

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



Quaderni di arenaria

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

*Collana
a cura di Lucio Zinna*

**Nuova serie
Vol. 7°**

**Quaderni di Arenaria
Bagheria (Palermo) 2015**

Redazione

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

Corrispondenza

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

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

Segreteria:

elidegiamporcaro@gmail.com

<http://www.quadernidiarenaria.it>

I contenuti di questo sito (ad eccezione della sezione “Girolibrando”) 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/>

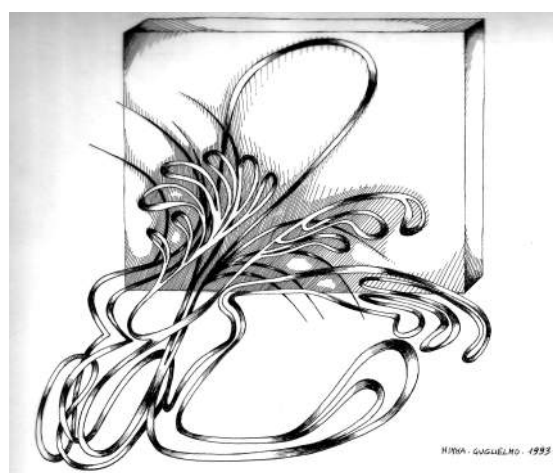
Collaborazione

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. I singoli autori sono responsabili dei loro scritti.

I libri ricevuti sono registrati nella sezione “Segnalazioni bibliografiche”; una selezione di essi può essere oggetto di “schede di informazione bibliografica”, a cura della redazione, nella sezione “Bacheca”. I “quaderni” non effettuano servizio recensioni. Le recensioni pubblicate nella sezione “Scaffale” non derivano da impegno redazionale, bensì da collaborazioni concordate.

Mimma Guglielmo
China, 1993 (inedito)
Archivio Zinna



Copertina:

Ideazione e foto

Elide Giamporcaro

Elaborazione grafica:

Carlo e Salvatore Puleo

Web:

Salvatore Ducato

Fabrizio Pagano

INDICE

Saggi

- Carmen De Stasio *L'artestetica nei processi catalitici di tempi ambientali* Pag. 4
Marina Caracciolo *Hildegard von Bingen. «La più grande testa femminile» del sec. XII* » 19
Domenico Muscò *Silvia: un viaggio oltre. Riflessioni sul romanzo "Un'altra vita"* » 25

Archivi

- Carmelo Mezzasalma *Inseguendo Puskin* » 56
Lucio Zinna *La "Gerusalemme" di Vincenzo Arnone* » 61
Red. *Addio a Gianmario - Tre poesie "siciliane" di Gianmario Lucini* » 63

Antologia

- Elio Andriuli *Dalla tomba dei leopardi - A Tarquinia - Antivedere - Madonie* » 65
C. Mazzella Di Bosco *Paesaggi remoti* » 67
Nicola Romano *Un pezzo morsicato* » 68
Flavio Scalone *Mantra della sera* » 69
Francesca Simonetti *Un aspro canto* » 71
Emilio P. Taormina *Poesie* » 72
Liliana Ugolini *Nel Parco* » 76
Guido Zavanone *Forse la poesia - Padre Nostro - La speranza - Ti penso - Ode alle banche - Il sogno* » 78

Arene e gallerie

- Sergio Spadaro *Futurismo e dialetto in Nino Pino* » 82
Ninnj Di Stefano Busà *Profili - Rainer M. Rilke* » 86
Alessandro Gaudio *L'inizio e la fine di I. Apolloni* » 87

Girolibrando

- Testi di: Luciano Anselmi, Anna Maria Bonfiglio, Antonio Coppola, Annalisa Macchia, Loredana Magazzeni, Gabriella Maletti, Salvatore Sblando» 89

Bacheca

- (schede di informazione libraria a cura della redazione) su opere di: N. Cavalera, G. Barberi Squarotti, C. Davinio, A. de Saint-Exupéry, C. De Stasio, T. Romano* » 92

Vetrina

- Golena, il respiro di un'anima omerica tra gli argini del Po, di Milena Nicolini* » 97

Scaffale

- Recensioni a firma di: Carmelo Aliberti, Alberta Bigagli, Pasqualina Deriu, Lucio Zinna, su opere di: Rossella Fusco, Angela Passarello, Fulvio Tomizza, Anna Vincitorio » 103

- Segnalazioni librarie » 109

Carmen De Stasio

L'artestetica nei processi catalitici di tempi ambientali



Soltanto le lotte di pensiero evoluzionarono l'arte

... Così scriveva quasi cento anni fa Giulio Urata.

Non gli si può dar torto ancor oggi, superata la soglia di quel millennio che avrebbe dovuto detenere i canoni del metallo, della fredda materia e scardinato i limiti della natura in favore di una meccanica vista come frontiera di progresso. Sebbene sia il sistema politico-sociale a decretare le svolte nell'arte, così come avviene in ciascun ambito che si collochi come tassello sul piano del cosiddetto vivere civile (o, meglio, della civiltà come dato comunitario), si comprende come tanti siano i riferimenti secondo i quali nulla possa essere contrassegnato da un codice a barre o da un codicillo per esprimere la natura dell'arte.

Arte generativa. Art-estetica. Soppressione delle brutture materiche o cancellazione dal piano di lavoro di tutto ciò che non sia bellezza. In quanto *parlante attraverso l'arte*, la realtà si congegnava come stimolazione a distorcere, evolvere, mutare. Un'attività accomuna le altre quale condizione necessaria: scandagliare. Che sia in una fase precedente o successiva lo scandaglio del tempo e dello spazio, si arriverà sempre a scoprire – non totalmente, per fortuna! – quali siano le coincidenze, le deviazioni. Di esse si porterà giustificazione come una performance nell'unica fissità di riferimento: la realtà circostante. Una realtà auto-rigenerante come situazione, a sua volta confermata dalla presenza di un soggetto dotato di bagaglio portentoso e flessibile di esperienze. Eppure, sebbene ciascuno intenda il coinvolgimento come condizione comune, esistono relazioni privilegiate che consentono di operare – se non dall'interno – almeno nella parte oscura di ciò che a taluni è solo visibile in superficie. Organismo vivente, l'arte è *progetto molteplice*. Si nutre senza saziarsi mai. Ed è un bene, altrimenti diverrebbe corpo e corpo estraneo a se stesso e a trama chiusa nell'impossibilità oggettiva di darne definizione per la vastità di argomenti e sovra-intra-impalcature. Di fatto, l'arte esiste proprio nei tramezzi della contraddizione. Occasione di scavalco. Antitesi e metatesi, oltre che tetica realtà – nasce con un urlo di stupore anziché giungere all'urlo. Quando *l'arte* raggiunge la

massima vicinanza alla verità concepita in una specifica fase spazio-tempo, è lì che assume una posizione silenziosa e attenua nella struttura la sentenziosità rumorosa che s'attarda nell'ambiziosa sovrapposizione.

Fino ad ora mi sono soffermata nel rigore oggetto-soggettuale dell'arte quale espressione di sintesi – motivo per il quale la considerazione di *artestetica* parrebbe congeniale. Eppure, muovendo dalla com-presenza di visibilità afferenti l'arte dello scrivere-pensare, eliminerei il rigore che dispone l'estetica solo in quanto riferimento alla pittura, alla scultura, eccetera, con una propensione che mi consenta – senza affronti assolutistici – di esprimere una congiunzione relativizzabile a tutti i settori in cui la creatività si esponga. In fatto di teoria estetica, si condensa ciò che Wittgenstein ebbe a riferire sulla realtà: un *incessante movimento*. Similmente, si può adottare per estetica la situazione diffusiva di un *fatto parlante*, la cui validità equivale per certi aspetti alla consonanza di verità che esprime la *giustizia del luogo*. Non equivalga ciò detto all'assunzione di verità insormontabile: quanto si accredita è, appunto, la *giustizia del luogo* con le sue tracce, le diramazioni, senza che nessuna prevalga, né che rientri in un dispersivo processo dialettico. In questo l'eccezione: pur consentendo l'inferenza di caratteristiche *improprie*, sarà la presenza di tali improprietà ad addensare un tracciato. *La verità non è un prodotto dialettico del pensiero* (A. Aliotta). Infatti, in quanto nulla che non abbia un (tacito) legame con l'esperienza potrà essere accreditato di *valorialità* (così definisco il valore potenziale), si tratterà di visionare il tutto all'interno di nicchie antinomiche, dalla cui simmetria si accede ad un'epistemologia scientifica.

Va da sé che, talora, i luoghi decretino il porgersi al passo, lo stile con cui lo sguardo si confronta con il gesto e con i gesti d'insieme, percorrendo la traccia che, invisibile, è disegnata dall'artista presente nella materialità della sua creazione emotivo-razionale. La congiunzione sembra scardinare qualsiasi occasione di sceverare i tempi dell'emozione dai tempi di una razionalizzata realizzazione, che risuonano come *temporalità multiple* di plurime emozioni che consentono alla mente di configurare la concretezza di un'immagine che miri ad ottenere una consacrazione con un passaggio attraverso i sensi. Così la percezione assume un ruolo che non è di ricevimento, di riscontro superficiale (il che non significa sia immediato): esatto per la specifica molteplicità dei contenuti, il ruolo stabilisce collegamenti con le intenzioni visuali altrui, così consentendo che lo stesso osservatore divenga parte di una rappresentazione, nella quale il fenomeno e l'intenzione coesistano e si dotino di realtà impossibile da occludere in un ripensamento tracciale. Trovandosi *al centro d'un condiviso labirinto* (da una poesia di Alfonso Cardamone), il passo dell'interlocutore diviene sintagma di tutti i passi degli altri potenziali interlocutori. Libere dall'inganno, le note algebriche assenti inscenano una corrispondenza biunivoca che, in questa fase, porta alla consacrazione d'auto-riconoscimento – viatico essenziale perché ci si possa affidare ai sensi solo nella fase successiva e da essi avviarsi alla rivelazione che solo precede la contemplazione, ne imprigiona una porzione e trascende l'irreale, investendo nuovamente l'ambiente e generando da esso un nuovo organismo attivo, nel quale ciascun elemento diviene soggetto costruttivo.

Orbene, così l'arte è Arte-collazione di altri sensi, che, in una dinamicissima unità, nel rispetto dei tempi di ciascuno e dei tempi di congiungimento di tutti i sensi in un tempo nuovo da definire, compongono lo scheletro di una visione che, da spirituale indicibile e intraducibile, si ricompone *sul* soggetto. Così sfuggendo a

(...) quella terribile solitudine dove una coscienza tremante scruta ai limiti del mondo nell'abisso insondabile della non vita¹

L'arte-organismo vivente aspira a una conoscenza (talora disgregata) che non sia immediata (nel qual caso si trarrebbe di menzogna per via della temporaneità). Ciò a partire da un'intenzione che – riprendendo il nome dell'eroe sterniano – sia *trismagistica*, ovvero che sia impavida e abbia tre volte tanto di forza; sia abile a farsi scaturigine e motivazione di energia scomponibile, di proprietà distributiva e integrativa. Un fenomeno, insomma, esente dalla stanzialità tanto quanto sostiene l'occhio altrui che voglia vedere perché il visto-udito-letto sia serbato come endice, talora spogliando ciò che vede-sente-legge dell'illusione del possesso.

