ministeriali. Non ci sono riuscite a cancellarlo nemmeno le peggiori dittature, perfino con i roghi dei libri. Se poi, per dirla in maniera chiara e tonda, sia auspicabile che qualcosa venga "prima" di altre, che questa sia, quanto meno, l'intelligenza. (N.d.R.)

**TEATRO DI V. ARNONE
A "LA PERGOLA" DI FIRENZE**



Venerdì 29 novembre 2013 sono stati rappresentati al Teatro La Pergola di Firenze l'atto unico "*Io Pirandello Luigi*" e due "Dialoghi nella Valle" ("*Sibilla e Astilo*" e "*Empedocle e Anchito*") dell'autore siciliano Vincenzo Arnone, con l'attore e regista Ugo De Vita e con Maurizio Brunetti, Maurizio Paganini, Giovanni Scarpi, Davide Marchetti, Elena Cappelletti e la partecipazione del Maestro Gian Maria Randi e di Francesco Chiari (voce e chitarra). La rappresentazione si inserisce nell'ambito del secondo appuntamento del ciclo sulla spiritualità promosso da Teatro della Pergola e OPA.

Io Pirandello Luigi è tratto dal volume *Come Dio si muove sul palcoscenico* di Vincenzo Arnone (ed. Ladolfi, Novara, 2013) che include altri 4 testi teatrali - *Savonarola - Adamo - Eva - Dialoghi delle Sante*, tutti rappresentati a Firenze e altrove. *Io Pirandello Luigi* propone Pirandello come interprete di se stesso, nella sua vita, nei successi, nelle problematiche, nei sogni e nelle delusioni; per questo *non* è un collage di brani pirandelliani, presi dalle varie commedie, bensì un testo originale nella sua struttura, ambientazione e data: in una osteria di Agrigento nell'anno 1935, un anno dopo il Nobel e un anno prima della morte. Il famoso scrittore è colto (dialogando con tre contadini e l'oste) non più negli albori e nei fulgori letterari della vita, bensì nel crepuscolo della sua arte e dei suoi giorni allorquando egli intravede, nel 1935, che il cerchio della sua esistenza sta per chiudersi e non più a Roma o in altre città del mondo, ma a Girgenti, al Caos, là dove tutto ebbe inizio e dove poi le sue ceneri verranno conservate. "Ho sempre viaggiato, chiamato di qua e di là, e come esortato a mantenere un obbligo che avessi contratto senz'essermene accorto... ora il cerchio si sta restringendo... mi sto perdendo oltre i confini della mia forma... al Caos, al Caos."

I due Dialoghi sono ambientati nella valle dei templi di Agrigento nell'anno 50 a.C. Il primo è tra la Sibilla e Astilo (un pastore) e rievoca la famosa quarta ecloga di Virgilio; mentre il secondo è tra Empedocle e Anchito. Lo stile è familiare e ricco di richiami culturali, mitologici, storici... allusivi ad eventi di grande portata esistenziale e culturale come il Destino, l'amore, il dolore, la morte, da richiamare i *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese: quel che era allora, quel che sarebbe stato e quel che sarà nella vita dell'uomo, al di là dell'effimero, del contingente, nei dialoghi tra gli immortali e i mortali, all'ombra del tempio della Concordia e di fronte alle acque del mare.

UGO DE VITA, autore, attore e regista, diplomatosi all'Accademia nazionale d'arte drammatica "*Silvio D'Amico*", ha conseguito laurea e specializzazione in psicologia clinica. Dal 1981 in oltre 400 allestimenti in Italia e all'estero ha diretto grandi attori come Mario Scaccia, Nando Gazzolo, Valentina Cortese, Michele Placido, Eleonora Brigliadori... Ha lavorato in doppiaggio e in programmi RAI.

GIROLIBRANDO



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

Poesie che non sanno

[...]

Scrivere dunque cos'è
se non l'immagine centrale
nata qui, in questa
duplice natura disattenta
e ritornata a macerare
in segni semplici, irreali
forsennate conseguenze
di ciò che ci fu detto
e inascoltato – la maschera
su cui indovinavamo tristi
auspici, accordi intimi, armonie
e voci fortuite in cui patire.

[...]

Giorgio Bonacini

Da *Dire l'essere*, Anterem, Verona 2013.

[Morì all'inizio dell'estate il gatto]

Morì all'inizio dell'estate il gatto
che fino all'ultimo cercava il sole
fu eliminato con un'iniezione
letale piansi col veterinario
sensibile e un amico generoso
lo interrò cantando nel suo giardino
come un becchino shakespeariano.
Quel luogo non c'è più dov'è il mio gatto
tra tutti i gatti notturni bianconeri
fatti polvere senza campi elisi
ridete pure di me che piango un gatto
morto venticinque anni fa graffiando
il sole e il mio braccio ma così docile
per animale consenso al suo destino.

Lucetta Frisa

Da *Sonetti dolenti e balordi*, Edizioni CFR,
Piateda (SO) 2013.

Cuore di legno

Il mio vicino di casa è robusto.
È un ippocastano di corso Re Umberto;
Ha la mia età ma non la dimostra.
Alberga passeri e merli, e non ha vergogna,
In aprile, di spingere gemme e foglie,

Fiori fragili a maggio,
A settembre ricci dalle spine innocue.
Con dentro lucide castagne tarmiche.
È un impostore, ma ingenuo: vuole farsi credere
Emulo del suo bravo fratello di montagna
Signore di frutti dolci e di funghi preziosi.
Non vive bene. Gli calpestano le radici
I tram numero otto e diciannove
Ogni cinque minuti; ne rimane intronato
E cresce storto, come se volesse andarsene.
Anno per anno, succhia lenti veleni
Dal sottosuolo saturo di metano;
È abbeverato d'orina di cani,
Le rughe del suo sughero sono intasate
Dalla polvere settica dei viali;
Sotto la scorza pendono crisalidi
Morte, che non saranno mai farfalle.
Eppure, nel suo tardo cuore di legno
Sente e gode il tornare delle stagioni.
(10 maggio 1980)

Primo Levi

Da *Corriere della sera*, 26 agosto 2012.

L'eredità

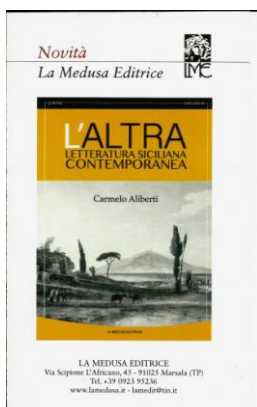
Che ne sarà – penso facendo il morto
sul fiume eracliteo – di queste nuvole
che ignorandomi si pavoneggiano
nell'acqua, cosa del mio scarso impegno
per gli affamati e la Terra esausta,
cosa dei libri mai aperti e le due figlie,
gli otto pappagalli, i cento viaggi,
le cento e cento mie poesie presunte
e il super-cellulare conquistato
sabato coi punti del supermercato?

Vincenzo Anania

Da *Cenni dal caos*, Passigli, Bagno a Ripoli 2011.



LA BATTOLA
Schede di informazione libraria
(a cura della redazione)



CARMELO ALIBERTI, *L'altra letteratura siciliana contemporanea*, La Medusa, Marsala 2013, pp. 474, € 25,00

Ampia e accurata rassegna storico-critica e antologica, per gli studenti delle secondarie di secondo grado, mirata a una più approfondita conoscenza della «letteratura siciliana» del sec. XX, con qualche «ramificazione» nel primo decennio del nostro, riguardante autori noti e meno noti ma di rilevante livello. L'opera è suddivisa in due parti: "Narrativa" e "Poesia". Figurano nella prima, fra gli altri: Maria Messina, Nino Savarese, Francesco Lanza, G.A. Borgese, Rosso di San Secondo, Ercole Patti, Angelo Fiore, Antonio Pizzuto, Beniamino Joppolo, Mario Rappazzo, Stefano D'Arrigo, Vincenzo Consolo, Melo Freni, Andrea

Genovese, Giuseppe Bonaviri, Andrea Camilleri. Nella seconda, poeti in lingua e in dialetto, fra cui: Angelina Lanza, Ignazio Buttitta, Guglielmo Jannelli, Lucio Piccolo, Vann'Antò, Angelo Maria Ripellino, Bartolo Cattafi, Dino D'Erice, Giovanni Occhipinti, Lucio Zinna, Nino De Vita.

Così presenta in IV di copertina il volume Giorgio Barberi Squarotti: «Dopo aver dedicato alla letteratura della Sicilia del secolo passato il più strenuo e fruttuoso studio critico, con sapienti e suasive interpretazioni, analisi e commenti, ora Carmelo Aliberti si impegna in quello che è il compito più doveroso e arduo: la giustificazione dei suoi giudizi con il supporto di un'antologia di testi degli autori che egli cura e propone. E un'impresa grandiosa: ogni antologia è sempre anche un canone, e Aliberti lo sa bene, tanto è vero che i testi, che egli sceglie come esemplari, sono accompagnati da una serie di strumenti che danno ragione non soltanto dell'accoglimento delle pagine, ma anche del giudizio che egli esprime, nel corso del suo itinerario nel secolo siciliano, del romanzo, della poesia, del teatro. Il critico deve anzitutto spiegare, commentare e rilevare, nel modo più efficace, il valore del singolo componimento all'interno della complessa vicenda letteraria dell'autore. Per questo Aliberti presenta prima l'autore, poi l'opera specifica da illustrare e antologizzare, e dà ragione delle pagine da lui scelte, illustrando le motivazioni e i modi della scrittura dell'autore, nonché del genere letterario usato. Il commento permette di chiarire anche la lingua che l'autore adopera, le sue posizioni ideali, morali e politiche, quelle di poetica, la collocazione nel tempo specifico detta stesura del testo, le varie definizioni critiche che hanno accompagnato e seguito l'autore e la sua opera. È anche questa una rinnovata interpretazione critica degli autori che Aliberti ha accolto nel suo diuturno lavoro sulla letteratura della sua Sicilia, non in quanto esemplificazione di un regionalismo culturale che indurrebbe al sospetto, ma perché gli autori siciliani offrono, con le loro opere, la migliore dimostrazione della varietà, della ricchezza, dell'alacrità di quelle che sono state e sono ancora le molteplici espressioni della parola. Per questo, molta è la gratitudine per tanta impresa compiuta da Carmelo Aliberti».

Carmelo Aliberti è nato nel 1943 a Castoreale (Messina), dove risiede, dopo una breve parentesi di soggiorno a Trieste. Ha insegnato Lettere nei Licei. È autore di diverse raccolte di poesie e di saggi critici, fra gli altri, su Silone, Prisco, Cattafi, Tomizza, Sgorlon. Le sue poesie sono studiate nelle scuole e tradotte in diverse lingue. Gli è stato attribuito il "Premio Mediterraneo" alla carriera ed è stato nominato Cultore di letteratura italiana all'Università di Messina. Della sua attività letteraria si sono occupati i maggiori critici italiani.

LUCA GIGLIOLI, DOMENICO MUSCO,
ANASSIATA ROMANO PELLEGRINI, PIERGIACOMO PETRELLI,
LEONARDO SCILFO, LEONARDO TASSONI

L'informazione plurale
Suggerimenti di informazione culturale

A cura di Domenico Musco



AA.VV., *L'informazione plurale. Suggerimenti di informazione culturale*, Associazione culturale "la collina", Siena, 2012, pp. 240, s.i.p.