L'intonazione potrebbe congegnarsi in un certo senso con la necessità dell'estetica tesa a *costruirsi un proprio carattere originale*², così come preme a ciascun ragionamento che si presti a sedimentare nell'*atempo*. Opportunamente, questo processo può svolgersi in fasi convergenti nell'endiadi finale, comportando tanto la spiritualità del sentore che la sensibilità del reale, che esiste *perché* è stato vissuto e che rafforza il valore parlante (e non parlato) dell'*artestetica*. Dell'espressione vivente di un'estetica attratta nell'orbita pulsante di un'indole musicale. E non si tratta qui di assolvere all'estetica in presumibili tratti di armonia, là dove si consenta l'ingresso di un pensiero deviante, che spinge a sedimentare l'erronea distinzione di armonia quale sublime e pacificante collocazione. Si tratta di ben altro: l'indole musicale compresente nell'estetica indugia su un'armonia che compie i suoi movimenti con un andamento parti.colare, impalcato conformemente alle intenzioni che risiedono nelle parole, in ciò che si chiama liberamente *creazione*. Né si può ignorare che la creazione sia assemblage di caratteri collegati tra loro per moduli, dalla pluriversità dei quali si giunge infine a *suscitare* una partecipazione estetica. In quel momento la mescolanza dei caratteri comporta l'attenzione, con un'incidenza che sospinge a incunarsi verso le trame più nascoste nel fitto intreccio. Ma non già questo verrebbe a ledere l'articolazione. È la *maniera del disporsi* a frenare in minuzie o a esortare mediante proprietà con effetti diversamente proponibili, che afferiscono per un lato alla dissolvenza del fatto estetico per improvvisa interruzione dovuta a fattori inattesi (eso-endogeni); per altro, allontana da sé l'indebolimento mediante la sostenuta *coerenza sinaptica* degli argomenti per meglio apprendere l'arte realizzata come acme di *processi catalitici di tempi ambientali*.

¹ *Storia della filosofia occidentale*, B. Russell, Longanesi, Milano, 1967, p. VIII.

² *Storia della filosofia occidentale*, op. cit., p. XI.

(...) conviene piuttosto far uso di parole appropriate all'argomento e imitare la natura, che, formando l'uomo, non ci ha messo in fronte le parti del corpo che è sconveniente nominare, (...)³

Ecco il motivo per cui nella trattazione d'estetica s'incontra facilmente in assunzioni radicali, di esclusione. Non si tratterà certo di pervenire al miracolo della Grande Arte. Un'esperienza decretata dalla molteplicità di esperienze, di *storie* e di esperienze storicizzate. Di questo si tratta, soprattutto: le esperienze non vanno a schiacciarsi reciprocamente per accumulo, ma decidono di relazionarsi in maniera proteiforme, aderendo a un *piano di sottrazione* delle fatuità, come tali intese dall'artista e dal suo trasportarsi a concepire la realtà in un dato modo, a estraniarsene, a confonderla, fermo restando che sia essa sempre il riferimento in una modalità maieutica. Realtà dalla quale l'ambiente cangiante dell'arte apprende in maniera algebrica con le sue formule, i suoi teoremi, i suoi limiti, con evidenti rispondenze o mediante un ordine celato in un disegno strutturato aprioristicamente e consegnato come un puzzle da addomesticare secondo tempeste immaginative che escludono l'elemento della singolarità.

L'arte, dunque, parte da dimostrazioni e riconoscimenti. Accomuna e non separa, nonostante l'esistenza di frontiere in apparenza invalicabili. Sua legittima base par essere la fiducia di comprensione anche quando la sperimentazione appare esperienza sfrenata. Provandosi come situazione culturale, *l'arte-organismo vivente* assume una nuova partenza, non già perché i mezzi di comunicazione non siano soddisfacenti. Tutt'altro: essa ha inizio dalla terra per divenire territorio. Questo agevola non poco la divaricazione verso *un'attesa estetica*. Il motivo è chiaro: per divenire memoria di un tempo che si ritrova e nel quale ci si trova con una proiezione emozional-razionale, spinge a fertilizzare una conoscenza e a riscontrarne la minimale verità.

È un fatto che l'uomo sia dotato di una variabilità che lo colloca a creare scene differenti, alle quali attribuisce un valore pur costantemente mutevole, del quale l'arte si giova. Proprio dall'*assenza di fissità*, infatti, si desume sia l'arte appagante di un respiro incuneato e ramificato nella storia come ciclo incessante e cadenzato da *eventi* (Russell): parola che inquadra *quel* tempo e non altro; che si arricchisce di volta in volta nelle tessiture non sempre scoperte, contando su un'affermazione che è sì di stile, ma nella proiezione materializzata della mente. E così un colore anima una riflessione oscura in un momento. In un attimo seguente o collaterale, una struttura di gelido marmo può riassumere aspetti di scaltrezza, ma anche di solidità, di esclusione o di coesione. Allo stesso modo, la scrittura si fa veicolo estetico. Per tale essere decriptata, pare sia urgente la conservazione del *sentire*, in ciò gestendo lo stigma di frasi che siano ferme senza esser sentenziose; che apportino un'apertura, pur evitando di sciogliersi in macchinose trame di retorica. In quanto articolazione emo-razionale, *la parola d'estetica ambientale* soddisfa tanto gli aspetti di partecipazione sub-liminale, quanto la convergenza di stati intellettivi guidati da trame che inquadrano lo specifico

³ *Del sublime*, Pseudo Longino, RCS, Milano, 2012, p. 203.

tempo e lo specifico spazio. Insomma, un *ambiente esistenziale*, in grado di assumere carattere volitivo-creativo se riposto in un'attività d'intuizione; carattere ostruttivo-pleonastico se coinvolto in una gelida attività razionalizzata, che, pertanto, escluda qualsiasi interferenza con l'emozione oggettuale e di lettura dell'oggetto.

Con intuizione intendo dire l'istinto che è divenuto disinteressato, conscio di se stesso, capace di riflettere sul proprio scopo, e di estenderlo indefinitamente⁴

Nell'oggi di questo saggio non ritengo sia possibile rimarcare l'assoluta validità dell'affermazione di Bergson, in virtù del fatto che non solo l'intuizione abbia collegamenti razionali e legami mentali (organico-emozionali) con l'ambiente – del quale altri soggetti siano parti non semplicemente figurali – ma anche perché, ai fini di un'attività di comprensione, non può esser dimenticata la logica che sottende sia l'inquadratura che la proiezione geometrica nello spazio. L'arte è la vita che si svolge (Wittgenstein). Un *sensu estetico* che si confronta e, perentorio, rifiuta la scaturigine delle proprie sembianze. La mente coglie le oscillazioni, certo! e infatti è proprio là dove esiste una sorta di ordine magistrale che si assume la variabilità dell'arte come progetto esistenziale. Innanzitutto, l'arte ha due risposdenze, l'una di *manifestazione* e l'altra di *rappresentazione*. Mi spiego: azioni che si correlano ad *acuire* e a *contribuire* sono un sostegno al concepimento – seppur mai originale – del pensiero. Si tratta di un concepimento soggettuale che, tuttavia, non detiene il potere della singolarità. Un dato imperativo: dalla singolarità nulla si sviluppa. Orbene, *acuire* è sì sostegno, ma si riferisce a un'attività d'avanzamento; in quanto azione susseguente, si comporta come un endice, talora tetico confronto-scontro, senza che sussista un'opportuna apertura, quanto tendente a generare rigidità. Affinché il pensiero sia definibile nella natura pensante (continua), organica e deterritorializzante, necessita di aperture tali da garantire, nell'uscire-rientrare, ricchezza confortante nell'anelito di sapere, tanto sì da essere costruttivo. Nello scorrere nulla resta uguale: trascina, corrode, temprà, assottiglia o rigonfia, converge nell'atro guscio o si dissolve per defluire nuovamente.

Contribuire (verbo attuativo e seconda risposdenza) evoca una solida qualità, pur se porosa. Assorbe e rimanda essenze e cadenze allo svolgersi del pensiero che mai si sieda su se stesso. Un modo esiste perché l'arte acceda al futuro: *pensarsi* come tale e non come rivelazione. Traslando l'affermazione di A. Pinotti, così come l'uomo abita il suo ambiente in funzione di un *muoversi* e di uno *stare* affinché si stabilisca il rapporto uomo-Terra, allo stesso modo l'arte è congegno straordinario, composto da movenze e modalità dello *stare* allusivo di scenari retrostanti, circostanti e proiettivi ben delineati per un *osservare investigativo* rispetto alla radicalizzazione su una superficie di comodo. L'arte, in tal senso, è anomica, cioè, non esprime un nome, ma per quel nome si fa portavoce

⁴ Cfr Bergson in *Storia della filosofia occidentale*, op. cit., p. 1052.

assertivo di una maniera di concepire le variabili di una molteplicità esistente. O dell'esistenza in corpo mutevole.

Questa riflessione mi conduce alle soglie di un'*indefinizione* necessaria del significato d'*artestetica*: reciproca ventilazione con aspetti che, nell'insieme, vanno a corrispondere a stati di materia per la costruzione ortogonale di criteri comprimari a gestire la modalità vitalizzante dell'esperienza, mediante la formulazione di una dimensione estetica pulsante, accorata nell'etica del vissuto, attraverso linguaggi che condividono contenuti che, nella traduzione, si compenetrano senza confondersi. Null'altro che una compartecipazione che accantona aneliti sublimanti e si espone come esperienza inclusiva e mai conclusiva. In tal senso l'estetica avvalora se stessa in quanto movimento percettivo d'esaltazione, anziché compressione in tendenze che seguano ciascuna la propria direzione. Al contrario, la sua direttrice resta inalterata per quanto riguarda schemi mentali che così si frangono sul ricevente, il quale solidarizza con questi al fine di complementarsi in un'etica svoltativa dotata di autonomia, essa stessa percettiva. Evidente non si possa enucleare l'estetica come stato d'osservazione finalizzato all'unicità di percezione. In un certo qual modo, riunendo sotto una macro-cupola diverse forme di linguaggio, si riesce a decidere anche lo spostamento dell'orologio su una condensazione di tempi; un *atelier di idee*, ognuna a suo modo sintetico-performativa e neo-simbolica, perfettamente *in agio* in un ambiente di cui non trascurare i *dintorni*.

La rassegnazione, a differenza della peste, uccide più lentamente (...)⁵

Non è questo il luogo della rassegnazione, squilibrante forza che avvilitisce intraprendenze. Il motivo risiede altresì nel dato riguardante la *ritmicità circadiana dell'estetica*, che non può non tener conto di fattori esogeni con ricadute sulla biologia dell'individuo. Importante che quanto sia qualificabile come *esogeno* sia un fenomeno capace sì di apportare mutamenti totali o semplicemente d'incastro, ma non contempra l'escrabiile alterazione del carattere come preposto. Dal *suo* luogo il creativo – sia pittore, scultore, scienziato, matematico, scrittore, poeta, eccetera – è *artista* nel cogliere la ramificazione di una proiettiva fragranza pari alla configurazione di aperture a nuove destinazioni. Talora la prospettiva appare inconsueta complessità, ma non sfugge la coincidenza con uno sfondo assente che riluce di epifania, di rigenerazione rispetto alle tonalità *contemplative*. Altresì la forma può attenere alla quotidianità, con ritmi circadiani attesi, che pure conservano l'alchimia di fondali oscuri, esistenti quali fattori endogeni propulsivi.

Insomma, un'energica *weltanschauung*. Nell'intensa partecipazione del territorio umano sono riconoscibili i segni di un forte (ma non forzato)

⁵ *Spigolature*. I. Apolloni

impegno collettivo nel definire *espressioni d'arte che segnano la rotta dei tempi*. In tal senso l'estetica della forma andrà a coincidere con un *realismo* che, in questa sede, potrei definire *favoloso* per l'intensità dei circuiti comunicazionali creati con aspetti della realtà di *un* tempo. Dominante comune è la *materia* quale veicolo per dialogare con gli ambienti scelti. Il che conforta la definizione di *estetica ambientale*: elemento di confronto per riunire in coerenza forme semplici in solidi contenuti che si integrano nello spazio. Nuovo aspetto del reale e dissolvimento di un'ossessiva *stufenbau*. Nella gradualità, talora nella lentezza, si tende a forgiare i contenuti di una nuova memoria per mezzo di esplorazioni della materia che ammorbidisce il taglio e consente di lasciarsi incidere in una stagione consona e continuamente in transito con la virtù di un vorticante movimento. Un bisogno e una ricchezza animata. Occasione di ricerca perché la stagione estetica attenga a valore di giovinezza.

Che l'arte sia il luogo per eccellenza delle inclusioni è un dato dal quale si presume il valore assertivo di una storia che incontra nell'etimo estetico tanto il carattere di una situazione filosofica, quanto l'esposizione pratica e autonoma dell'indagine. In tal caso l'atteggiamento attiene a una forza suscitata da considerazioni che miscelano, in una varietà ritmata, estensioni orizzontali e verticali (rinnovativi assi cartesiani di riferimento). La maniera permette di assumere diversamente le stesse percezioni, tale da far emergere una meta-accrescitiva visione di neo-reale. Quantomeno, nella proiezione panoramica. Il risultato è una *dislocazione per piani integrati*, dove le diversità determinano l'esplosione spaziale, l'identificazione tra gli spartiti della mente e le impalcature storiche, agendo su un'espansivistica dimensione estetica di rimando. Tratto percettivo di una realtà che va mutuando dalle mutazioni naturali; natura nelle sue proto-conformazioni, con rimandi a un'indagine delle minimali intromissioni-contaminazioni d'artestetica in una spazialità di carattere cosmico.

Ed ancora de l'arte amo i tormenti.

Inizio, vorticosità di una meditazione che non si appiattisce a un presente reso amorfo dalla fretta. Convinta espressione che si divarica ad abbracciare nel *suo* tempo multiforme le linee di uno struggente coinvolgimento, così come configurato da Gabriele D'annunzio nell'incipit alla poesia dal titolo emblematico: «1» (1907). *Uno* il tempo dell'univoco sguardo. *Uno* lo spazio di azione. *Uno* nell'equivalenza di un tutto che si confronta con la moltitudine e che è moltitudine di significati probabili, ma non provati nell'economia che soddisfa il procedere verso l'incognito. *Uno* – slancio che riporta all'indietro e penetra le incisioni che consentono al presente di essere circadiano, alleato a se stesso ed autonomo, tassellato. L'intelaiatura ad altro conduce e parla con movenze innovative rispetto a sé, coagulate nello spasmo di un *ancora*. Diffuso il senso di un'anti-diegetica conformazione al visibile, prende corpo la lettura oggettivante del reale con una cadenza del tutto refrattaria alla tendenza a lasciarsi permeare da effetti condensati in una lettura univoca, distribuita su piani differenziati che esplodono, infine, come concepimento di una visione personale. Pensabile è quindi una maniera specifica di comprendere il percorso vitale, mai allentando le

catene che tengono – senza costringere – l'artista legato alle esperienze particolari, delle quali si va a concepire sensibilità che nulla hanno di allusivo, né di didascalico. Né, ancora, pretese di apodittiche argomentazioni. *Semplicemente* si tratta di formulazioni riflesse che vorticano per spartiti soggettivi, consolidando l'incontro con altrui soggettività in un'estetica d'*ambiente*: espressiva sintesi di *andamenti* che soverchiano il misurabile; distante dai formalismi archetipici e connotata da un acritico macro-movimento in cui si sostanzia la fluida soluzione esemplificativa di ulteriori letture, abili a gestire la singolarità dell'espressione concordemente ad altre, con una nuova tangibilità che contrasta la fantomaticità di un qualcosa destinato a perdersi.

Cos'è se non la voce muta di uno spazio mutevole e composito di intromissioni, divergenze, intuizioni che confortano nella sistematica logica di un essere costantemente in divenire. Vero è che nel territorio dell'arte avvenga l'incontro di percezioni che si identificano con inquietudini e sobbalzi, e definiscono una specie che media costantemente tra il vissuto e la proiezione che il vissuto stesso rinvia. Per via della spasmodica duttilità, il pensiero prende forme e connotazioni diverse in relazione a specificità stilistiche, per le quali il riconoscimento del fare = creazione concede la visibilità tattile di una tecnica pungente, che esprime un nuovo assetto di idee in meditazione speculare attraverso la materia. L'intermediazione, quindi, anziché essere azione, riveste il fondamentale ruolo di percorso protagonista di una rigenerazione imprescindibile dall'evidenza. Che irradia personali prospettive e condensazioni che risalgono con vorticosità lungo traiettorie verticali, orizzontali. Oblique. Nella diffusione lasciano un segno imperscrutabile e invisibile solo nel momento in cui l'osservatore si sofferma a *guardare senza vedere*. Si tratta della rigenerazione di un'arte coniugata al poetico con un verso libero che si restringe e si amplifica in confronto al sintagma che si desidera rimarcare, fermo il messaggio. Ambiguità voluta. Metaforizzazione di un contenuto che prende la movenza che più aggrada l'*artesteta*, lasciando le tante porte aperte a destinazioni di pensiero che si accingono a penetrare la materia di una realtà-territorio interminabile.

In quanto punto di bilanciamento di squilibri nascosti, l'artista irrompe sulla scena non con l'intenzione di dominare, né di modificare prospettive: il suo è un intervento di contrasto alla vaghezza, alla ridondanza dei simboli, in un'inclinazione che tende a evidenziare il non luogo dell'uomo contemporaneo, privo (o deprivato) della sua dimora, di un territorio nel quale presunti modelli appaiono ormai bolle di una continuità sospesa. Senza l'ossessione di un giudizio, senza spiegare con commenti che potrebbero declinare in una retorica lusinghiera, facile. Ma soprattutto, non autentica e disorientante⁶.

Come si vede parlo di *bolle*, così come Russell spiega la vanificazione prospettica attraverso la militanza banalizzata della riduzione del vivere a sentenzioso coagulo di atomiche particelle irrigidite sulla pariteticità. Un'omologazione che risuona come ristrutturazione clonica in atto. Atto

⁶ *La tensiva variabilità dell'Arte*, C. De Stasio in catalogo esposizione «Scandal-osa?», Enkomion, Cassano (Ba), 2012.

per sfuggire al temibile vago; atto che dimostra in sé l'affascinante pregiudizio d'indipendenza quando occorrerebbe più logicamente parlare di autonomia. Il che presuppone la veicolarità modale di *molecole* e non *atomi* (il riferimento a Russell è d'obbligo), la cui indipendenza non va a tradursi nell'ambito tematico, altrimenti non si concepirebbe né estetica, né arte, né null'altro che abbia valenza per il sol fatto di trasporre in un ambiente ontologico sia l'esistenza univoca che plurima. In tal senso si spiega come il tormento sia fermento, andirivieni multiplo a sostegno delle scoperte sillogiche di un'epistemologia rinnovata rispetto a un *prima* solo se riferito quale attimo deducibile dall'atto esperienziale.

A rafforzare la traccia mi urge risolvere con esempi di cui la letteratura artistica e talsì della parola è pregna. In arte un esempio consolidato ci viene dal *Disgregazionismo* di Piero Tartaglia:

Il Disgregazionismo (...) riguarda il coinvolgimento dei sensi nel liberare quelle *sostanze sgargiantissime* – per usare le parole di Depero – mediante le quali sconvolge la materia, innestando una connessione con le riflessioni d'arte e di spazio integrante suggeritegli dalle tendenze del suo tempo⁷.

Insomma, un'*identità ininterrotta*. Nulla viene evitato e nulla viene tralasciato. È un'arte *di densità*, per la quale la disgregazione è convivenza al pari di una storia-contenitore di sensazioni che si trattengono, incastrandosi anche là dove sono evidenti le divergenze e le convergenze. Le une spingono verso l'alterità. Le altre tendono a comprimersi. Un andare senza muoversi e un restare senza rimanere affissati dal proprio territorio. Il che spinge a pensare alla sostenibilità delle convergenze scientifico-matematiche di russelliana condivisione.

Nella disgregazione, dunque, l'artista trova il suo angolo per orchestrare tonalità sapide e puntuali dagli effetti generativi e da soluzioni continuative. Viene così a implementarsi l'acquisizione dell'estetica come territorio anticonvenzionale dotato – stante Matte Blanco – di una necessaria impalcatura di simmetrie, riscontrabili tanto in arte visiva che in arte scritturale:

Tyger! Tyger! burning bright

In the forests of the night,
What immortal hand or eye

Could frame thy symmetry?⁸

⁷ Dal *Disgregazionismo* di Piero Tartaglia all'arte di non-esclusione di Gennaro Falcone e Attilio Nesi, C. De Stasio, Tartaglia Arte, Roma, 2014

⁸ *The Tyger* in «Songs of experience», W. Blake, 1794

Evidente la totale condivisione simmetrica, atta a trattenere sia la forza illuminante che lo sforzo della luce tanto naturale quanto artificiale. Essa, infatti, rompe l'oscurità e nell'oscurità si diffonde. Di simmetria si ha sentore nell'antitesi disattesa nella convivente immortalità-fisicità di una mano o di un occhio indagatore. Ancora, la cornice potrebbe consistere nella struttura determinata da Russell: non già contenitore, ma luogo di simmetria, che *attacca* il lettore dalla tensione sintattico-semantiche ad una neo-epistemologia che coinvolge tanto l'affascinazione che il timore come esemplari di un contrasto esistente in natura e che equamente corrisponde agli stati d'animo esposti in una particolare *neo-dialettica degli opposti*.

In quanto estensione complessa che travalica la semplice attività dei sensi, innovandosi nella temperie delle intuizioni, a parlar di estetica si può avvalorare la potenza delle parole che risultano *aggreganti* pur nella disgregazione e nell'articolazione rendono merito sia di avamposti che di presupposti, sicché il quadro ottenuto risulterà convincente e giammai approssimativo.