Il libro, di autori vari, presenta l'esperienza che l'Associazione "la collina" ha maturato nel settore dell'informazione attraverso la rivista web "la collina. Suggerimenti di informazione culturale" (Siena, Aprile 2003-Febbraio 2008, www.geocities.ws/collinaweb), che ha consentito di creare percorsi alternativi per l'informazione culturale, da cui emerge un particolare "affresco" della cultura senese, cioè il volume offre un quadro del clima culturale che ha caratterizzato Siena nel recente passato attraverso eventi, protagonisti e idee.

Il volume raccoglie 115 articoli di 38 persone (organizzati in 9 capitoli) e un inserto fuori-testo con 16 immagini a colori (dipinti, sculture e fotografie), firmati complessivamente da 52 autori, dedicati agli argomenti dell'arte locale e musei senesi, della letteratura e libri, della musica, cinema e teatro, della tutela ambientale, della formazione ed educazione ambientale, nonché propone un capitolo finale dedicato al tema del "valore della parola".

Il titolo *L'informazione plurale* sintetizza la linea editoriale del libro, cioè "l'apertura verso le nuove idee, l'ospitalità a tutte quelle notizie che esprimevano un *valore culturale intrinseco*, dunque un'informazione di tipo corale proprio per rispondere all'orientamento pluralistico che accomunava le persone della redazione che dirigevano la rivista web ed i collaboratori esterni che erano, a loro volta, portatori di molteplici istanze culturali. Quindi, il concetto di pluralismo, a cui ci siamo orientati, è stato quello del rispetto (non platonico) della molteplicità in un'ottica dialettica: la ricerca del dialogo tra notizia e verità, tra valore della notizia e diversità interpretative" ("Presentazione", p. 8).

Il libro poggia sul concetto di informazione culturale come servizio della persona, cioè "l'informazione che non si esaurisce nel momento specifico in cui essa è stata la *notizia del giorno*, ma il suo valore che continua nel tempo, esercitando il proprio *carattere didattico* in un'ottica di educazione dell'uomo interessato ad interpretare e fruire la notizia culturale/ambientale come un fattore che arricchisce la persona e rafforza la società civile in cui egli vive ed agisce; insomma, l'informazione come strumento e luogo di creazione della *cultura non effimera*, che diventa fattore costitutivo della memoria identitaria della persona" ("Presentazione", p. 10).

Il volume *L'informazione plurale* ha fornito un'occasione di analisi e riflessione sul tema dell'informazione culturale (un "culturale" inteso in senso antropologico, cioè in modo olistico), ossia ha promosso il *ruolo dell'informazione* come *fattore educativo* per la crescita della persona, per lo sviluppo della solidarietà socio-ambientale, per la promozione della cittadinanza consapevole e responsabile. Dunque, il libro ha permesso di condividere temi, visioni e modalità dell'attività informativa realizzata dalla rivista web "la collina": un'esperienza giornalistica alternativa e innovativa rispetto a quelle tradizionali; nonché ha creato un momento di scambio e confronto sul fare informazione sia come fattore di crescita culturale della persona che come sviluppo della cittadinanza attiva.

AA.VV., *Castrense Civello un poeta per sempre*, a cura di Tommaso Romano, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo 2013, pp. 144, s.i.p.



Il volume raccoglie, a cura di Tommaso Romano, gli atti della giornata di studi dedicata al poeta futurista Castrense Civello (1909-1982) nel trentennale della scomparsa, svoltasi il 9 novembre 2012 a Bagheria, città natale del poeta, per iniziativa della Fondazione Ignazio Buttitta. Al

simposio hanno partecipato il prof. Antonino Buttitta e la figlia del poeta, Prof.ssa Maria Civello, alla quale si deve un documentato profilo del padre, dalle prime opere a quelle della maturità, dall'amicizia con F. T. Marinetti all'attività di promotore culturale nella sua città (fu, fra l'altro, fondatore della Biblioteca Comunale). Marinetti conobbe Civello quando questi era giovanissimo e lo apprezzò subito (fu, nel tempo, tre volte a Bagheria, ospite in casa Civello).

Dell'epistolario del poeta e della sua corrispondenza con autori futuristi (Jannelli, Ginna, Buzzi, Depero, Govoni e altri) si occupa Antonino Russo, studioso di Civello, cui ha dedicato opere significative. Un'analisi de "Il linguaggio aeropoetico di C. Civello" svolge Anna Maria Ruta. Salvatore Di Marco scruta nei rapporti tra Civello e l'altro grande poeta bagherese coevo e amico: Ignazio Buttitta. Lucio Zinna sviluppa, anche nella sua qualità di testimone, i rapporti tra Civello e il Gruppo Beta, formazione di neoavanguardia che operò nella vivace Palermo degli anni Sessanta e del Gruppo 63. Particolari opere di Civello sono esaminate da Maria Patrizia Allotta ("La Santuzza") e Mariolina La Monica ("Il pilota sconosciuto"). Altre significative relazioni sono dovute a Giuseppe Bagnasco, Umberto Balistreri ("Civello ed Aspra"), Giuseppe Fumia ("Il giornalista Castrense Civello"), Giuseppe La Russa, Vito Mauro e altri. Un "Ricordo" del poeta è dovuto al pittore bagherese Carlo Puleo, che intrattenne un lungo rapporto di amicizia sia con Civello che con Buttitta.

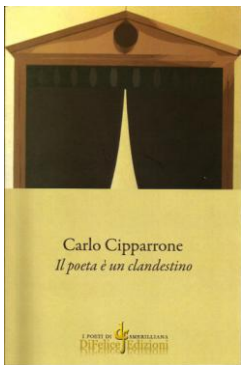


ROBERTO BERTOLDO, *Istinto e logica della mente*, Mimesis, Milano-Udine, 2013, pp.442, € 25,00

Ricco e articolato saggio filosofico, che ha come sottotitolo *Una prospettiva oltre la fenomenologia*, che fa parte della collana "Eterotopie" diretta da Salvo Vaccaro (Università di Palermo) e Pierre Dalla Vigna (Università "Insubria" di Varese). L'A., «considerando la mente come un adattamento alla realtà da parte della natura istintuale degli esseri viventi, dimostra le carenze presenti nell'impostazione

fenomenologica che ha in qualche modo condizionato un secolo di filosofia. Il recupero della concretezza e dell'approccio psichico è necessario per salvaguardare la singolarità e i valori vitali degli enti. Con questa ricerca l'autore pone un nuovo tassello, dopo le indagini sull'estetica, sui sentimenti e sulla politica, nel suo tentativo di porre un freno a quelli che considera i mali attuali dell'uomo: nichilismo, capitalismo e fenomenologia tout-court.»

Roberto Bertoldo è autore di libri di poesia e di narrativa. Come saggista ha pubblicato: *Nullismo e letteratura, Principi di fenomenologica, Sui fondamenti dell'amore, Anarchismo senza anarchia* e il libello *Chimica dell'insurrezione*.



CARLO CIPPARRONE, *Il poeta è un clandestino*, Di Felice Edizioni, Martinsicuro 2013, pp.128, € 12,00.

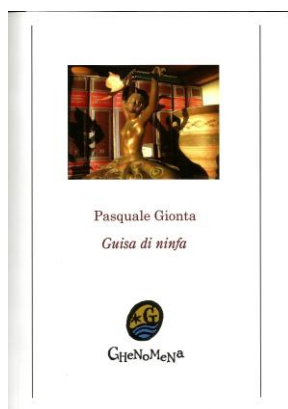
L'autore raccoglie in questa silloge le sue 'poesie sulla poesia', composte nel lungo arco della sua attività, con un implicito invito, a chi è solito cimentarsi sulla poesia, a interrogarsi su quale sia il ruolo del poeta nella Società. La silloge è preceduta da una lucida "Premessa" dell'autore, in cui egli configura la sua operazione, quale effettivamente è, come «un'amara presa di coscienza, ma anche una denuncia volta, nonostante tutto, a ribadire orgogliosamente l'incontestabile valore intellettuale e spirituale

della poesia – sorta di *religio* laica – pur nella consapevolezza che essa rappresenta per i più un traguardo irraggiungibile.» Chiarisce altresì, per quanto concerne l'aspetto formale, che quella de *Il poeta è un clandestino* può definirsi «una scrittura dove le questioni metaletterarie si intrecciano ai temi poetici» e in cui l'autore è «prevalentemente impegnato a indagare e

analizzare, ora con maggiore evidenza ora in modo più sotteso, le ragioni della stessa poesia.» Due i livelli di interpretazione: il primo destinato ad una ristretta *élite*, ovvero agli stessi addetti ai lavori; l'altro, grazie all'apparente semplicità del dettato e dei codici popolari che lo contraddistinguono, a un presunto più esteso pubblico di lettori.» (*ib.*) Un finissimo esempio, fra i tanti, del prezioso scrigno che compone questo libro può essere costituito dal seguente di testi, intitolato *Ci sono poeti*, che offriamo alla considerazione dei nostri lettori: «*Ci sono poeti / che impastano parole / come creta informe. / Autori d'eccentrici, / sconnessi frammenti, / ambigui nella loro vaghezza, / raccolti nelle pagine / di libri imperfetti, / senza nerbo, né anima. // Ci sono poeti in bilico / su traballanti ponteggi, / che - parola su parola, / mattone su mattone, / pietra su pietra - / innalzano brandelli di frasi / difficili a leggersi, / muri costruiti a secco, / precari nel reggersi. / Ci sono poeti / che intrecciano versi / come fili d'una matassa / difficile da sbrogliare, / illudendosi d'interpretare / la complessità del mondo.*» (pp. 61-62),

Carlo Cipparrone è nato nel 1934 a Cosenza, dove vive. È autore delle raccolte poetiche *Le oscure radici*, *L'ignoranza e altri versi* e *Strategie nell'assedio*, da cui sono stati tratti i due volumetti antologici bilingui *Czas, który nadejdzie* (Il tempo successivo) e *Mirror of Glances* (Specchio degli sguardi), pubblicati rispettivamente a Varsavia e New York. È tra i fondatori della rivista di poesia «Capoverso».

PASQUALE GIONTA, *Guisa di ninfa*, Poesie in italiano e in inglese – traduzione di Barbara Carle – , Ghenomena, Formia 2013, pp. 76, € 15,00.



“Sono trentacinque poesie queste di Pasquale Gionta. E l’arco temporale in cui sono state scritte va dal 1978 al 1992. Come a dire che esse appartengono ad una stagione ben definita, segnata da esperienze intense. Passioni, ferite, illusioni, echi e visioni di viaggi... La stagione è la stagione della giovinezza del poeta. Esse dovrebbero perciò portare il segno dell’impeto dell’età, di una eccessiva vigoria del sentire, dovrebbero qua e là debordare e invece nulla di ciò in *Guisa di ninfa*, sia che si legga una poesia frammento come “Transumanza” sia che si legga una poesia come “Un’idea arcana”, dove il dettato si allarga in una sua avvolgente sinuosità marcata dal poeta con l’impiego del verso lungo, di largo respiro.

“Ecco appunto: è la *metriòtes*, la misura, che Gionta ha saputo realizzare in questo suo libro in cui le liriche ubbidiscono ad un registro unitario, si fanno travi portanti di una compatta e sapiente architettura. Esito questo della frequentazione da parte di Gionta della poesia di ogni tempo, antica e moderna, italiana e non, che gli permette di padroneggiare il tessuto prosodico di ogni suo testo dal tono all’intonazione, all’accentuazione. Da qui allora la bellezza di questo piccolo canzoniere, di questo libro distillato, culto e insieme passionato, da qui la sua musica riconoscibilissima.” (*Rodolfo Di Biasio*, dalla nota di presentazione).

Pasquale Gionta è nato nel 1951 a Fornia dove risiede. Attivo nei movimenti giovanili di protesta degli anni '70, dopo il diploma di maturità classica si è iscritto all’Istituto Universitario Orientale di Napoli, laureandosi con lode in lingue e civiltà orientali e conseguendo, successivamente, il dottorato di ricerca in studi iranici. Ha collaborato, per alcuni anni, a una ricerca CNR e ha partecipato a diverse missioni etnolinguistiche in Asia, alternando soggiorni di studio presso centri universitari di Parigi e Londra. Ha insegnato lingua e letteratura inglese ed è attualmente dirigente scolastico negli istituti di istruzione superiore. Questa è la sua opera prima di poesia.

ANGELO MANITTA, *Big Bang. La via dello zodiaco*, 2 voll. (vol. I: *Luminosi sentieri*, p. 180; vol. II: *Volubile cosmo*, p. 136), Edizioni Il Convivio, Castiglione di Sicilia, 2012.



La produzione poetica del Novecento ha privilegiato, com'è noto, la lirica, affidata a un'immediata comunicazione, a un più diretto coinvolgimento emotivo, ponendo ai margini il poema, un genere di certo più elaborato e tecnicamente più irradiante. Il poema epico in particolare (fatta qualche rara eccezione, specie tra i dialettali), era in evidente decadenza già nel sec. XIX e a poco o nulla valsero gli scarsi e ancorché non peregrini tentativi di rivitalizzazione che ne furono proposti.

Angelo Manitta, poeta e letterato siciliano, studioso della nostra storia letteraria, narratore e traduttore, tenta un dar vita a un poema epico di nuova concezione, un inconsueto esperimento basato sulla stretta interazione tra epica e lirica. Non si vuol dire che negli *exempla* del genere epico sia mancata, storicamente, una dimensione lirica; si intende sottolineare come in tale esperimento si riesca a stabilire tra i due generi un amalgama tale da renderne evanescente ogni discriminazione (altrettanto avviene, nella medesima opera, tra narrativa e poesia, tra pensiero filosofico e intuizione poetica etc.). Scrive Paolo Ruffilli in prefazione al 2° volume: «Un'epica che parla in prima persona e vive e interpreta modernamente le contaminazioni del genere, richiamandosi da una parte ai medioevali poemi elencativi, con l'elemento unificante delle virtù e della fondamentale considerazione etico-religiosa della vita; dall'altra ai modi del racconto filosofico e delle grandi classificazioni enciclopediche settecentesche.»

Il poema di Manitta è imperniato su un viaggio cosmico, attraverso spazi siderali e costellazioni zodiacali, con incontri e riscoperte – nel tempo e al di fuori di esso – di personaggi eterogenei, con un loro posto, quale che sia, nella storia dell'umanità: dalla politica alle arti alle scienze, comunque in ogni settore del vivere e dello scibile, nella correlazione, appunto, di pensiero e azione. “Incontrati”, dunque, in percorsi zodiacali, si presentano al lettore personaggi – una miriade – emersi da una posterità che attua un'implicita compresenza di tempi e ce li rende contemporanei, come del resto tali finiscono per essere quanti, nel loro arco temporale ed esistenziale, lasciarono, con i più diversi aratri, indelebili solchi. Nel primo volume (“Luminosi sentieri”), nelle costellazioni di Acquario, Capricorno, Sagittario, Scorpione, Libra, Vergine, incontriamo, per fare qualche fugace esempio, da Machiavelli e Guicciardini a Cronwell e Washington, da Tasso e Leopardi a Parini e Baudelaire, da Keplero e Galilei a Newton, da Colombo a Garibaldi, da Mozart a Bellini e così via. Nel vol. 2° (“Volubile cosmo”), in cui i segni sono gli altri sei (Leone, Cancro, Gemelli, Toro, Ariete, Pesci) incontriamo da Virginia de Levya e Lucrezia Borgia a Luisa di Marillac, da Cartesio ed Erasmo a Cervantes e Manzoni, da Foscolo e Balzac a Dostoevskij e Tolstoj, da Caravaggio a Modigliani, anche qui, per limitarci solo a qualche illustre nome, con un ‘capitolo’ dedicato a Enrico VIII e alle sue donne.

Personaggi visti in un'illuminante considerazione delle loro personalità e delle loro vite, non in maniera oleografica o sinottica e libresca, bensì in un'originale ri/creazione: epico-lirica dicevamo, ma non meno realistica, che ce li restituisce in effetti quali sono eppure in una luce nuova. Così si presenta, ad esempio, Ippolito Nievo nelle strofe che condensano e illuminano il significato della sua opera e del suo impegno esistenziale: « *Le memorie di un vecchio rinnovano le visioni / dei campi di battaglia, nel gorgo del mare / che inghiotte cavalli e cavalieri. La vita / non perduta su armati campi, la libertà // voluta per una nuova schiavitù, oppressione / di popoli, sottomessi a nuovi dominanti, / che vogliono pace e indipendenza. Afflizione / si legge nel regno della morte, dove // gli occhi sopravvivono sull'onda che travolge. / Il naufrago spinge lontano lo sguardo / e l'anziano che sa presume il non sapere. / Volteggiano le*

cime d'un'alta radice, // attendono le immobili colline. Invano / indugiano i cancelli. Vivono e muoiono / gli alberi di porpora. Il caldo muoverà / di luce il suo fogliame e l'improvviso fragore // della nave, la tempesta che accoglie la preghiera / peregrina, affonda strade di antichi / incanti, di romanzi scritti per passione, / di poesie lette per amore, di ideali // curati tra emozioni, che accerchiano o disperdono // poesie di patrioti. Volge al tramonto / il sole della vita e il mare cupo / e nero sorreggia corpi umani. // La guerra s'è spenta nell'universale argine. / L'afflitto liberato è nuovamente schiavo. / Gli ideali frantumati si sminuzzano nell'acqua / di un fragile sentiero offuscato dalla nebbia. »

Il tutto, occorre dire, alla ricerca del senso profondo dell'esistere, in un cosmo che l'autore chiama, in titolo, nel secondo volume, "volubile", vale a dire nella considerazione, certo, della precarietà di ogni cosa, ma anche della perennità stessa del cosmo, per cui la ricerca del poeta si sposta, orientandosi in parallelo sui punti fermi che sia possibile reperire proprio nell'ambito di questa ineludibile *volubilità*.

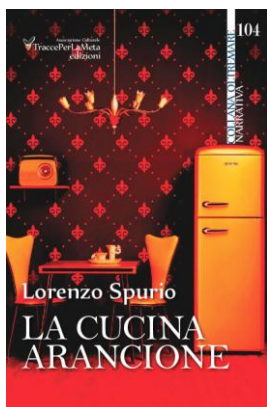
ANTONIO SPAGNUOLO, *Il senso della possibilità*, prefazione di Carlo Di Lieto, Kairos Editore, Napoli 2013, pp. 104, € 14,00.



Nuova silloge di versi del poeta napoletano, particolarmente connotata dalla capacità di coniugare densità di pensiero e intensità del sentire alla chiarezza di dettato poetico. Una poesia che si fa strumento alto di acquisizione della consapevolezza del nostro essere, con le sue complessità e i suoi *mysteria*. Con le sue presumibili certezze, più spesso con le sue inquietezze, con i suoi umori e tremori. Nella dimensione del presente (vale a dire del vivere e dello *svivere*, con le esaltazioni, le cadute, gli acciacchi del giorno che segue a un altro) e in quella dell'*oltre* («un passaggio per l'eterno»), nell'esigenza irrinunciabile a «riallacciare i nostri giorni al passato», in una notevole ampiezza di visione.

Antonio Spagnuolo, classe 1931, opera a Napoli, sua città natale. Autore di apprezzate raccolte di versi, figura in numerose antologie poetiche del Novecento. Cura, fra l'altro, in internet, un diffuso blog di poesia.

LORENZO SPURIO, *La cucina arancione*, Prefazione di Marzia Carocci, TraccePerLaMeta (Collana Oltremare - narrativa), 2013, pp. 237, € 10,00.



La cucina arancione è la nuova raccolta di racconti dello scrittore marchigiano Lorenzo Spurio che nel 2012 ha esordito con *Ritorno ad Ancona e altre storie* (Lettere Animate Editore) scritto a quattro mani assieme a Sandra Carresi. Dopo essersi dedicato ampiamente alla critica letteraria, l'autore ritrova con questa silloge la sua forma letteraria espressiva più congeniale: il racconto breve.

La cucina arancione si compone di ventiquattro racconti di diversa lunghezza e il filo rosso della raccolta è l'analisi di "casi umani", di personalità fragili o disturbate, personaggi apparentemente sani che, invece, celano al loro interno delle inquietanti verità o problematiche che restano latenti. Nella silloge si parlerà di violenza e solitudine, ma anche di pedofilia, ossessioni adolescenziali e altro. Nella prefazione firmata da Marzia Carocci si legge: «Amori non ricambiati, nonne ricordate, morti improvvise, viaggi di speranza, pulsioni devianti, magie e luoghi incantati, occasioni perdute...»

Un'appassionante raccolta fantasiosa, dove l'autore con immaginazione, intelligenza e acutezza, propone al lettore vicende realistiche e chimeriche di una mente che va oltre il

consueto, sottolineando, però, in questo percorso d'indagine psicologica anche pregi e difetti dell'umanità».

L'opera è edita da TraccePerLaMeta Edizioni, casa editrice dell'omonima Associazione Culturale all'interno della quale Spurio è socio fondatore. Il libro può essere acquistato mediante lo Shop Online dell'Associazione TraccePerLaMeta e su qualsiasi vetrina online di libri (Ibs, Dea Store, Libreria Universitaria) o mediante ordinazione in qualsiasi libreria.

Lorenzo Spurio è nato a Jesi (An) nel 1985. Ha conseguito la Laurea in Lingue e Letterature Straniere e si è dedicato alla scrittura di racconti e di saggi di critica letteraria. Ha collaborato con prestigiose riviste di letteratura italiana. Per la narrativa ha pubblicato *Ritorno ad Ancona e altre storie* (Lettere Animate, 2012), scritto assieme a Sandra Carresi; per la saggistica: *Ian McEwan: sesso e perversione* (Photocity, 2013), *Flyte e Tallis* (Photocity, 2012), *La metafora del giardino in letteratura* (Faligi, 2011), scritto assieme a Massimo Acciai e *Jane Eyre, una rilettura contemporanea* (Lulu, 2011). Ha curato l'antologia di racconti a tema manie, fobie e perversioni *Obsession* (Limina Mentis, 2013). Nel 2011 ha fondato assieme a Massimo Acciai e a Monica Fantaci la rivista di letteratura online "Euterpe" che dirige e con la quale organizza eventi letterari in ambito nazionale.