Era una notte che pareva fatta apposta, un'oscurità cagliata che a muoversi quasi se ne sentiva il peso. E faceva spavento, respiro di quella belva che era il mondo, il suono del mare: un respiro che veniva a spegnersi ai loro piedi.⁹

Viene a stabilirsi così una continuità esogeno-endogena e viceversa, che sgretola le consuete direzioni per acquisire e temprare una consonantica obliquità tra parti fisiche in sincronia con quelle discendenti dall'emozione. Null'altro che una configurazione atmosferica mutevole, nella quale si muovono tanto le complessità sonore che le turbolenze intime, in un intrico di autonomie per allontanare la fastidiosa alienazione. E ciò vale come esemplare *architettura combinatoria*, il cui scopo è configurare l'impegno come adattativo luogo d'indagine *introspettiva* e non solo. *Intrasociale*. In tal senso trova terreno di logica assunzione quanto O. Wilde riteneva riguardo l'arte: specchio dello spettatore e non della vita. In quanto l'arte si appoggia alla realtà delle cose, degli individui, degli eventi, eccetera, non può essere alienata da legami con l'oggetto. E si badi che non parlo di percezione dell'oggetto ma di *oggetto* per sé. Certamente difficile cogliere la sua reale verità senza la tentazione di inserire quanto pertenga l'individuo e la sua esperienza, il suo carattere a confronto con il dato specifico, senza facili trascendenze. Il fatto di assumere una posizione fuori da archetipi comporta un'estetica rinnovabile e rinnovata nei suoi schemi fuori dal tempo conosciuto e fuori dallo spazio calpestato. In questo modo non potrà sussistere alcuna generalizzazione dalla quale si ottenga il dato estetico come risoluzione. Ho già espresso a riguardo che, poiché estetica comporti la consistenza di territori coesi e coerenti per il fatto di essere combinazioni di incoerenze e incongruenze, spetterà all'artista facitore del proposito realizzare ciò che viene per definizione a essere il bello; a partire, cioè,

Tigre! Tigre! Tu che illumini di tal luce / Le foreste nella notte / Quale mano o sguardo immortale / È riuscita a creare per te siffatta feroce simmetria?

⁹ *Il lungo viaggio*, L. Sciascia, in «*Racconti italiani*», Selezione dal Reader's Digest, Milano, 1968, p. 151

dall'imperfetto. Riconoscibile la lettura consolidata di quanto O. Wilde ritenesse in fatto estetico, in risposta all'eretica convinzione che il termine rimandi ad un impegno con l'effimero.¹⁰

La diversità di opinioni intorno a un'opera d'arte indica che l'opera è nuova, complessa e vitale¹¹

Questo potrebbe sollevare una questione intorno ad opere classiche universalmente validate come bello assoluto. In tal caso – sebbene non insista sull'argomento che meriterebbe un saggio a parte – la lettura deve essere comunque attenta a quanto sovente sfugge: la bellezza di determinate opere si compie per via dei significati spesso accantonati dell'opera, ma che meritano alta considerazione per assommare il valore – come detto – autonomo e intrasociale. Insomma, geo-arte e arte-etica si potrebbe asserire – tutt'altra cosa rispetto all'accademismo decentrato di un'estetica che corre sul filo per disperdersi in un bello finalizzato all'inganno di un occhio privato delle coerenze emo-intellettive. Eppure, anche in questo caso non occorrer cadere nell'inganno della parola: tutto sommato, la parola stessa può essere degenerare o generativa – nel qual caso sarà vivacità estetica. La parola degenerare, invece, è un segno in perdita, inattivo a prendere alcuna direzione. La logica della mente necessita di maggior spazio se s'investe l'ambito delle parole – per la gran parte dei casi disposte visivamente sul luogo orizzontale (dove più facile è il pericolo) – mentre lo spazio occupato sarà ridotto e tendenzialmente periodico se ad impegnare il campo ottico e poi mentale sia un disegno. Un'opposizione o una degenerazione? Oserei parlare, meglio, di una realtà che s'immedesima nell'orizzontalità per convenzione, ma che nel luogo d'origine (mente) è un disegno (traduzione di un'immagine visiva) che occupa una determinata posizione riconoscibile (ancora, per convenzione) e che tratta se stessa con la giustificazione dell'intendimento da interpretare.

Vero è che nella mente l'immagine ricevuta viene sottoposta a ulteriori processi di elaborazione, dai quali scaturirà l'immagine che la mente, per il tramite dell'occhio, avrà sviluppato. Non si tratta certo di un procedimento bustrofedico: ciascun processo – tanto di elaborazione quanto di reazione – corrisponderà ai parametri intrinseci al soggetto anche in virtù della potenza dei fattori esogeni dai quali deriva la rotta. Un assioma traducibile in *universo geometrizzato a sfumature discrete*, definibile nel carattere di *non-esclusione*: ruolo mutevole nelle cadenze profonde, acquisite dall'azione multipla che avviene nel territorio umano. Nella *non-esclusione*, così come nella *simmetria*, il dato rilevante riguarda il fatto che, sebbene si tratti di un processo scientifico, non deve esser confusa la scientificità con l'ovvietà del transito da lettura a consistente interpretazione-comprensione. Non si spiegherebbe il motivo per cui per decenni il Futurismo sia stato escluso dai tracciati culturali. Ciò che inerisce l'ottica scientifica ha sì un legame con la riflessione filosofica e, per suo tramite, arriva a espletarsi nel pensiero

¹⁰ Cfr. *Prefazione* a «The Picture of Dorian Gray», O. Wilde, 1891, BIT, Milano, 1995, p 15 -16.

¹¹ ibi, p. 16.

estetico, ma non traina un sillogismo che pure avvierebbe ad una radicalizzazione del pensiero relativo all'estetica. La particolarità riguarda, pertanto, non i sensi e gli attributi, né il solo oggetto d'attenzione, ma una maniera particolare che sfugge ai criteri pragmatici della quotidianità¹².

L'uomo nasce in miniera (Vira Fabra). Senza nascondersi, l'artista si contrae nella sua miniera, dove misura la forza creativa con la necessità di aprire varchi. Errabonda e per sua natura mutevole, l'arte è continuo andare. È *autre* e al contempo vive il momento condiviso. È *ars combinatoria* di elementi esistenziali e aspetti che nutrono la facoltà di creare immagini in una moltiplicazione che non è mai simile a se stessa e che molto spesso recupera lo spazio graffiante di una *scomposizione degli enigmi*, di cui gli enigmi sono anche la voce (penso a *Mercato degli schiavi con apparizione del busto invisibile di Voltaire*; oppure a *Viso di Mae West utilizzabile come appartamento surrealista*. Entrambe le opere hanno la paternità di Salvador Dalí).

Quindi, tanto in quella che ho definito *artestetica*, tanto *nell'estetica ambientale*, il rimando è necessariamente all'abilità intrinseca (parola sinestetica) di assumere una porzione rilevante del soggetto (intendo per porzione una delle facoltà possibili di come percepire) il quale procederà al riconoscimento in misura delle condizioni per infiorescenza ambientale e in qualità oggettivo-descrittiva; sia anche come capacità di sostenere emozioni. *C'è dunque un ordine* (M. Denis) che consente di distinguere la *diversità di reazione* in base alla *diversità di relazione*. In entrambi i casi può accadere che l'oggetto d'attenzione venga collocato a parte o, addirittura, dissolversi nelle attività mentali. Il che non equivale a ridurre l'importanza dell'oggetto. Al contrario, in un caso o nell'altro, viene escluso il pericolo cui l'estetica si oppone, ovvero l'atarassia; ovvero ancora: quell'imperturbabilità emozionale che sfugge a qualsiasi territorio e che, pertanto, non consentirebbe di parlare di estetica, né di quant'altro sia stato generato per essere a sua volta generativo. Nell'abilità generativa si può concentrare l'efficacia di una sortente epistemologia in grado di confrontarsi con le relazioni spazio-tempo in un'accezione d'irripetibilità, che probabilmente sarà scaturigine del risveglio di talune condizioni dalla valenza assolutamente – questo sì – diversa e irripetibile.

Insomma, in quanto territorio generato dall'uomo nella sua irripetibilità, altresì l'estetica poggia su una dimensione epistemica totalmente irripetibile. E laddove ciò non sussista, non si potrà altro che scadere in una riflessione incauta e atomistica. Solo l'azione è una rimembranza che si compone di taluni elementi rivisitati mediante l'immaginazione. Ecco perché l'arte ha una condizione funzionale di virtualità. Ed è proprio nella virtualità che la mente, in discreta congiunzione con i sensi e l'abilità sensibile, ridefinisce l'omogeneità della realtà estetica. Ma non basta dare una ragguardevole definizione di ciò che simmetria significhi in quanto parte integrante del processo estetico. Ritengo, infatti, si possa con congruenza trattare di processo estetico alla maniera in cui, debilitate le forme meta-percettive e

¹² Cfr *La ragione poetica*, Giò Ferri, Mursia, Milano, 1994, p. 59.

dissuadenti, si vada a conclamare che la traccia estetica si vitalizzi in elaborazione di particolari condizioni (Matte Blanco chiama *cornice* le condizioni). In tal luogo, essa corrisponde a una valenza sociologica, avvalendosi nella composizione di forme eterogenee in architettura eterogenea. Probabilmente l'ambiguità apparente dell'affermazione traduce il disagio nel concepire quella che è tutt'altro che groviglio. Diciamo pure che sia la forma, in questo caso, a prender parola e a dispiegarsi nel significato, riconducibile all'integrazione delle potenze. Il che non è indice di compiutezza (se così fosse, si avrebbe l'esclusiva urgenza di costruire mastodonti poliedrici e completi in sé). Proprio in quanto inserito nel continuo rigenerarsi (*azione infinita*), si ovvia con la costruzione di pezzi di ambienti estrapolandoli dall'accumulazione. La ricchezza di elementi segna così una raffinatezza rintracciabile nella pluridimensionalità prospettica (talora anche anfibologica) che avvalora ulteriormente la simmetria estetica. Infatti, è nella *cultura dello spazio* che l'artista traccia la linea di demarcazione tra la semantica ostativa delle verticalità-orizzontalità e un'architettura d'ingegno e d'impegno per assicurare il bilanciamento di forme-colore anche lungo direttive inconsuete. In questo modo, sganciandosi dalla convenzionale palizzata e afferendo con un *frame*, l'intelaiatura si allarga, si allunga, si frantuma e acquisisce la coscienza di luogo d'integrazione, in cui recuperare qualsiasi tentativo di autoesclusione degli elementi.