Il topo di biblioteca (part),
Archiv für Kunst

Carl Spitzweg

SCAFFALE

Le recensioni pubblicate in questa sezione derivano da collaborazioni concordate con la redazione, non da diretto impegno redazionale.

VINCENZO LEOTTA, *La cognizione elementare*, Interlinea Edizioni, Novara 2013, € 12,00.

Il siciliano Vincenzo Leotta torna a pubblicare una raccolta di versi, *La cognizione elementare*, che reca un'approfondita presentazione di Giovanna Ioli, la quale sostiene che l'autore "alza uno scudo contro la funzione mediatrice della ragione hegeliana", per avvalorare "la religione del mistero [...], dove parola, vento e anima designano la triade che muove il sentimento, incarnando i nodi affettivi di un'esperienza interiore". La prefatrice, citando Bergson, conclude che si tratta di "una religione 'dinamica', improntata sullo slancio vitale per trasformare l'umanità, con un *ardore* che conduce al misticismo".

Ed è proprio un'epigrafe da Leonardo da Vinci che apre il volume ("Ogni nostra cognizione precipia da' sentimenti"), ma considerando che un testo è dedicato a Mario Luzi (*Sulle note 'salutari' di Luzi*), si può dire che la *cognizione elementare* è quella che il poeta toscano chiamava *conoscenza per ardore* (da *Las animas* [1954], in *Onore del vero*).

Certo è che nella prima delle due sezioni principali in cui il volume si suddivide, *Le parole da noi tradite*, si ha una *quasi* totale svalutazione di ogni discorso verbale (un'altra epigrafe, da T. S. Eliot, dice: "Le parole, dopo il discorso, raggiungono il silenzio"). D'altronde, un'ulteriore epigrafe, da Gorgia, sostiene che "la parola [...], con perversa persuasione, intossica l'anima e la strega", e nel testo dedicato al sofista di Lentini si conclude che "a condannarci saranno esse, le parole / da noi tradite" (p. 23). Su questa lunghezza d'onda, scorrendo i testi, si può fare un breve regesto. A cominciare dall'ironico *Elogio delle parole*, dove queste ultime conoscono "le vie come giungere / al cuore", giacché per il resto "i nomi / fiati di voci suoni" (*verba* meramente e non restituzione di *res*), servono solo a consolare (pp. 18/19). Ne *Gli universali*, in cui vengono citati gli studi di Lenneberg, Chomsky e Cassirer che rapportano ogni lingua agli stessi invariabili principi dei meccanismi bio-psichici, si arriva all'ironica conclusione: "ciò malgrado troverai di rado / qualcuno che si creda uguale agli altri" (p. 26). In *Difetto di comunicazione* si accenna al linguaggio muto ma significativo dei trogloditi, dato che oggi "il risultato è quello / di prima che si conoscesse l'uso / delle corde vocali / se per farsi ascoltare / non c'è che il silenzio" (p. 27). In *Dono, non merito* (che è citazione agostiniana) si può trovare anche il nostro "quasi" iniziale, quando una citazione biblica "lama affilata dice la parola", se servirà "per trafiggere chi è sordo all'ascolto" (anche se poi prevarrà "chi la stravolge a suo consumo") (p. 31). D'altronde "le difficili / verità maturano nel silenzio" (p. 32) e "verità non esistono / definitive" (p. 34): per Leotta conta solo il *dubbio*, che è maturato grazie alla lezione salutare del ventennio fascista, quando è tramontata "la fede / nei valori permanenti / per assumere il provvisorio / a costante della storia" (p. 35). Diventa parola chiave "cuore", sede della verità sensibile, a cui vengono demandate le scelte definitive (p. 67): per questo un'ennesima epigrafe cita un famoso pensiero di Pascal ("Il cuore ha le sue ragioni / che la ragione non conosce").

Fedele perciò alla "oscura fedeltà del cuore" (p. 60), Leotta può recriminare la "trama / ininterrotta di sangue e di guerre" (p. 44) in cui si risolve il divenire storico, dove prevalgono i vincitori anche se sono i vinti "a dire l'ultima parola" (p. 41), e alzare addirittura una

requisitoria contro i *Moderni storicisti*, che hanno “solo fede nei destini / generali, nell’eterno divenire / della storia in cui ogni cosa vive / e si risolve in altre forme. // Per ragioni di logica, di semplice / coerenza razionale, vi dico, / non so che fare della vostra scienza” (pp. 70/71). Contro le “teorie trionfalistiche” non si può non concordare con l’autore, perché – come afferma Karl Löwith – “l’uomo moderno elaborò una filosofia della storia, secolarizzando i principi teologici nel senso del progresso verso un compimento [...]. Sembra che le due grandi concezioni dell’antichità e del cristianesimo – il movimento ciclico e l’orientamento escatologico – abbiano esaurito le possibilità fondamentali della comprensione della storia. Anche i tentativi più recenti di interpretazione della storia non sono nient’altro che variazioni o contaminazioni di questi due principi” (*Significato e fine della storia*, Il Saggiatore, MI, 1989, p. 40). Tuttavia, ogni posizione unilaterale è da respingere. Come dice Remo Cantoni, “la ‘fedeltà al tempo’ dell’esistenzialismo è riconoscimento della propria finitezza [...]; e la fedeltà al tempo, per la coscienza moderna, deve significare appunto consapevolezza della *storicità* della nostra vita”. “Tra l’hegeliano mondo dello spirito obiettivo (la sfera della *Sittlichkeit* e della *Weltgeschichte*) e il non-hegeliano mondo della persona (la sfera del *singolo kirkegaardiano* e del *Freigeist* nietzschiano) ci sono rapporti di interdipendenza: l’individuo mi pare vuoto senza l’apporto nutritivo della storia, ma la storia mi pare cieca senza gli individui che la interpretano e rivivono. Soltanto in loro la storia assume coscienza e responsabilità” (*Mito e storia*, Mondadori, MI, 1953, p. 428 e p. IX).

Diventa così una *perdita di storicità* anche l’affermazione di Leotta secondo cui, per risolvere le sue crisi, all’uomo occorrerebbe “lo sguardo profetico dell’eterno”, l’unico capace di “fermare il moto della storia, / sull’orlo dell’abisso (p. 66). Ed è una gnosi magari appagante per il singolo, ma del tutto insufficiente sul piano storico, “l’attesa / del giorno in cui ogni cosa / farà per noi ritorno” (p. 19). D’altronde “la fede nell’intuito contrapposto alla conoscenza deduttiva” è il fondamento del misticismo (Bertrand Russell, *Misticismo e logica*, Longanesi, MI, 1980, p. 9). Resta comunque il paradosso del linguaggio di queste poesie, che è costruito in maniera logico-razionale, ma solo per rinviare a “verità” inaccessibili per la parola comune.

Se nella prima sezione del volume è l’aspetto teoretico-filosofico a prevalere, nella seconda, intitolata *Pesaggi e immagini care*, prevalgono gli aspetti esistenziali (compleanni familiari, malattia della madre, affetti coniugali, ecc.). Ma in ogni caso è sempre la perlustrazione dell’io, in forma inconscia o cosciente, ad avere il massimo spazio. Come diceva chi scrive nelle note per un precedente volume di Leotta, *Pittogrammi* (1993), “uno sguardo maggiormente rivolto al mondo esterno sarebbe stato più auspicabile”. E, come nei *Pittogrammi*, la perlustrazione interiore diventa gioco di luci e di ombre, quando non caduta nelle accidiose malinconie o in un solipsistico *contemptio mundi* in una claustrale *meditatio mortis*. Si veda in breve: “È questo il regno / delle ombre eterne, dell’eterno / sottrarsi all’esistenza e nulla accade / che lasci il segno” (*Dove il sole si nega*, p. 77); “Il deserto è il luogo [...] / dove l’ossessivo presagio / della morte si fa gioco ammiccante, / incanto allusivo” (*L’incanto del deserto*, da Isaia 35, 1: p. 78); “ciò che vedi / è gioco di ombre e di specchi” (p. 86); “come un fiore reciso dall’aratro [...] un corpo a corpo con la tua nemica” (*Sopra un verso dell’Eneide*, IX, 435, morte di Eurialo: p. 106).

Sotto l’aspetto formale, infine, la versificazione di Leotta è debitrice del versoliberismo novecentesco (l’autore è stato, insieme con Giovanni Raboni, il curatore di un’antologia delle poesie di Bartolo Cattafi per Mondadori, 1979 e 2001). Ricorrono abbastanza le rime, specie in certi testi. Paradigmatica, in tal senso, è la lirica *Una brezza gentile*, dove ci sono ben cinque coppie di rime esterne e una interna. Oppure *Ora che il vento*, dove oltre alle rime esterne (e una interna) ci sono delle assonanze (*muri/rupi/nubi; piedi/nevi*). Appare invece ingiustificata la lirica finale *Canto dell’Ecclesiaste*, perché di voluto sapore biblico-sapenziale appare esercizio retorico costruito con anafore ripetute persino tre volte o con epifore.

Sergio Spadaro

GIANNI RESCIGNO, *Nessuno può restare (Poesie)*, Genesi, Torino 2013, pp. 120, € 15,00; *Sulla bocca del vento* (Antologia, traduzione francese a fronte di J. Sarraméa e P. Courget), Il Convivio, Castiglione di Sicilia, 2013, pp. 136, € 14,00.

Gianni Rescigno scrive e pubblica da poco meno di mezzo secolo, ed ogni sua nuova raccolta poetica da un lato non smette di sorprendere sia il lettore sia il critico, dall'altro non fa che confermarne le alte aspettative. Già in altri casi abbiamo avuto occasione di affermare che la poesia del vate di Castellabate non conosce svolte concrete di contenuti o di stile: non ci si può aspettare in lui, per lo meno oggi, un'evoluzione radicale come quella di un Montale, per fare un solo nome (nel grande scrittore ligure sarebbe difficile riconoscere – per lo meno di primo acchito – leggendo il *Diario del '71 e del '72* oppure il *Quaderno di quattro anni*, la stessa mano, l'identica mente poetante che molti anni prima aveva prodotto capolavori come *Ossi di Seppia* o *Le Occasioni*). Eppure, come dicevo, Rescigno continua a stupirci per quell'alta e immaginosa inventiva che gli permette, a getto continuo, di costruire – o forse meglio – di reperire sempre differenti sfaccettature, sempre inusitati aspetti di una tematica assolutamente costante, perennemente amata.

Nella silloge di quest'anno, *Nessuno può restare*, ritornano tutte insieme le coordinate del suo universo compositivo: gli inalterati affetti, la memoria sempre viva degli amati scomparsi, l'amore e il rimpianto della giovinezza, il senso della vita e della morte, la prospettiva accorata ma fiduciosa dell'Oltre, le speranze coronate o deluse e, infine, la visione impagabile del paesaggio.

Ecco, appunto, il paesaggio, questo grande e forse assoluto primo attore nella poesia di Rescigno. Sul suo variegato, vasto palcoscenico esso è sempre l'incontrastato protagonista. Come già a proposito de *I salici - I Vitigni*, raccolta risalente a trent'anni fa (1983), Giorgio Bárberi Squarotti potrebbe ancor oggi scrivere (e sottoscrivere): "Mi piace di questa poesia il senso grandioso di paesaggi pieni di colori intensi, di forme compatte e certe, entro cui passa un senso di avventura quieta e misteriosa, che si muove sulle ali di un vento perpetuo, che porta con sé, negli spazi conclusi delle campagne, il turbamento del divenire, la misteriosità del tempo che non ha pace e non dà pace". (G. Bárberi Squarotti, *Introduzione critica* a: G. Rescigno, *I Salici - I Vitigni*, Lalli, Poggibonsi, 1983, pp. 5-6).

Questo è in poche e magnifiche parole, quasi tutto Rescigno. All'interno di questa passione per l'incredibile e sempre mutevole bellezza della Natura che ha di fronte, egli riconduce e riversa, come in un grande crogiolo, ogni altro sentimento che riempie di sostanza la sua poesia: quello per i propri cari, per l'amico e fratello, per le donne o per *la* donna tenacemente amata, per il solenne e inesorabile trascorrere del Tempo, per la Vita e anche per la Morte, per Dio.

Il paesaggio è un elemento imprescindibile dell'invenzione poetica rescigniana: nessuno dei suoi componenti sussiste come tale senza presentarsi come *paesaggio con figure* oppure come *figure di paesaggio*. Esso non è, come si potrebbe pensare, un contorno, un semplice fondale – per quanto ricco e dettagliato nei particolari – di una scena o di un dipinto: la poesia di Rescigno vive *del* paesaggio, ne assume movimento, forma e materia; e vi attorciglia, come un rampicante che vi prenda radice, pensieri e sentimenti, stupori di tempi e di stagioni, sogni e ricordi, luci ed ombre, affanni e meraviglie dell'esistenza.

Ancora e sempre, questa sua poesia è fatta così, di terra e di vento, di curve di colline, di lune e di cieli, di scogli e scintillii d'acque, di alberi e uccelli. Il continuo ripetersi e variare, in essa, dei temi e delle immagini che vi compaiono è sorretto ormai da una compostezza di stile e una misurata sicurezza espressiva ardue da superare, e tali da darci ogni volta, senza alcuna forzatura, il senso dell'eterno e dell'illimitato, di qualche cosa di primordiale eppure sempre nuovo e inaspettato, in una incessante e miracolosa rigenerazione.

La Natura è in Rescigno paesaggio d'anima: esiste dentro di lui prima ancora che essere uno spettacolo contemplato dai suoi occhi. Il poeta la ingloba in sé come per un processo, romantico e verista a un tempo, di identificazione; la scompone, per così dire, per poi riproporla animata da un soffio di spirito e di fantasia che la impreziosisce e trasfigura. «*Eri sempre tu /a vedere per prima la luna: /eccola è ancora gialla di sole. /Ci camminava davanti /finché l'assiolo non le apriva /col grido l'aria di bosco./Profumata dai biancospini /oltrepassava gli eucalipti./Lentamente andava giù /dietro le colline*».

Pochi versi, solo un anonimo *tu* a raffigurare un'invisibile presenza che guarda; però è il paesaggio che regna, unico, solitario e dominante: a nulla il poeta lascia spazio, se non a un incanto che, nel momento in cui sorge (all'interno e all'esterno della poesia) ammutolisce lo spettatore.

Un'altra pubblicazione rescigniana di quest'anno merita attenta considerazione: è la bella antologia di versi intitolata *Sulla bocca del vento*. Assortimento piuttosto corposo ed ampio rispetto alla ben più esile antologia precedente (*Come la terra il mare*, Guida Editore, Napoli 2005), questo libro raccoglie molte poesie tratte da cinque sillogi, tutte pubblicate dopo il 2000. Nulla di nuovo, si direbbe, e invece c'è una nota tutta speciale e assai gradita: la traduzione a fronte in francese (a cura di Jean Sarraméa e Paul Courget).

Si afferma di solito che la poesia è in realtà *intraducibile*. È vero, per certi aspetti: il *significante*, il *suono* della lingua, sostanza irrinunciabile del componimento originale, si perde del tutto; ed è di certo difficile – se non impossibile senza sbavature o indebiti allontanamenti – ricostruire con precisione i metri, i ritmi o tutta la valenza e ampiezza semantica del testo da tradurre. Qui tuttavia i traduttori scelgono un'altra strada, quella più valida, direi: semplicemente *trasporre* nella loro lingua il senso interno, la musica, lo spirito profondo della poesia italiana senza nulla aggiungere o togliere – salvo piccole, soggettive ma intelligenti interpretazioni – a ciò che, sul piano logico e lessicale, nel testo originale è scritto. L'esito è spesso molto ben riuscito. Si veda, per es., un bellissimo passo di *Sera rossa* (dalla raccolta *Dove il sole brucia le vigne*): « [...] *Guardo la strada del sole: /scende in picchiata all'orizzonte: /fiumi di cirri la percorre: /chiome d'alberi filari di viti /sagome d'uomini dissolti./ Gonfio di spine /ingrosso mare nello sguardo*». Ora rileggiamolo nella traduzione di J. Sarraméa: « *Je regarde la route que suit le soleil: /il descend en piqué sur l'horizon: /un fleuve de cirrus suit sa route: /des cheveloures d'arbres, des rangées de vignes, /des silhouettes d'homme dispersés. / Enflée d'arêtes /la mer gonfle dans mon regard* ». Qui come altrove, gli echi spesso nascosti dei poeti prediletti da Rescigno come Esenin ma soprattutto come Verlaine, Beaudelaire e altri, nella versione francese affiorano all'improvviso e divengono percepibili, lasciando sbocciare, come un fiore che spunti dalla terra, un fascino soffuso, diverso e sorprendente, che genera in chi legge un nuovo piacevolissimo incanto.

Marina Caracciolo

ANNA VINCITORIO, *Per vivere ancora*, Guida (coll. Lettere Italiane), Napoli 2012, pp. 134, € 12,00.

Se è vero che dagli *incipit* si intuisce il valore di un testo, certo c'è da restare stupefatti dagli inizi di questi racconti che compongono il "Per vivere ancora" di Anna Vincitorio. Inizi brucianti, mozzafiato, appositamente lanciati per adescare il lettore, anche il meno smaliziato. Perché Anna Vincitorio è maestra di quelle anticipazioni e di quei ritardi che, da soli, basterebbero a rendere un racconto stupefacente. Il tempo qui viene continuamente deviato dal suo corso normale, mediante un attentissimo bilanciamento tra il prima e il dopo, i *déjà vu* e i *flash back*, costringendo il lettore a lavorare lui stesso di fantasia per colmare i tempi vuoti, i tempi che ancora non ci sono, quelli che non saranno mai raccontati dall'autrice.

“Diciamo che l’invito non mi colse alla sprovvista”. A parte l’obiettivo musica del verso, di questo ampio verso il cui fraseggiare è già tutto un programma, si rimane subito inchiodati dalla domanda: “E perché? cosa c’era prima?”

È evidente che la storia parte da un’attesa, c’è qualcosa che non ci viene spiattellato, ma che ci impone subito un’attenzione particolare, di chi viene scaraventato *in medias res*, senza nemmeno avere tanto il tempo di pensare.

E leggiamo qui:

“È stato solo dopo la morte di nonna Ada che ho cominciato ad osservarli” (cosa? Chi?!)

“Ne è passato di tempo ormai, ma mi basta vedere i sottobicchieri con la Torre Eiffel e sentire odore di rinchiuso”.

“Da che cosa è passato del tempo? Eppoi, cosa c’entrano i sottobicchieri con la Torre Eiffel? Questo minuscolo particolare gozzaniano a cosa allude?”.

L’allusione è senz’altro una capacità straordinaria che Vincitorio conosce bene, con quel suo procedere apparentemente distratto e divagante, i suoi salti di tempo che sembrano messi apposta per dire le cose più importanti a bassa voce, così che il lettore deve rizzare le orecchie e sgranare gli occhi.

“Era quasi estate ma, tra le ombre create dal vecchio soffitto a travi, alitava un freddo sottile; meglio uscire a prendere qualche ciocco nella vicina ex tinaia. La porta si apre a fatica...”

La descrizione è brevissima, sintetica ed ammaliante. La scomparsa del verbo essere “meglio uscire” e l’improvviso salto del tempo indicativo “era... si apre” aumentano l’effetto straniante, tipico di quando ci immergiamo in un sogno. Non sappiamo se è vero o non è certo, certo è che “ci siamo”.

E infatti, leggendo le tre sezioni di cui si compone il libro, si ha l’impressione di avere assistito ad un grande film, ad una sfilata di personaggi passati sullo schermo per il breve tempo di rimanere impressi nella memoria, quasi che la loro vita fosse stata ben poca cosa agli occhi degli umani del tempo.

Il tempo... il tempo narrativo e il tempo della protagonista, il tempo dei ritratti e il tempo nostro, che cerchiamo una conoscenza, se pur tardiva, di ciò che è accaduto, dei pianti, dei sorrisi, e perfino del passare incolori lungo i decenni. Non sappiamo alla fine se abbiamo letto una collana di racconti o un romanzo, proprio come succede a quei libri (che malauguratamente sono pochi) che fanno superare le sterili distinzioni che tanto invece piacciono nelle scuole e che aiutano in facili categorizzazioni. Senz’altro, come dice Franco Manescalchi nella postfazione, si ha uno spaccato della vita dell’autrice vista dagli occhi di questi personaggi, delle loro storie più o meno periferiche, del loro affacciarsi anche per brevi momenti sul palco cui l’affettuosa memoria di Vincitorio li trascina, talvolta anche contro la loro volontà. Se la *pietas* è l’elemento dominante di queste tenere e talvolta raggelanti carrellate, dobbiamo ringraziare Vincitorio perché quasi sempre sa tenersi molto discosta dalla vena della retorica, dall’urgenza di esprimere un commento, dalla necessità di suggellare una storia già ampiamente dipanata in immagini, suoni, odori. Le parti più riuscite, infatti, sono proprio quelle dedicate ai Ritratti, a questi personaggi vinti dalla storia, apparentemente transitati sulla Terra in maniera inutile e incolore ma che stati colti dallo sguardo sospeso di Anna Vincitorio.

Perché – in definitiva – è proprio la sospensione del giudizio l’elemento che permette al libro non passare inosservato: non è l’alta qualità del linguaggio, non è l’abilità, frutto di tecnica molto accorta, del raccontare le storie, non è il sagace rapporto tra drammatico e struggente a rendere il libro degno di essere letto: è quel distacco partecipe, quel fermarsi prima della commozione, quell’arrivare a disseminare carezze e sorrisi con delicatezza senza che si scivoli mai

nell'artificioso. Libro di sensibilità attualissima, pur nello scolorarsi dei tempi andati, è vivissimo affresco storico di terre, epoche e amicizie che non andranno dimenticate.

A conclusione (a proposito, qual è il contrario di epigrafe?!) mi piace così finire, con un verso che reca la data recentissima del 28 luglio 2012, uno splendido endecasillabo che sigilla uno dei più bei racconti

“Amica”:

“Ti vedo andare via... c'è tanta luce”.

Paolo Ragni

MARGHERITA RIMI, *Era farsi*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 200.

«Legge del destino che se torna il silenzio, / vi sia anche un linguaggio.» F. Hölderlin.