Nella sintassi artistica (e nella semantica dell'architettura scritturale), segmenti delimitano spazi e creano interruzioni contrastive da tradurre in una *solidità cinetica della forma*. La forma subisce così un sovertimento, mediante il quale si realizza una fisicità coinvolgente e oggettivata per volumetrie, la cui equivalenza risiede ancora una volta nella facoltà soggettiva di appercepire – *in maniera* discreta, anti-meccanicistica e, dunque, non convenzionalmente fruibile – *la maniera* della forma. Il che supporta in un certo senso la scientificità analitica nel suo aspetto empiristico-critico, risultante da proposizioni di carattere discreto-molecolare (Russell) e che, al contempo, riporta al realismo concettuale di G. E. Moore, per il quale

Una logica rigorosa richiede l'assoluta oggettività dei concetti e delle relazioni che lo costituiscono e dunque la loro indipendenza dall'esperienza e dal pensiero conoscente¹³

Il legame con le cose si manifesta in una continuità quasi biochimica nel ricreare i legami con la materia nel momento in cui occupa spazi sensibili. A ruotare o a imprimersi per mezzo di una sollecitazione gravitante che, infine, condiziona l'ambiente e il *tempo dell'ambiente*, sul quale agisce con un'energia metamorfizzante; in uno scambio di strutture che, nella solidità, appaiono non resistere alla variazione integrativa di uno studio

¹³ *Le filosofie del Novecento*, a cura di G. Fornero e S. Tassinari, Mondadori, Milano, 2002, p. 399.

dall'interpretazione imprevedibile, su cui grava, ad ogni modo, un ordine intellettuale che gestisce geometrie complesse.

Viene così a consolidarsi la riformulazione anti-euclidea di un'*arte di presenza* (alla maniera di Burri) – attivata da forze che interagiscono nell'evitamento degli scarti e sulla compresenza di essenze esplicate nell'incastro mediale tra architettura, *funzionalità estetica*, in una condizione di stampo antropologico.

Nell'emisfero universale della conoscenza l'artista risulta dunque testimone *infedele* perché progetta guardando alle ritualità degli attimi pervasivi prolungati nella rideterminazione del vedere come azione trasformativa e qualificante. Non soggiace alle leggi dell'annebbiamento di ciò che è. Aumenta lo spazio esortativo, lasciando che a parlare sia la creazione, nella quale si ritrova il compendio di quei frammenti di materia che Russell definiva *sensibilia*. Perché sia *di senso* la creazione necessita di *sensi*, di anelli che non ne contraggano la continuità silenziosa, salvo poi acuire le conciliazioni in un fremito di incontri sotterranei, che *abbiano parola* e non riposino su una pagina imbiancata dalla cancellazione. In tal verso l'estetica – confluenza di scientificità e filosofica neo-epistemologia – assume a condizione di memoria *in autonomia nell'esperienza*. Pur nell'apparente paradosso, il dato consente di recuperare l'arte in convergenza e presumibile completamento nella *concezione emozionalistica* di Russell e in quella *oggettivante estetica* di G. E. Moore.

Il fatto che la parola estetica, mai generalizzante, sollevi spalti di deformità e deformi contemporaneamente la struttura in favore di una contigua grammaticalità generativa, confluyente di sensi e di itinerari compressi in una dimensione composita di recisioni e recessioni, configura una nuova logica, addirittura ponendosi come trasgressione di convenzioni sintattiche, aprendo a immagini ermeneutiche in una progressiva palingenesi, in grado di accogliere deviazioni verso binari che accomunano nell'istante criteri di semplicità, divagazioni sostenute da intuizioni e deduzioni che intervengono a coordinare a cadenza compatta e poli-tonica i rapporti tra i soggetti, le azioni verbali e gli oggetti in un arco introduttivo all'intenzione e alla finalità prefigurata. In ciò attivando una convergenza tra complementi (fonia, struttura portante e visibile) in un'integrazione di risultanze – essa stessa luogo d'avvio innovativo di reticolati che distraggono da una filoneistica sequenzialità soggetto-azione-attribuzione. Un'ovvietà percettiva tra dimensioni che si potenziano vicendevolmente in situazioni mentali che allentano gli stacchi e chiariscono la combinazione di una *ragionevole creatività complessa* di valore universale, tanto a motivo del carattere emozionale, quanto a motivo del valore oggettivale di un elemento percepibile per via dell'intuizione. E l'intuizione, che Moore introdusse a sostegno delle sue argomentazioni in ambito scientifico-estetico, dà il *clima* alla valorialità del *cosa* in misura della sua proiezione, per la quale le giustapposizioni e le dissoluzioni smettono di esistere

Si nutre il pensiero

Con le sue stesse parole

e cresce.¹⁴

Nell'esprimersi in quanto comunicativo, il poetare assume l'equivalenza estetica come principio di potere, è co-gestione di comportamenti, elegge scambi figurali dai quali affiorano effetti senza il bisogno di attingere a parabole galvanizzanti (anossiche, tossiche, a-significanti nell'eccessività narcisistica che sconvolgerebbe lo stesso solco estetico) e ineribili una finzione. Si perviene così all'esclusività di una tematica che non assolve l'uomo dal suo incastro materialistico, né avanza stralci polemici. Al contrario, vale un'inclinazione a suggerire volumetrie che con la materia stabiliscono un rapporto di efficacia, di strenua condensazione, addirittura provocando una sorta di giustapposizione, in un dove indefinito, che riesce a riposizionare il ritmo, volumizzare l'impostazione suggeritiva al pensiero, piuttosto che inneggiare a un'ulteriore rottura. E quale inizio se non il dubitare dinamico. Riprendendo la rotta dell'uomo e della sua capacità di dare una configurazione all'idea, l'artista evita di soffermarsi a rendere una beltà contemplativa; dissolve altresì l'intenzione aleatoria e alienante di riprodurre la cosa in sé, della quale si fa interprete con un'apertura che non ha nulla d'immediato e il cui riscontro avviene per scarti proporzionati ai rimandi valutati nel tempo e negli effetti, sfuggendo all'avvilimento umorale, allo stordimento *edonico*, la cui finalità sembra essere la completa oscurità della mente. Impossibilitato a tracciare nel ricordo la rotta, lo scompenso avvizzisce il potenziale dubitante. In tal senso il disorientamento – nell'essere condizione di consapevolezza – potrebbe proporsi come supporto a una creazione per fasi d'investigazione intellettuale prima di giungere alla consacrazione di azione (*Il mondo è tutto ciò che accade* – Wittgenstein). In altri termini, nel potenziale si ravvisa l'atto consapevole. Compone il *substrato pensativo* dell'arte.

Se si vuole, si tratta di una diversa collocazione che risponde anzi tutto a un tipo di *ordine*; un *modo transitabile* di accedere alla costruzione d'arte nella confluenza di spasmo privatistico e situazione ambientale, nella strutturazione di un contesto che soggiace a regole naturali di comportamento. Nel mezzo si ritrova il seme fertile della fantasia che dispone i residui tanto della materia quanto della riflessione in un'azione ascrivibile a un'atemporalità e anti-occasionale, anti-illusoria che riprende respiri ed eventualità da qualsiasi momento sia riferito.

¹⁴ Aforisma 133, Tagore

Marina Caracciolo

Hildegard von Bingen

«*La più grande testa femminile del secolo XII*»

*In memoria dell'amica scrittrice Maria Grazia Lenisa
donna di grande fierezza e di acuto intelletto*



«La più grande testa femminile del secolo XII», così fu definita Hildegard von Bingen dalla poetessa e saggista Armanda Guiducci nel suo libro intitolato «Medioevo inquieto». La famosa *sibilla del Reno* o *prophetissa teutonica*, com'era soprannominata ai suoi tempi, può dirsi senza dubbio una delle figure di maggiore spicco di tutto il

Medioevo europeo. In questi ultimi decenni, tornata in auge la sorprendente modernità del suo vigore intellettuale, gli studiosi hanno riletto e riconsiderato i suoi scritti poetici come pure il suo epistolario, hanno analizzato con acuta indagine critica le sue geniali composizioni musicali così come hanno pure attentamente vagliato i suoi saggi di teologia e di medicina naturale.

Hildegard nasce nel 1098 a Bermersheim, nell'Assia Renana, non lontano da Wiesbaden. Tredici anni prima, nel 1085, era morto a Salerno, ospite quasi prigioniero del normanno Roberto il Guiscardo, Ildebrando di Soana, il bellicoso papa Gregorio VII che con tanta autorità e fermezza aveva cercato di impedire all'imperatore Enrico IV ogni ingerenza nelle questioni di esclusiva pertinenza ecclesiastica e, in particolare, l'arrogante pretesa di eleggere i vescovi o anche lo stesso pontefice. Nel frattempo, tuttavia, la lotta per le investiture non si era affatto affievolita. Nel 1099, il papa appena eletto, Pasquale II, è ancora in fierissima disputa con il sovrano tedesco mentre, in Italia, si vede contestare l'elezione al soglio pontificio da Guiberto da Correggio, divenuto antipapa con il nome di Clemente III.

L'infanzia e la giovinezza di Hildegard, decima figlia del nobile Hildebert e di sua moglie Mechthild, trascorrono al riparo del convento benedettino di Disibodenberg, in un periodo storico quanto mai travagliato, sanguinoso e feroce: è tempo di guerre e di Crociate (Hildegard ha poco più di vent'anni quando viene fondato l'ordine dei Templari); imperversano violenze, saccheggi, carestie; nei tribunali si ricorre volentieri alla tortura per

indurre alla confessione del reato (talora mai commesso) e la giustizia più volte è sopraffatta e resa nulla dalla tirannia dei prepotenti.

Tuttavia quest'epoca non si rivela soltanto infida e tenebrosa, poiché d'altro canto è l'alba di un'età socialmente e culturalmente nuova: si sviluppano i commerci con i paesi lontani, le città divengono più ampie, più popolate e più ricche, nascono le università; gli arabi, ma anche i cavalieri di ritorno dalla Terra Santa, divulgano nuovi insegnamenti facendo prosperare le scienze, la medicina e l'astronomia. Ovunque si costruiscono nuovi monasteri destinati a diventare centri di propaganda dell'ortodossia religiosa e insieme luoghi adibiti ad accogliere malati, indigenti e pellegrini, nonché a conservare e a tramandare per i secoli a venire le più alte opere di cultura. Sorge l'architettura romanica e colpisce il nuovo, straordinario vigore plastico delle sculture di Wiligelmo. La raffinata poesia dei trovatori gira di corte in corte, si diffondono i poemi cavallereschi e intanto prende piede il mito religioso-esoterico della «ricerca del Santo Gral». A Parigi il teorico *Magister* Leoninus, il maggior esponente della cosiddetta *ars antiqua*, elabora le prime forme di contrappunto, gettando così le basi della polifonia e pertanto i primi fondamenti della musica moderna.

Nell'adolescenza, fra i quattordici e i diciassette anni, Hildegard sceglie di vivere per sempre in convento prendendo l'abito e la regola di Santa Benedetta. Quindi, alla morte di Jutta von Spanheim, che era stata sua *magistra*, le succede nel ruolo di madre badessa. Da quel momento inizia per lei una vita di studio e di scrittura, di preghiera e di apostolato, come pure di lavoro e di amministrazione delle rendite. Quando le sue consorelle raggiungono il numero di cinquanta e non hanno più spazio sufficiente per vivere tutte insieme nella clausura femminile annessa al convento benedettino di Disibodenberg, Hildegard, indifferente al parere sfavorevole del priore, ne fonda uno tutto proprio a Rupertsberg. È il 1152 (lo stesso anno in cui sale al trono imperiale il ventinovenne Federico di Hohenstaufen, detto il Barbarossa): l'arcivescovo di Magonza inaugura di persona il nuovo monastero e una sacra rappresentazione, l'*Ordo virtutum*, scritta e musicata dalla stessa Hildegard, celebra solennemente l'evento.