Era farsi è un libro che finisci di leggere quando finisce il silenzio che lascia. Pare proprio che Margherita Rimi conosca le regole del contrappunto: non punctus contra punctum – nota contro nota – ma silenzio contro silenzio. È improbabile un'analisi assoggettata all'armonia poetica tradizionale e la melodia non si muove certo per gradi congiunti. Il profilo sonoro non è affatto lineare, procede per salti all'interno di uno spazio diastematico rarefatto dipingendo il percorso sofferto del bambino e la percezione di sé tramite l'incedere incerto dei tempi diversi della parola (Paginatura: «E quando toccano le cose / l'aria comincia a respirare a disegnare / la sua punteggiatura»). Un'infanzia che sembra ora inciampare nell'agogica estremamente mossa della vuota – ad arte – grafica poetica, ora cedere in una fonomimica sonora dove l'approccio è quasi fisiologico-gestuale (La cin-cin-tura; In salvo: «Io. Sono. Il bambino»).

Vibra in queste pagine la fatica di vivere dei bambini che non sanno di essere bambini (Il bambino: «E ogni giorno doveva compiere un altro giorno»); la fatica di comunicare (La cin-cin-tura: «E spaccano la parola in quattro / i bambini che non hanno lingua»); la fatica di chiedere aiuto (Una volta al giorno: «Salvami da qui. / Salvami così. / Una volta al giorno la paura / Una volta al giorno la parola»); la fatica del silenzio (Dove mi porti: «Parlami così. / Come risulta il mondo alle domande / quando alla fine non diventano parole»).

Il tema centrale, dunque, è quello del fanciullo in un certo senso orfano o abbandonato che come Pollicino sperimenta l'incredibile avventura del divenire se stesso a volte senza che l'adulto sappia rispondere alle domande (Il cielo della neve: «Come finisce / se non continui tu / Come finisce / se l'ultima parola non lo dice»); un divenire che talora è chiusura o urto dissonante (In salvo: «E – sono un libro chiuso / E – rimango chiuso / i grandi hanno grandissimo da fare»).

I passi di Pollicino punteggiati dalle briciole di pane li ritroviamo qui punteggiati dai silenzi tra le parole. Essi sono gli indizi su cui il lettore potrà scoprire un sentiero di comprensione. Come se il linguaggio invece di denotare connotasse con la stessa forza non dei suoni bensì delle pause musicali. Alla sensibilità, o addirittura all'inconscio di chi legge, è affidato poi il compito di decodificare il significato corretto o uno dei significati, riportando la parola – e il suo silenzio naturalmente polisemico – all'ufficio del denotare e del detonare.

La solitudine dell'infanzia rischia di essere irraggiungibile come quella di un'opera d'arte, e solo l'attenzione e l'amore possono cogliere il senso di una interiorità tanto sconosciuta. L'Autrice, neuropsichiatra infantile, esplora questa geografia di bellezza e fa terra bruciata attorno alla parola; scioglie i cavalli di burro di cui parlava Sartre, e il segreto è salvo. Incredibilmente rimane il senso o il catalizzatore del senso. E a creare il collegamento, però, inaspettatamente non sono le parole ma, appunto, le pause musicali tra esse. Un collegamento, quindi, che non è mai dato ma da trovare attraverso le diverse chiavi di lettura dell'approssimazione illuminata e del silenzio inteso non come interruzione ma come luce

della parola stessa. Il linguaggio non è un voler dire ma un voler ascoltare, anzi una richiesta disperata di ascolto rivolta dal bambino all'adulto e che la poesia registra. È una registrazione deontologicamente ispirata e operata a occhi chiusi coi polpastrelli sensibili della parola: la parola che cura, ci cura, tutti.

Il silenzio dei fanciulli è quanto di più maestoso vi sia sulla terra e maestoso ce lo restituisce Era farsi. L'atto di parola come giuramento di bellezza trova qui il suo autentico fondamento e il fondamento di questo libro: nell'ascolto.

Come padri, madri o semplicemente come esseri umani, dopo la lettura rimarremo seduti ad ascoltare l'anima dei bambini tra il parapetto e il cielo – non solo fino a domani – come in Ruote spuntate: « I / Staranno sedute le loro anime / sul parapetto / fino a domani / senza le madri // Si può stare fino a domani / se non si ha più da mangiare / se non ci si può più svegliare // Ma i bambini sanno aspettare / senza le madri, le madri / tra il parapetto e il cielo / gambe su gambe su ruote spuntate // II // Ma se non si può più essere vivi / fino a domani / fino alle madri // non si può più morire. »

Maria Grazia Insinga

FRANCESCA SIMONETTI, *Per Sillabe e lame*, Edizioni del Leone, Spinea 2013, pp. 48, € 7,00.

Breve stacco tra terra e cielo è la vicenda umana, come scrive Saramago nell'esergo *Da mim à estrela un passo me separa*, ma tale frattura può essere ricomposta solo dalla poesia *nulla/ sulla terra si rifarà vita/ solo la parola scritta s'eternerà/ nel vortice del vento*. Se la vita non può rifiorire secondo il meccanico ciclo vitale della natura, la poesia può, invece, foscolianamente eternare la vita ricucendo lo strappo tra cielo e terra, tra presente e futuro. Tale la funzione fondamentale della poesia, secondo Francesca Simonetti nella silloge *Per sillabe e lame*.

Ma tale affermazione è continuamente contraddetta dal suo contrario: dalla finitezza, dalla fuga dal tempo, dalla condanna a cui sono soggetti i mortali *ribelli per la forma mancata/ dell'immortalità*. In tale continuo incalzante contraddittorio, che attraversa tutto il testo, sembra prevalere, infine, la speranza, quel ponte *necessario* – cito il titolo di una remota silloge della Simonetti *Il ponte necessario* – che trasforma la conflittualità in armonia. Attraverso la mediazione della poesia – quel canto, quella *poetica grazia* che crea una sinfonia in cui le sillabe aspre e stridenti si coagulano con quelle armoniose e diventano canto – si erge un ponte tra la parola velenosa e quella armoniosa, tra la storia e l'utopia, tra la vita e la morte, tra la terra e il cielo, tra le stelle e il vuoto. Tale *parola*, che sopravvivrà anche a ciò che si dissolve, non si astraie dal reale: tenta di narrare la vita *melodiando la parola*. E la parola non può prescindere dal canto.

Se *narra la realtà*, non può essere solo narrativa, ma musica perché musica è la fonte a cui ha sempre attinto la poesia e appunto per questo la parola diventa poesia. S'intersecano nei versi della Simonetti poesia e poetica e s'identificano perché la poesia è musica, ma una musica *sempre intrisa di forza*, sempre ravvivata dal *sacro fuoco, pura melodia / fatta di ragione- amore, non sterile / murmure che nell'aere si perde/ privo del fuoco sacro che si accende/ pure nel gelo della tua terra/ a nord del mio mondo*.

È poesia del futuro, libera da infingimenti e illusioni. E la Simonetti scrive: *nessuna cosa più di te potrà/ distruggere i mostri possenti/ che aleggiano feroci/ sulle viscere abbandonate/ degli innocenti globali*.

È una poesia lirica fondata sulla ragione, sulla riflessione, ma anche sull'amore. È soprattutto una poesia essenziale. Ai caldi paesaggi mediterranei, che avvincono e distraggono con l'illusione della bellezza, la Simonetti contrappone, infatti, la spoglia visione di paesi nordici che non distolgono dalla riflessione sugli interrogativi fondanti. Alla rassicurante visione del passato – memoria non consolatrice a cui ha tentato di affidarsi nella

silloge prefata da Paolo Ruffilli *Nei meandri del tempo a ritroso* – predilige lo squarcio del velo che cela *l'ineluttabile/ cammino – irrisolto dilemma del tutto/ che si fa pensiero/ perché il tempo è solo una patina/ scrostata in una crepa/ che lascia intravedere l'ignoto celato/ ad arte, negli anni verdi,/ da un sipario/ rosso sul fuoco della scena.*

Epica e sconvolgente è la visione del futuro: « *il tempo sconfitto non più mi apparterrà.../ dall'amore posseduto trarrò soltanto/ un suono siderale da tramandare nello spazio / - sulla terra rimarranno statue e simulacri*».

Ma se sopravvivranno in futuro solo i suoni striduli – da incubo – non si spezzerà mai l'invocazione alla Musa: *poetica grazia/ scendi dal Parnaso/ irrompi maestosa/ tra le cose morte e putride/ che chiudono il cerchio dell'alitare velenoso.* Ciò che avverrà dopo lo strappo – o guado come la Simonetti lo definisce in *Indagine postuma* - sarà possibile dominare solo con *la poesia/ che scende come manna/ da un cielo oscurato/ dalla storia di tutti/ e di nessuno.*

Tale è il potere della poesia, ma la Simonetti sa che *intanto soltanto l'eternità/ specchio dell'infinito si stende/ come schermo bianco/ innanzi al nostro sguardo/ incerto.* E allora s'offusca anche il fulgore della poesia, si dissolve la fede nell'immortalità: la poesia è solo inganno, una sequela di estasi inventata ad arte. Il bipolarismo irrisolto sembra cancellare la parola, la possibilità della spes: è la morte.

Per *Sillabe e lame* allora è *musica in partitura di morte* o prometeica rivolta degli umani che conoscono solo la sopravvivenza concessa dalla parola?

La silloge è sicuramente il frutto di una poesia matura, universale, coraggiosa - che tenta di diradare il timore dell'abisso in cui lo strappo inesorabilmente ci travolgerà - con la fede nel canto e in un'immortalità conquistata dalla parola. Una poesia a due voci – introdotta da frequenti trattini che inseriscono divagazioni ed enfatizzano il contrasto tra certezza e vuoto, tra vita e morte, *tra sillabe e lame*, tra stridori e armonie - si dipana in un contraddittorio epico - quasi wagneriano – che non s'incastri negli anfratti dell'elegia, ma replica la conflittualità della vita, che, come una spirale s'eleva oltre gli umani confini verso il non spazio – generalmente ritenuto angoscioso – dell'eterno, in cui la poesia esternatrice crea un'armonia tra le stelle e il vuoto, tra *le lame e le parole.*

E la Simonetti così canta: «*Solo la parola connubio/ di spirito e sangue/ s'imprime nella carta eternandosi.*» Tale oscillazione tra realtà e speranza, però, mai cessa: la soluzione sembra lontana perché la poesia è incessante ricerca. E nei testi della poetessa l'iter di tale ricerca è sempre in progress: nella precedente silloge *Per versi necessari preregrinando* – prefata da Lucio Zinna – la Simonetti è approdata al convincimento che *la poesia è preghiera* in contrapposizione ai versi citati in *esergo* di Marino Moretti, che definisce la poesia con il verso *scrivere e morire*, e in *Inedita per vestigia* ha sperimentato tutte le forme di poesia anche il sonetto. *Per sillabe e lame* non risolve il *dilemma del tutto/ che si fa pensiero*, ma sembra celebrare la poesia come l'unica possibilità di sopravvivenza. Resta irrisolto *il dilemma del tutto/ che si fa pensiero.* E ricomincia la lode della poesia.

Con questa silloge la poetessa raggiunge il culmine dell'arte poetica e si manifesta una delle più interessanti interpreti del nostro tempo la cui conflittualità sembra superare – almeno per il momento – con la corporeità di una poesia che si fa *sangue e spirito*, sinfonia di parole umanamente distorte e di sillabe che incarnano un'utopia di giustizia, d'amore e di felicità mai raggiungibili su questa terra, ma che conosce sempre la tensione verso un infinito proiettato *nella certezza del cerchio che non ha punte di lame/ ma curve di lana.*

Mirella Genovese

CARMEN DE STASIO, *Oltre la nausea*, Il Raggio Verde, Lecce, 2009. pp. 119, € 10,00.