Rispetto alla media del tempo, l'esistenza di questa donna, pur afflitta fin dalla giovinezza da una salute cagionevole, sarà eccezionalmente lunga: 81 anni. Grandi e potenti personaggi sono suoi contemporanei: sovrani come il suddetto Federico il Barbarossa o Enrico II d'Inghilterra, regine come Irene di Bisanzio ed Eleonora di Aquitania, pontefici come Eugenio III e Anastasio IV, riformatori come Bernardo di Chiaravalle, nobili guerrieri come Goffredo di Buglione o filosofi come Abelardo, l'infelice amante della bella Eloisa.

La profetica badessa non cessa di scrivere lettere, di redigere testi di teologia, di scienze naturali e di medicina – si noti che più di tre secoli dopo, nella cronaca storica di Hartmut Schedels (1440-1516), essa sarà citata come un importante medico – e intanto attende a comporre una serie di inni, responsorî e antifone (si contano 77 composizioni) strettamente connessi alle funzioni liturgiche del suo convento.

La prima opera mistico-teologica si intitola *Scivias* (cioè *Sci vias*, «Conosci le vie»). In essa l'autrice racconta in ventisei visioni la creazione del mondo e dell'uomo, il sorgere e l'evolversi della Chiesa attraverso la Storia, la redenzione dell'umanità per opera del Cristo e in ultimo il compimento

della Parola di Dio alla fine dei tempi. Nulla di particolarmente originale, certo, rispetto ad una già consolidata tradizione; ma straordinaria è tuttavia l'intuitiva, assolutamente limpida genuinità dell'immaginazione poetica in una donna che si dichiara *indocta*, ossia non istruita nelle arti del Trivio e del Quadrivio (grammatica, retorica, dialettica; aritmetica, geometria, astronomia, musica), discipline fondamentali negli studi superiori di quei tempi. Eppure essa pare assai versata in quelle stesse scienze della cui cognizione con grande umiltà si dice sprovveduta.

Tutto ciò che scrive, Hildegard lo ritiene frutto di visioni ispirate da Dio. La sua grande opera musicale cantata (*Ordo virtutum*) è per sua stessa dichiarazione pensata «sotto dettatura» dello Spirito divino:

All'età di quarantatre anni [nel 1141] vidi una visione celeste verso la quale mi protesi con timore e con tremore. Nel grandissimo splendore che vidi, una voce proveniente dal Cielo mi disse: «O fragile essere umano, polvere da polvere, e putredine da putredine, pronuncia e scrivi ciò che vedi e che ascolti!».¹

Altrove la mistica badessa confida:

Non vedo le cose con gli occhi esteriori, né le ascolto con le orecchie esteriori, non le percepisco attraverso le vie segrete del mio cuore, né con l'ausilio dei miei cinque sensi; le vedo soltanto con il mio spirito, con gli occhi esteriori aperti, senza che l'estasi mi venga meno, ma stando sveglia, e sia di giorno che di notte. La luce che vedo non è legata ad uno spazio. È molto più splendente di una nube compenetrata dal sole.

Le sue facoltà visionarie e profetiche sono riconosciute ed attestate anche dal papa Eugenio III, il quale durante il Sinodo di Treviri (1147-1148) conosce ed ammira una prima parte del trattato *Scivias*; ed anche Bernardo di Chiaravalle, in quegli anni, ha occasione di affermare che «bisogna guardarsi da spegnere una voce così mirabile e animata da divina ispirazione». Il pontefice, dopo opportune e accurate indagini, le invia questo messaggio: «Siamo del tutto colmi di incredulo stupore nel vedere che Dio, in questi tempi, opera ancora miracoli e manda dei segni, facendo in modo che su di te si riversi il Suo Spirito in tale misura da permetterti, come si dice, di vedere spesso ciò che è nascosto, di capirlo e di spiegarlo».

Un'altra opera fondamentale di Hildegard von Bingen è il *Liber divinorum operum*, dove l'Uomo, visto come creatura centrale di tutto l'universo,² rispecchia la perfetta armonia del cosmo e del suo Creatore poiché in tutte

¹ «*Ecce quadragesimo tertio temporalis / cursus mei anno, / cum celesti visioni magno timore, / tremula intenzione inhererem, / vidi maximum splendorem, / in quo facta est vox de celo ad me dicens: / O homo fragilis, / et cinis cineris, / et putredo putredinis, / dic et scribe que vides et audis.*» (*Ordo virtutum*, Introduzione, voce recitante).

² Tramandatoci dallo splendido Codice Lucca, il *Liber divinorum operum* è corredato da numerose miniature, probabilmente eseguite dall'autrice medesima, tra cui una raffigurante un uomo a braccia spalancate al centro di un cerchio che, all'esterno della sua circonferenza, è sovrastato dalla testa di Dio Padre. Un'immagine che per la singolare somiglianza di ideazione e di struttura non può non farci pensare al celebre "Uomo di Leonardo" disegnato dal grande genio del Rinascimento tre secoli più tardi, senza che egli sapesse minimamente di essere stato preceduto da questo ben più antico modello.

le sue condizioni e manifestazioni ne contiene la bellezza e ne testimonia la gloria.

Nel *Liber vitae meritorum*, invece, Hildegard rappresenta in forma dialogica la primordiale ed eterna guerra fra il Bene e il Male, e il fiero scontro tra vizi e virtù che si conclude con il trionfo di queste ultime (argomento che sarà poi al centro dell' *Ordo virtutum*).

Nel saggio *Physica*, dedicato ai poteri terapeutici della Natura (in esso descrive più di 450 specie tra piante e animali) e in quello – forse il suo più famoso – intitolato *Causae et curae*, Hildegard ci sorprende per la specifica conoscenza ed esperienza dei vari aspetti del mondo naturale, ma sopra tutto ci meravaglia per aver intuito che le malattie, di qualunque genere ed origine siano, scaturiscono sempre da uno scompenso fra le risorse del corpo e quelle dello spirito, da un sostanziale squilibrio fisico e psichico dell'uomo in rapporto agli elementi fondamentali costituenti l'armonia dell'universo. Teorie che prenderanno piede molto più tardi, per giungere – specie nella medicina orientale e in quella cosiddetta alternativa – fino ai nostri giorni. Nel campo della fisiologia una delle sue più stupefacenti intuizioni è senza dubbio quella della circolazione del sangue, che divenne una scoperta scientifica soltanto con il medico inglese William Harvey, nei primi decenni del secolo XVII.

La badessa fu di certo anche un'ottima cuoca nel suo monastero: lo si deduce dai numerosi consigli di carattere culinario e più specificamente dietetico (essa distingueva i cibi adatti ai sani, quelli non adatti ai malati e quelli propriamente curativi) che si trovano disseminati nei suoi scritti. Anche se non si può affermare che si tratti di veri e propri ricettari,³ dato che non vi figurano le quantità degli ingredienti, le modalità di preparazione e i tempi di cottura, è possibile ancor oggi, seguendo le sue indicazioni, ricostruire molti manicaretti da lei inventati e, cosa più importante, scoprire svariati usi alimentari del secolo XII, sia dei periodi di digiuno sia dei tempi di festa.

Della veggente tedesca possediamo inoltre più di trecento lettere, lunghe missive attraverso le quali questa donna infaticabile si mise in contatto – come farà due secoli più tardi Caterina da Siena – con i più importanti personaggi della Chiesa e del potere secolare del suo tempo, uomini dei quali fu spesso ispiratrice, saggia consigliera e guida spirituale; non rinunciando, se necessario, a puntare l'indice accusatore contro la bieca ipocrisia, la vana lussuria o la sciocca superstizione tanto di religiosi come di laici.

Con lo stile schietto, poetico e immaginoso che la contraddistingue, in un passo di queste lettere esclama: «Le vostre lingue sono mute davanti alle trombe del Signore. Non amate il sacro riconoscimento che come le stelle ha la sua propria orbita.[...] Perciò nel firmamento della giustizia divina che è in voi manca la luce del sole, e nell'aria manca il dolce profumo che proviene dal palazzo della Virtù». Così invece rimprovera aspramente il clero di Colonia: «Vi fate paralizzare da qualsiasi nome secolare vi si getti addosso. Siete ora soldati, ora servi, ora buffoni. Con la vostra vuota boria saprete scacciare tutt'al più qualche mosca in estate».

³ Il primo libro di ricette di cucina che ci sia pervenuto è il *Würzburger Kochbuch*. Risale al 1345 e fu scritto alla corte del vescovo della città bavarese. Tra le quasi cento ricette se ne trovano alcune orientali, portate in Europa dai Crociati.

Seguendo il suo spirito di fervente apostolato, all'età di sessant'anni Hildegard intraprende diversi viaggi di predicazione che la portano a percorrere la Germania da Magonza a Würzburg, da Bamberg a Treviri, da Metz a Maulbronn e a Zwiefalten. Ovunque essa condanna spietatamente devianze ed eresie predicando con entusiasmo e con fede il Verbo evangelico.

Un posto di assoluto rilievo le spetta di certo nell'ambito della storia della musica del Medioevo. Anche in questo campo – non considerando l'istruzione di base ricevuta in convento – ignoriamo quando e presso quali maestri essa abbia acquisito e sviluppato la conoscenza di quest'arte, e in special modo la sua maestria compositiva. Per lei, donna di profondissima fede e figlia del Medioevo, la musica rappresenta l'umano riflesso dell'armonia delle sfere celesti e quindi è frutto purissimo di divina ispirazione. In un periodo storico di grande fioritura del canto gregoriano, Hildegard dimostra di conoscerne a fondo i principi ma anche di saper prendere le distanze dai canoni del suo tempo con uno stile assolutamente moderno e non convenzionale; in specie per la singolare giustapposizione di *modi* (in tedesco *Weisen*) differenti, e la sorprendente discontinuità delle melodie, dove spesso l'impianto ritmico sillabico è contrastato ed interrotto da fantastiche fioriture melismatiche. Il flusso melodico pare dettato più da sensazioni che da idee, cioè liberamente scaturito dall'intuizione più di quanto non sia elaborato in forma razionale dal pensiero. Il suo periodare è spesso costituito da ampi e contigui getti sonori che si dipartono da un punto per poi vagamente disperdersi mentre sono raggiunti da altri, con sempre analogo eppure continuamente diverso profilo melodico. In un modo straordinariamente duttile la musica si adegua ai testi, misti di prosa e di versi dal metro molto libero, spesso nutriti di immagini cosmiche accese dal fuoco dell'invenzione creatrice, densi di metafore intrise di una fluida luminosità.

Queste opere di musica e di poesia, e non meno quelle teologiche, rivelano quella fondamentale disposizione dello spirito che il filosofo idealista Jacques Maritain attribuisce ai veri poeti, cioè a coloro che sono – egli scrive – «mossi passivamente dall'ispirazione e attivamente attenti ad un *non-conosciuto* più potente di loro, che una sagace conoscenza operativa deve servire a manifestare nel timore e tremore».⁴

Il 17 settembre 1179, dopo una lunga vita di straordinaria attività intellettuale e pratica, Hildegard muore, nel giorno stesso in cui, secondo quando si tramanda, aveva predetto che la sua esistenza avrebbe raggiunto il terreno traguardo. Il monaco Gottfried, nello stilare le sue memorie, nulla ci rivela sulle cause della sua scomparsa. Preferisce invece soffermarsi stupito su un segno prodigioso osservato subito dopo: «Si vide una croce rosso fuoco che riluceva nel cielo; prima era piccola, poi crebbe fino a raggiungere una grandezza immensa...». Una di quelle misteriose manifestazioni soprannaturali che, secondo le leggende, hanno spesso accompagnato la dipartita dei più grandi personaggi.

⁴ Cfr. Jacques Maritain, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*. Morcelliana, Brescia 1983, p.270.

BIBLIOGRAFIA

- . Oursel Raymond, *La civiltà religiosa, artistica e culturale del Medioevo*. Jaka Book, Milano 1968.
- . Zerbi Pietro, *Mentalità, ideali e miti del Medioevo*. Vita e Pensiero, Milano 1975.
- . Maritain Jacques, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*. Morcelliana, Brescia 1983.
- . Brooke Rosalind & Christopher, *La religione popolare nell'Europa medioevale*. Il Mulino, Bologna 1989.
- . Guiducci Armanda, *Medioevo inquieto. Storia delle donne dall' VIII al XV secolo*. Sansoni, Firenze 1990.
- . Landis Eve, *Hildegard von Bingen. Ricette per il Corpo e per l'Anima*. Guido Tommasi Editore, Milano 2000.
- . Salvatori Claudia, *Ildegarda*. Mondadori, Milano 2004

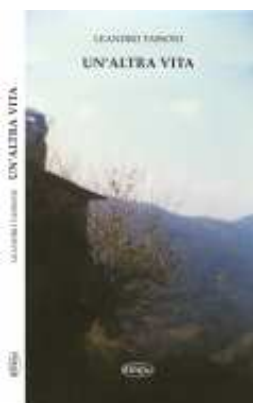
Il riferimento iconografico rappresenta Hildegard mentre scrive musica ed è derivato da un particolare di una vetrata del Coro della Chiesa di St. Hildegard a Bingen am Rhein.



Domenico Muscò

Silvia: un viaggio oltre *Riflessioni sul romanzo “Un'altra vita”*

“Nessuno, di fronte all'uomo, riconobbe l'uomo, perché nessuno seppe accogliere la *diversità* e l'*alterità* come dei valori”.¹



1. Una particolare caratteristica del percorso editoriale del narratore senese Leandro Tassoni è costituita dal fatto che egli apre sempre i suoi libri con *chiavi di orientamento* per il lettore, che nel tempo hanno assunto varie forme. Nel primo libro *Il paese incantato*² (raccolta di fiabe) non è ancora maturato in prima persona questo carattere tassoniano, ma è indirettamente presente lo stesso attraverso le *indicazioni* fornite da Paolo Fidanzi nella sua introduzione al volume:³ è il primo e unico caso in cui un libro di Tassoni contiene l'introduzione di un altro autore, poi non succederà mai più, in quanto lo scrittore comincia a essere presente esplicitamente in prima persona ad apertura del libro con l'*Avvertenza* (posta come parte integrante dell'opera), la quale compare nel suo secondo libro *Il sogno di Galgano*⁴ (racconto lungo), che ha il sapore di *esperimento* di quella che sarà la più matura *Nota dell'Autore*: un *faro di lettura* a partire dal terzo libro *Il Cavaliere Narrante*⁵ (silloge di racconti) e prosegue anche nel quarto *La Formica nel regno dei giganti*⁶ (nuova silloge di racconti) e nel quinto *Il canto alle ombre*⁷ (ulteriore silloge di racconti), dove si nota un'evoluzione: da uno stile linguistico aperto e ampio si arriva a toni più chiusi e asciutti. Questo carattere viene modificato nel sesto libro *Lo sguardo e i tramonti*⁸ (un'altra silloge di racconti), dove la *Nota dell'Autore* è sostituita dalla *Premessa*, in cui ritorna uno *stile diluito* e animato dal desiderio di informare il lettore di ciò a cui va incontro.

Fin qui tali *Avvisi* hanno ricevuto un ruolo ufficiale in quanto segnalati nell'indice dell'opera, un aspetto che viene meno nel settimo libro *La mente altrove*⁹ (il quale segna il passaggio dal racconto al romanzo), poiché non solo torna la *Nota dell'Autore* ma questa è posta fuori dall'indice del libro, così assume un *ruolo non esplicito* nell'impaginato del volume e si caratterizza come un'ombra che aleggia sulla narrazione. Nel primo romanzo, *La mente altrove*, compare una nuova modalità di *orientamento del lettore*, quella del prologo e dell'epilogo (da cui traspare la necessità dell'autore, da una parte, di fornire il retroscena e le ragioni della vicenda narrata e, dall'altra parte, di entrare nel racconto per sottolineare gli

¹ Umberto Galimberti, “Alterità”, in: *Parole nomadi*, Feltrinelli editore, Milano, 1° ed. “Saggi”, Ottobre 1994, 233 pp., p. 18.

² Leandro Tassoni, *Il paese incantato*, Introduzione di Paolo Fidanzi, Nota di Giuseppe Ferro, Disegni di Luciano Magrini, Nuova Immagine Editrice, Siena, Maggio 1988, 62 pp.

³ Cfr. P. Fidanzi, *Introduzione* a: L. Tassoni, *Il paese incantato*, cit., pp. 7-9.

⁴ L. Tassoni, *Il sogno di Galgano*, Edizioni Cantagalli, Siena, Novembre 1995, 57 pp.

⁵ L. Tassoni, *Il Cavaliere Narrante*, Edizioni Il Leccio, Monteriggioni (SI), Novembre 1997, 109 pp.

⁶ L. Tassoni, *La Formica nel regno dei giganti*, Edizioni Il Leccio, Monteriggioni (SI), Ottobre 1998, 77 pp.

⁷ L. Tassoni, *Il canto alle ombre*, Edizioni Il Leccio, Monteriggioni (SI), Agosto 2000, 101 pp.

⁸ L. Tassoni, *Lo sguardo e i tramonti*, Edizioni Il Leccio, Monteriggioni (SI), Febbraio 2003, 77 pp.

⁹ L. Tassoni, *La mente altrove*, Edizioni Il Leccio, Monteriggioni (SI), Febbraio 2004, 97 pp.

aspetti *enigmatici* che caratterizzano il finale del romanzo), che affiancano e, idealmente, completano la consueta *Nota dell'Autore*, che continua a svolgere la *funzione di indirizzo* sia per il lettore che per coloro che vogliono cimentarsi in un'analisi critica della narrazione tassoniana.

Infine, nell'ottavo libro, *Un'altra vita*¹⁰ (il secondo romanzo), la *Nota dell'Autore* e le altre *formule* scompaiono del tutto, ma solo sul piano dell'espressione strutturale del testo, poiché esse assumono altri caratteri più *interiori* alla narrazione. La *finestra per il lettore* diventa, leggendo l'incipit del primo capitolo de *Un'altra vita*, un brano che ha il medesimo "spirito" della *Nota dell'Autore*, ossia esso svolge in pratica quella stessa funzione, il quale dice: "...e io, monaco insipiente, che ad altri non dico se non a questa pergamena perché uditori non troverei per essere ascoltato, [...], altro non faccio che allungare il filo d'un racconto per sedurti, improbabile lettore, mentre cerchi verità soltanto dove il segno si rivela"¹¹.

Questo è l'ultimo *metodo* di Tassoni per introdurci alla sua lettura, perciò si può dire che il precedente *Invito* si è evoluto in un'altra *formula*, che ha trovato sede nel *contesto* stesso del romanzo, acquisendone tutta la valenza semantica. Una modalità che si ritrova, in modo speculare, in un episodio della narrazione, che conferma il valore dell'incipit: la protagonista del romanzo, nell'aprire un libro della biblioteca del monastero, "trovò una frase come incipit alla sua ricerca, una frase che a prima vista le apparve immediatamente non casuale.[...], iniziava con parole che parevano una sfida ad ogni cercatore moderno"¹², un'autocitazione che innesca un riverbero di *sensi*, ossia produce un processo semantico circolare; perciò l'attenzione di Tassoni per il lettore è confermata anche nel suo secondo romanzo.

Mentre la parte esterna del *discorso narrativo*, il prologo e l'epilogo (il primo di origine teatrale e il secondo proveniente dalla *dispositio* retorica), apparsa nel primo romanzo *La mente altrove*, non compare in *Un'altra vita*, ma solo nella struttura formale dell'opera, poiché essi risultano incorporati, *mutatis mutandis*, nel primo e ultimo capitolo del romanzo. Inoltre, entrambi i romanzi sono composti da 7 capitoli, che non è un puro caso, visto il noto significato *simbolico* di questo numero¹³, che si incontra sia nella *Genesi* biblica che nella tradizione ermetica: l'*opus* alchemico, la mistica, la massoneria, etc.¹⁴ Quindi, in Tassoni si evidenzia un percorso di maturazione formale e sostanziale nella determinazione della struttura narrativa, che si libera, a livello di impianto, dei tecnicismi organizzativi del testo per farli entrare in simbiosi col *fatto narrato*.

2. Il romanzo *Un'altra vita* di Tassoni prosegue l'esperienza di narrazione lunga iniziata col precedente *La mente altrove*, la cui scena conclusiva (collocata in un convento di monache di clausura¹⁵) prelude al monastero dei monaci, che è al centro dell'intreccio del secondo romanzo: da un luogo religioso femminile si passa al corrispettivo maschile. Nel titolo *La mente altrove* c'è l'annuncio del tipo di intestazione che si è trovata nella successiva opera: nel primo romanzo l'*altrove* è risolto sia in una ricerca interiore e mentale che in una scelta

¹⁰ L. Tassoni, *Un'altra vita*, Edizioni Il Leccio, Monteriggioni (SI), Gennaio 2006, 189 pp.

¹¹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 7.

¹² L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 103.

¹³ In proposito, per esempio, si veda l'uso simbolico del numero 7 che fa Umberto Eco nel suo romanzo *Il nome della rosa* (Bompiani, Milano, Settembre 1984, 3° ed., 503 pp.), il quale è articolato, a mo' di diario, proprio in sette giorni (in alternativa ai tradizionali capitoli), nonché nella trama del romanzo ricorre spesso il numero sette, per esempio: 7 teste (pp. 70, 162), 7 giorni (p. 91), 7 trombe (pp. 163, 474), sala a 7 lati (pp. 173, 220), 7 buoi (p. 273), 7 dèi (p. 471), settimo giorno (p. 471); inoltre, Eco sottolinea il valore mistico del numero 7 quando Guglielmo da Baskerville dice: "e tre più quattro dà sette, numero mistico quanto altri mai" (p. 447).