Ci fu un giorno che mi capitò tra le mani un libro, un romanzo, a detta di chi lo aveva scritto. Ne avevo sentito parlare, in sogno. Mi era apparso nella sua bellezza dorata; caratteri tipografici corposi e in corsivo; pagine snelle che cercano qualcuno che voglia sfogliarle. Un odore di carta stampata con cura, pregiata. Un inizio folgorante: ed infatti ne rimasi folgorato. Così accecato mi immerse nella lettura e cominciai a trovare in quell'universo segnico suoni quali il canto di un *muezzin* o le note di una sinfonia in re maggiore. Tra tanto sbalordimento creato già dalla genesi della lettura delle prime pagine del libro mi ritrovai a Parigi tra Place de la Concorde e il Lungo Senna. Fu lì che rividi dopo anni Gilberte, alias Niusia di ritorno da un lungo soggiorno in Israele.

Seduti su un parapetto del fiume, mentre la brezza le scompagina i capelli (ed io tremo dall'emozione di averla ritrovata), mi dice di sé, di Dea: una ragazza conosciuta in aereo. Dovrebbe vivere da qualche parte, qui a Parigi. È donna dotata; intransigente nei confronti di chi pecca di stimoli creativi; ne ha da lasciare attonito chi dovesse ascoltarla o dovesse leggerne pagine di diario. Vi annota ogni minuscolo dettaglio: dalle *feuilles mortes* che dovesse trovare per strada – cadute dai platani – agli echi dal profondo. Il suo è un sussultare continuo se nota un qualche uomo posarle gli occhi addosso, stringerle intenzionalmente la mano; serrarla e non lasciarla se non quando il segnale di intesa sia colto. Lei, da Dea, idealizza più di quanto non sia dato dal misto di reale e carne; vive in simbiosi con i suoi sogni e li personalizza. Ne fa romanzo. Ed ecco allora che, incuriosito, comincio la lettura.

Ero appena tornato da New York intriso fino al midollo delle paure cogenti vissute da qualche anno in quella città come fossero l'effetto King Kong. Gente confusa, quasi alla deriva; stanca più del solito; occhi spenti dalla previsione dell'orrore di saltare da un ottantesimo piano o volare in pezzi da un aereo che esplode. Avevo dunque bisogno di riappropriarmi di me stesso; carezzare morbidamente i miei sogni, le mie avventure inventate (o quelle che avrei trovato leggendo libri e posta frattanto arrivatimi). Quale perciò la mia avidità da soddisfare per sottrarmi al tenebroso lasciato in partenza da New York, lo stesso orario dell'allarme bomba al tritolo o chi sa cosa di peggio (una nuova oscurità protrattasi più di venti ore oppure il black out delle telecomunicazioni). Il caso vuole – il caso vuole sempre – ci sia un rimedio alle angosce. Il rimedio si chiama, inopinatamente, *Oltre la nausea*.

Scorro a ventaglio le pagine. Ne leggo alcune. Scopro il nome più insolito per un personaggio. Dea è una donna (non ancora una dea) fragile sì ma determinata ad uscire dal guscio del perbenismo borghese per entrare in una conchiglia rilucente di luce propria e riflessa, non proprio di quelle fossili. È il suo salvadanaio; uno degli gnomi delle favole pronto a sorriderle nei momenti di tensione o di sconforto; il suo campanello di allarme se sta per inciampare è ritrovarsi con attorno un gruppo di uomini pronti ad aiutarla ad alzarsi, che però si rivelano bambini. Dea in fondo è una bambina. Non ha ancora smesso di sognare. Trasfigura la realtà e vede il bello sotto la stessa corteccia degli alberi in forma di humus; oppure dentro una nuvola. Ci sta dentro e si lascia navigare verso l'infinito quasi fosse un piccolo principe. Ne esce e viene, o si sente, avvolta da raggi di sole tali da farla ascendere, per la levità acquisita, alla sommità della Tour Eiffel.

Ama prendere l'aperitivo in una qualsiasi caffetteria purché di lusso. Attende con impazienza gli amici per vedere scorrere piacevolmente le ore ma immagina l'incontro con uno sconosciuto, sicuramente più eccitante del semplice stare insieme ad altri di cui conosce tic e linguaggio. La previsione poi di essere uccisa dal quid, lo sconosciuto, l'inesistente, forse l'Angelo sterminatore – una promessa non mantenuta perché andrà via da Parigi in tempo – la rende nervosa epperò anche prona alla previsione dell'inevitabile. Personalità complessa, la Dea. Resa magistralmente in prosa lirica dalla struttura nervosa; uso discreto della paratassi.

Chi è Carmen De Stasio, l'autrice del romanzo? Una fata, un mago Merlino (non proprio quello di Oz, molto simile però per la trasformazione immaginaria di oggetti in persone, di persone in oggetti). Tutto si vivacizza nelle sue mani, prende corpo e subito dopo echeggia e veleggia. Gli oggetti di uso comune quali gli *étagères*; i *commodes*; i *canapé*; le *dormeuses*; rimandano all'eleganza stilistica che si ebbero in Italia sotto l'influenza della *Belle Epoque*. Non mancano le immedesimazioni nelle mostruosità di Francis Bacon; le canzoni di Juliette Greco e Yves Montand – ignorata Edith Piaf – ; la Gare de l'Est e il Bonjour Tristesse di Françoise Sagan; la Nouvelle Vague e la coppia Sartre-De Beauvoir. Ed infine quanto alla moda, praticata e sempre più ricercata da Dea, la Mary Quant della minigonna. Cultura e inquietudine dunque convivono nella protagonista e nella sua autrice. Per dire specificamente del *Male Oscuro* di Giuseppe Berto.

Era da tempo che non si leggeva qualcosa di simile; un'eco di ritorno alla prosa enigmatica, transustanziale. Se ne avvertiva il bisogno. Non sempre *il tempo la beltà cancella*. Ecco un caso in cui non c'è riuscito.

Ignazio Apolloni

CRONACHE DA RAPA NUI

Cronache da Rapa Nui è, in elegante edizione, una “miscellanea di scritti e immagini a temi ecologici”, a cura di Gianmario Lucini (CFR, Piateda 2013, pp. 240, €. 16,00). Come si legge in IV di copertina, il libro contiene «scritti, poesie, provocazioni, racconti, immagini» sul tema. «Il luogo evocato, Rapa Nui, è l'Isola di Pasqua, nel Pacifico, che fu disboscata (contava 10 milioni di palme giganti) per costruire i Moai, le enormi statue che guardano il mare. In pochi secoli, Rapa Nui divenne un deserto e i suoi abitanti, da circa 20.000 si ridussero a 111 nel 1877. Rapa Nui (che significa roccia che galleggia) è la metafora della follia umana, una lezione che non dovremmo mai dimenticare, l'esempio più vivo e concreto del 'no' di un sistema che decide di autodistruggersi in nome dei suoi Moloch, dei suoi idoli (di potenza e/o sviluppo scriteriato). È anche la metafora del destino di una umanità scissa, che non ha alcuna sensibilità e cultura ecologica, di modo che, continuando a rapinare la natura, provocherà il suo irrimediabile decadimento, fino a causare l'estinzione totale di se stessa.»

Numerosi gli autori dei testi, fra i quali abbiamo notato i nomi di: Luca Ariano, Leopoldo Attolico, Antonella Barina, Matteo Bonsante, Rinaldo Caddeo, Manuel Cohen, Anna Maria Curci, Caterina Davinio, Gabriela Fantato, Annamaria Ferramosca, Fernanda Ferraresso, Lucetta Frisa, Giovanna Iorio, Maria Lenti, Oronzo Liuzzi, Loredana Magazzeni, Alberto Mori, Gabriella Musetti, Giuseppe Panella, Giselda Pontesilli, Maria Pia Quintavalla, Alain Rivière, Maurizio Soldini, Antonio Spagnuolo, Bianca Tarozzi, Luciano Troisio, Adam Vaccaro, Salvatore Violante, Lucio Zinna, oltre che del curatore Lucini. Le illustrazioni di artisti e fotografi sono a firma di Marino Amonini, Gaetano Bellone, Lidia Borrelli e Niccolò De Sanctis, Mirta Carroli, Giacomo Cuttone, Roberto Ferrara, Nicola Licciardello, Gianmario Lucini, Angela Marchionni, Riccardo Melotti, Letizia Rostagno, Greta Schödl, Vito Totire, Fausta Squatriti, Eleonora Zangara. Il volume contiene altresì due rilevanti documenti: uno scritto, quanto mai attuale, di Melchiorre Gioia (1767-1829) e il testo del discorso tenuto al G20 del 20 giugno 2012 da José Pepe Mujica, attuale Presidente dell'Uruguay, che vive in una rara parsimonia: una lezione per i nostri politici: costosi, grattapensioni e spreconi (coi soldi altrui).
(red.)

SEGNALAZIONI LIBRARIE

Repertorio bibliografico per autori

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



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



AA.VV., *Uno scrittore una vita. Interventi critici sull'opera letteraria di Melo Freni*, Pungitopo, Marina di Patti 2013, pp. 312, € 18,00 (s).

AA.VV., *Castrense Civello. Un poeta per sempre*, a cura di Tommaso Romano, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo 2012, pp. 144, s.i.p., (s).

ADRIANO Domenico, *Bambina mattina*, Ghenomena, Formia 2013, pp. 92, s.i.p. (p).

ALIBERTI Carmelo, *L'altra letteratura siciliana contemporanea*, La Medusa, Marsala 2013, pp. 472, € 25,00 (s.)

ANANIA Vincenzo, *Cenni dal caos*, Prefazione di Roberto Pagan, Passigli, Bagno a Ripoli 2011, pp. 128, € 14.50 (p).

APOLLONI Ignazio, *Racconti cinematografici e cinematografici*, Arianna, Geraci Siculo 2013, pp. 336, € 14,00 (n).

BARILLI Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del 'Verri' alla fine di 'Quindici'*, Manni San Cesario di Lecce 2007, pp. 312, € 18,00 (s).

BERTOLDO Roberto, *Istinto e logica della mente. Una prospettiva oltre la fenomenologia*, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 342, (s).

BISUTTI Donatella – SCHIAVI Alberto, *Tentazione (Lussuria)*, Prefazione di Wolfgang Testoni, CFR, Piateda 2013, pp. 48, € 15,00, (p).

BONSANTE Matteo, *Lapislazzuli*, Prefazione di Gio Ferri, con due saggi monografici di Franco Toscani e Gianmario Lucini, CFR, Piateda 2011, pp. 128, € 12,00 (p).

CARUSO Mariella, *Come ninfee*, Prefazione di Fabio Scotto, Spazio Cultura, Palermo 2013, pp. 96, € 10,00 (p).

CIPOLLINI Marco, *L'Essere*, ETS, Pisa 2013, pp. 52, € 10,00, (p).

CIPPARRONE Carlo, *Il poeta è un clandestino*, Di Felice, Martinsicuro (Teramo) 2013, pp. 128, € 12,00, (p).

- D'AMBROSIO Leone, *Liturgia de amor (Poesias, 2002-2012)*, Traducción de Carlos Vitale, La Garúa Libros, Barcelona 2013, pp. 80, s.i.p. (p).
- DI BIASIO Rodolfo, *Patmos*, Ghenomena, Formia 2013, pp. 96, s.i.p. (p).
- DE MIRO D'AJETA Barbara, *Il gesto di Orfeo*, Prefazione di Mirco De Stefani, Bastogi, Foggia, 2013, pp. 106, € 10,00 (p).
- LINDINER Erik, *Fermata provvisoria*, traduzione di Pierluigi Lanfranchi, CFR, Piateda 2013, pp. 48, € 10,00, (p).
- FRENI Melo, *Riscatto*, Prefazione di Ferdinando Castelli, Paoline, Milano 2013, pp. 176, € 13,00, (n).
- GIANCANE Daniele, *Le aritmie del cuore*, Tabula Fati, Chieti 2013, pp. 104, € 9,00, (p).
- GIONTA Pasquale, *Guisa di ninfa*, Poesie in italiano e in inglese, traduzione di Barbara Carle, Ghenomena, Formia 2013, pp. 76, € 15,00, (p).
- LUCINI Gianmario, *Poemetti del dito, Bestiario e altre confessioni*, CFR, Piateda 2012, pp. 64, € 10,00 (p).
- LUCINI Gianmario, *Pensiero poetico e critica integrale dell'arte*, CFR, Piateda 2013, pp. 120, € 12,00 (s).
- MAGRO GAETANO GIUSEPPE, *Formalina*, Fara, Rimini, 2013, pp. 180, € 14,00. (n).
- MAIORANA Salvatore, *L'ultima volta*, Tracce, Pescara 2013, pp. 200, € 18,00. (n).
- MAŁGORZATA Hillar, *20 poesie* (testo polacco a fronte), Traduzione e nota introduttiva di Paolo Statuti, CFR, Piateda 2013, pp. 40, € 10,00, (p).
- MANDOLINI Danilo, *A ritroso. Versi e prose 2010-1985*, con uno scritto di Fabio Franzin, L'Obliquo, Brescia 2013, pp. 240, € 13,00 (p).
- MANZI Luigi, *Fuorivvia*, Ensemble, Roma 2013, pp. 116, € 15,00, (p).
- MARCHESCHI Daniela, *Il sogno della letteratura*, Luoghi, maestri, tradizioni, Gaffi, Roma 2012, pp. 320, € 14,90, (s).
- MASTROPIRRO Vincenzo, *Poesia sparsa e sparpagliata*, Prefazione di Nicola Pice, Postfazione di Anna Maria Gurci, CFR, Piateda 2013, pp. 72, € 10,00, (p).
- MEZZASALMA Carmelo, *Diario di preghiere (Poesie 2006-2011)*, Prefazione di Giovanni Occhipinti, Feeria Comunità di San Leolino, Panzano in Chianti (FI) 2011, pp. 88, € 10,00, (p).
- OLDANI Guido, *Il realismo terminale*, Mursia, Milano 2010, pp. 54, € 5,00, (s).
- PONTIGGIA Giancarlo, *Orígenes*, Traducción de Emilio Coco, Pigmalión Ediciones, Madrid 2013, pp. 166, s.i.p. (p).
- PULEO Carlo, *Personaggi del golfo*, Prefazione di Lucio Zinna, Pubblimanna, Ficarazzi 2013, pp. 216, € 8,00 (r).
- PULEO Carlo, *Villa Palagonia*, Note introduttive di Tommaso Romano e Umberto Balistreri Prefazione di Lucio Zinna, Introduzione Natale Tedesco, ISSPE, Palermo 2013, pp. 76, s.i.p. (apf).

ROMANO Tommaso, *Mosaicographia siciliana*, ISSPE, Palermo 2012, pp. 176, s.i.p. (s).

RUDI Armando, *Pietrame (2009-2012)*, Youcanprint, Lecce 2013, pp. 70, € 10,00, (p).

SALERNO Rocco, *Una notte in paradiso - Una noche en paraiso-*, Lo Spazio, Fondi 2013, pp. 92, € 10,00 (p)

SCALABRINO Marco, *Parleremo dell'arte che è più buona degli uomini*, saggi di poesia dialettale siciliana - 2 voll., Prefazione di Pietro Civitareale, CFR, Piateda 2013, pp. 120, € 12,00 (s).

SIMONETTI Francesca, *Per sillabe e lame*, Prefazione di Paolo Ruffilli, Del Leone, Spinea 2013, pp. 48, € 7,00, (p).

SPAGNUOLO Antonio, *Il senso della possibilità*, Nota introduttiva di Carlo Di Lieto, Kairos, Napoli 2013, pp. 102, € 14.00, (p).

[...] Da pochi mesi a malincuore avevo abbandonato Roma e il Tevere, divenutomi invivibile per la dipartita d'una persona cara e ancor più per l'astio dichiarato di un'altra che cara non era e m'aveva gridato: ti odio, ti odio, ti odio. [...]. Pur con modi cortesi mi s'ingiungeva di andarmene dall'abitazione ereditata da mio padre. Vi avevo abitato per un quarto di secolo. Andarmene per chissà dove, andarmene portandomi appresso la poltrona, i libri, qualche abito, le carte, qualche mobile. Avrei potuto restare nella mia abitazione romana, impuntandomi. Pure accettavo di partire solo, a sessantatré anni, con scarsa salute, con più debiti che crediti. Andarmene: un'incognita, un'avventura, un rischio, ma mi sentivo come l'ergastolano, d'improvviso graziato, che, dopo quarant'anni, esce dal carcere col fagottello, infermo ma pronto a tutte le partenze, verso la libertà. E non gli sembra vero. Dove andare? Avevo in mente tre miraggi.

Primo miraggio. Pondy, nel Golfo del Bengala: là dove visse e spirò Aurobindo; ho qualche amico all'*ashram* (Nata e Maggy); a Pondy vi è una bestiola singolare, una formica timida, vivente in famiglie, capace con la mandibola di salti da cavalletta. Ma scrittore in italiano, come mi guadagnerei laggiù un pur scarso pane?

Secondo miraggio. Casentino: i ruscelletti che dai verdi colli discendono in Arno. V'è un monastero in quelle valli. Potrei bussare ripetendo al frate guardiano le parole di Abelardo: «Peccatore, domando pace.» Nel Casentino, di plenilunio, le lepri escono dalle macchie per danzare in tondo sull'erba inargentata. Ma che pace avrei, lasciando fuori dal convento il conto in banca al rosso? E là dentro, come riportarlo al nero?

Terzo miraggio. Capri: pur pingue grazie all'industria dei forestieri, l'isola, a chi le bada, rivela i silenzi dei suoi luoghi discosti, i cinabri delle sue aurore, le porpore che l'avvolgono nei tramonti, i pleniluni rossi nascenti dal mare. Presso i faraglioni puoi avere la grazia d'incontrare la rara lucertolina azzurra, scoperta dallo scrittore Edwin Cerio. Ma i forestieri hanno ridotto l'isola a dispendiosa, quindi inadatta a un amanuense come me.

E allora lasciare Roma per andare dove? A sciogliere il nodo arrivò un segno simile a un indice teso per mostrarmi la giusta via. È una lettera dall'India e mi propone: – Scrivi la biografia d'Aurobindo per il centenario della sua nascita. Sarebbe la prima in lingua italiana. L'invito mi commuove, ma insieme mi spaventa. Mi dico no no, un compito troppo alto per me, eppoi quale editore pubblicherebbe una tale biografia? Il nome d'Aurobindo qui è poco noto e il mio nome, come autore, sarebbe inadeguato. Eppoi, in procinto di partenza per non so dove, come assumere simile impegno? No.

Ciò mi pare giudizioso e concreto. Però sento sotto sotto il mio rammarico per la rinuncia. M'inquieto e per rasserenarmi mi metto in poltrona a palpebre chiuse. M'invade un ricordo immotivato, lontano, obliato, ma eccolo vivido e presente. Mi rivedo fanciullo in un paesino della valle dove nasce la Breggia. Mi vedo sui dieci anni affacciato a una finestra aperta all'aria lucida, sottile, prealpina. Il giovane sguardo spaziava di bosco in bosco, il silenzio aveva per sottofondo il mormorio del fiume e nel prato lo scampanio placido delle mucche: meticolose, pareggiavano l'erba brucandola a piccoli passi meditati, con lunghi arresti per controllare da una parte e dall'altra come va il lavoro; soddisfatte, riprendevano a camminare lente dondolando la campanella al collo e ondeggiando ancor più le loro tette esagerate.

Mi riscuoto dalla sonnolenza. L'immagine del lontano ricordo dissolve le mie perplessità. Non andrò né a Pondy, né all'Arno, né a Capri. Di colpo ho deciso: andrò proprio alla valle della Breggia. Sento una corrente guidare la mia barca e resto immobile con i remi alzati. Accetto che il fiume della vita svolti verso una nuova mèta: un paesino delle prealpi dove nessuno mi conosce, presso il luogo dove son nato e dove s'è rifugiato il mio bisavolo cospiratore. Vi scriverò il libro su Aurobindo: starò solo, silenzioso, raccolto, assorto, senza i frastuoni di radio video telefono. [...]

PIERO SCANZIANI, da *Il fiume dalla foce alla fonte*,
Editrice Helvetica (Morbio, Svizzera), 1996.

* I "Quaderni di arenaria" compongono una collana di e-books, monografici e collettivi, di letteratura moderna e contemporanea. È un'iniziativa culturale *no profit*, come è gratuita la collaborazione e ogni prestazione personale. Trattasi di un mezzo destinato, oltre alla proposta di nuovi testi, alla critica e all'aggiornamento, senza alcun condizionamento da parte del mercato librario o di natura ideologica. Una peculiare tendenza dell'iniziativa consiste nell'offrire uno spazio alle realizzazioni di livello della media e piccola editoria nonché della c.d. esoditoria.

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

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

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

* Questa comunicazione, di carattere culturale, non è da considerare spamming in quanto prevede la possibilità di rispondere e di essere cancellati. I suoi dati sono trattati secondo il D.Lgs. 196 del 30-6-2003 (*legge sulla privacy*) e successive modifiche e integrazioni. Tutti i destinatari ricevono i messaggi in copia nascosta. Un nominativo è presente nell'indirizzario in quanto ha già avuto contatti con noi o il cui indirizzo sia stato reperito in rete o in liste pubbliche. Chi non volesse più ricevere nostre comunicazioni può risponderci con un messaggio indirizzato a info@quadernidiarenaria.it, con in oggetto CANCELLAMI e l'indirizzo da cancellare.

Vol. 4°

Dicembre 2013

Chiuso in redazione

30 Novembre 2013

Editrice Ila Palma – Mazzone Produzioni

Registro Editori n. 741 – Palermo.

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



Nuova serie
volume quarto

Testi di

Vincenzo Anania / Giorgio Bonacini / Marina Caracciolo / Carmen De Stasio / Lucetta Frisa / Mirella Genovese / Maria Grazia Insinga / Primo Levi / Gianmario Lucini / Domenico Muscò / Guido Oldani / Ivan Pozzoni / Paolo Ragni / Nicola Romano / Marco Scalabrino / Sergio Spadaro / Matteo Veronesi / Lucio Zinna