¹⁴ Per una conoscenza panoramica dei vari significati simbolici attribuiti al numero 7 si veda: Alex R. Falzon, *Le nozze alchemiche di Salomè. Oscar Wilde e la tradizione ermetica*, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), Novembre 2007 (174 pp.), pp. 78, 102, 107, 110, 112, 115-132, 137, 144, 146, 153; per una bibliografia specifica sulla tradizione ermetica si vedano, sempre nel libro di Falzon, le pp. 161-164.

¹⁵ Cfr. L. Tassoni, *La mente altrove*, cit., pp. 85-91 (Cap. VII), pp. 93-97 (Epilogo).

di vivere in campagna da parte del protagonista Alessandro Falaschi, ossia come rifiuto dei mali e capricci della vita in città, quindi sceglie di non restare e non lottare, poiché ha trovato nella *natura materna* e nella *Scrittura* la cura per le ferite ricevute dalla vita cittadina. Questa dicotomia ritorna nel secondo romanzo attraverso due stili di vita: da una parte, la dimensione *mondana* della vita culturale cittadina collegata alla professione di insegnante universitaria della protagonista Silvia, e, dall'altra parte, l'attrazione fatale di Silvia per la *ricerca del vero*, una *verità diversa* intravista nell'isolamento della vita monastica: "Indagare la solitudine, io che della compagnia non posso fare a meno, è come una scommessa per me"¹⁶, un'indagine sulla verità delle ragioni che hanno spinto alcuni uomini a fare la scelta di condurre una vita sobria e spirituale in un monastero. Perciò i due romanzi sono legati da un comune denominatore: il confronto della vita laica della città con quella religiosa del monastero, da cui emergono sia le diverse visioni dell'esistenza umana e del mondo dei vari personaggi che i loro potenziali punti di contatto.

Entrambi i romanzi di Tassoni, dunque, si configurano come due tappe correlate di uno stesso *cammino narrativo*: da uno *status mentale* proteso verso la ricerca di nuovi orizzonti di vita in cui collocarsi alla scelta di cambiare il *luogo dove vivere* come concreta modalità per dare una svolta alla propria esistenza. In questa transizione si manifesta il legame tra i due romanzi, che consiste nel comune tema dell'*Altro*, presente in entrambi i loro titoli: un terreno condiviso che esemplifica il *sentiero di ricerca sull'Altro da sé*, sull'*Oltre* da scoprire, sull'*Altrove* della vita, sul bisogno costante di interrogarsi sull'*Alterità* che è insita nella natura umana¹⁷.

¹⁶ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 84.

¹⁷ Al tema dell'*alterità*, elemento implicito all'essere *Donna*, Alberto Moravia ha dedicato la sua raccolta di 34 racconti *Un'altra vita* (Bompiani, Milano, Agosto 1973, 227 pp.), che ha come unico argomento *l'universo della donna*, dove le protagoniste delle storie narrano se stesse evidenziando la complessità della natura femminile e le difficoltà specifiche che la donna incontra nella sua vita. Ma quello che qui interessa evidenziare è il messaggio proposto nel racconto *Un'altra vita* (che dà il titolo all'intera raccolta narrativa, cfr. A. Moravia, *Un'altra vita*, cit., pp. 61-67), che riguarda l'incontro di due donne: Graziella e Tilde, che sono state amiche in passato ma poi perdesi di vista per molti anni. Il racconto inizia con Tilde che si presenta a casa di Graziella dicendo di essere una sua vecchia amica ma Graziella non se la ricorda, la quale nota solo che c'è una forte differenza tra loro sul piano dell'aspetto fisico, anche se un particolare del viso di Tilde ("due fossette scure e laide che le increspano le guance", A. Moravia, *Un'altra vita*, cit., p. 64) le dà l'impressione di averla già vista, seppur consapevole di non averla mai veduta, come succede per quei luoghi che "pensiamo di esserci stati in 'un'altra vita' " (A. Moravia, *Un'altra vita*, cit., p. 64). Ma il vero motivo della visita di Tilde a casa di Graziella è il tentativo di ricattarla chiedendo dei soldi in cambio del suo silenzio sul passato da *squillo* della vecchia amica presso la casa della signora Elena, quando Graziella era già sposata da due anni; Graziella non cede al ricatto di Tilde, poiché è sicura che nel suo passato non abbia mai fatto lo squillo. A questo punto Tilde capisce che l'arma del ricatto non funziona e così gioca la carta della sua povertà e chiede a Graziella di prestarle un po' di soldi, questa volta Graziella cede e le dà 30 mila lire, Tilde commossa abbraccia Graziella e va via. Questa è la conclusione del racconto sul piano dell'intreccio, mentre su quello del messaggio sostanziale Moravia ci rivela la sua *verità* nelle ultime righe: Graziella, ormai sola in casa, nota casualmente una rivista sul davanzale della finestra e rimane colpita dal titolo sulla copertina, *Il passato che ritorna*, che stimola in Graziella il ricordo della sensazione avuta poco prima in merito alle *fossette* di Tilde, che gli sembrava di averle viste " 'in un'altra vita'. Ecco, capisco finalmente. Ci sono coloro, come Tilde, che hanno avuto un passato e si vede e se lo ricordano. E ci sono invece coloro, come me, che hanno avuto un'altra vita e non si vede e non se la ricordano" (A. Moravia, *Un'altra vita*, cit., p. 67). Il finale del racconto di Moravia ha il sapore dell'indagine interiore e dell'auto-confessione: esemplifica la capacità introspettiva della donna di osservare e analizzare il proprio essere, il suo Io. Dunque, non solo c'è una singolare e fortuita coincidenza di titoli tra la raccolta di racconti di Moravia e il romanzo di Tassoni (che non so se sia a conoscenza di questo libro di Moravia), ma c'è tra i due libri una parentela di contenuti, entrambi affrontano il tema dell'*Altro*: Tassoni lo fa restando sul piano dei grandi temi della vita (tra cui quello del

Nel primo romanzo la ricerca dell'*Altrove* origina dal bisogno di ritrovare la serenità persa, la pace interiore, ossia l'*Altrove* della mente come *sensu di fuga* nel protagonista Alessandro Falaschi, che si configura come il suo modo di guardare le cose, come il pensiero che si lascia trascinare dallo spettacolo incantato degli elementi della natura, nonché come la difficile scelta di vita di *allontanarsi dal mondo* esemplificata dalle suore Mila e Giulia nel finale del romanzo *La mente altrove*¹⁸. Mentre in *Un'altra vita* l'*Altrove* ha la sua ragione nell'*Esserci* in quanto identità autonoma, intesa come distacco dalla vita materiale laica; perciò si intuisce che l'autore nel secondo romanzo ha lavorato sul filo della *potenzialità*, sulla ricerca di una *nuova possibile vita*, che non fosse solo un fatto intimo della persona, ma anche e soprattutto avesse un carattere reale, ossia darsi la possibilità di sperimentare una *vita altra* di fronte alla maturata necessità della persona di *rivoluzionare* il suo *già vissuto*.

In tal senso, Tassoni dà diverse indicazioni nel suo romanzo a partire dal titolo *Un'altra vita*, dove ha posto un richiamo esplicito al messaggio principale della vicenda, che riceve un'esemplificazione quando racconta che la protagonista Silvia si trova nel monastero, a differenza dei pellegrini, per adempiere un compito ben preciso: la *ricerca di una vita*, la formulazione di "un'ipotesi credibile di vita possibile"¹⁹. La *possibilità* reale di *trovare un'altra vita* diviene evidente nei *racconti* dei personaggi Tommaso e della donna anziana (che viveva in un vecchio borgo) sull'uomo solitario, del quale Tommaso aveva solo sentito parlare in un racconto di suo padre e poi un giorno è andato a cercarlo, lo ha incontrato che percorreva la macchia (alias *deserto*) ma abitava in un punto imprecisato dell'antico borgo, anche se non lo aveva mai eletto come propria dimora, perché "si era confuso con la nebbia ed un giorno era partito lasciando dietro sé appena l'ombra"²⁰: infatti, l'uomo solitario ha salutato l'anziana ed è partito senza più far sapere sue notizie, poiché "avrebbe iniziato un'altra vita..."²¹, una scelta da cui traspare una *nuova possibilità di vita*, che lo avrebbe reso felice come indicava la luce dei suoi occhi simile a quella di un giovane innamorato. L'accostamento all'innamorato indica che l'uomo della macchia era riuscito a trovare in sé una nuova energia per ricominciare daccapo la sua vita come succede a due persone che si amano; perciò la tensione verso l'*Altro* assume il significato di *amore per la vita*, che si *rinнова* al punto tale da far compiere alla persona la scelta radicale di iniziare *un'altra vita* in un *Altrove non sperimentato* ma atavicamente *intuito*.

3. Il principale luogo in cui si svolge molta parte del romanzo *Un'altra vita* è un monastero, di cui non si sa il nome proprio, perciò esso assume un valore simbolico dell'ordine religioso, né l'autore fornisce la sua precisa collocazione geografica, ma si deduce, da elementi del contesto narrativo (i borghi e le ville sui colli, la cucina medievale di un ristorante, i cipressi e la morfologia dolce del paesaggio collinare, etc.), che esso si trova nel territorio della Toscana; come pure si intuisce che la città (anche di questa non è mai detto il nome specifico), dove vive la protagonista Silvia che svolge la professione di docente di storia all'università, sia una delle tre città toscane sede di ateneo (senese o fiorentino o pisano).

Mentre dalle indicazioni temporali, circa i momenti in cui Silvia compie i viaggi in auto per recarsi al monastero, si capisce che la vicenda del romanzo si svolge nell'arco di un anno: da novembre del primo viaggio a quello dell'anno successivo, in cui avviene il quarto e ultimo soggiorno monasteriale. In tale annualità ci sono due *presenze* di Silvia al monastero avvenute nel periodo delle principali festività religiose: una a metà dicembre sotto Natale e l'altra proprio nei giorni di Pasqua. Di ogni permanenza al monastero non viene detto il tempo esatto, ma si capisce che durano pochi giorni in occasione dei preparativi dell'ultimo viaggio: una settimana all'incirca. L'annualità della vicenda, pur non essendo definita sul piano temporale, si intuisce che rientri nell'epoca contemporanea,

confronto tra la visione della vita dell'uomo e quella della donna), mentre Moravia affronta il tema dell'*alterità* da un'angolazione tutta interna alla sola *Donna*.

¹⁸ Cfr. L. Tassoni, *La mente altrove*, cit., pp. 85-91.

¹⁹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 51.

²⁰ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 85.

²¹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 88.

poiché l'ambientazione presenta segni concreti e chiari (auto, riviste patinate, mostre d'arte, etc.) del periodo storico in cui l'autore situa la narrazione, anche se lo *sguardo temporale* del romanzo è quasi sempre rivolto al passato.

Pertanto, la storia del romanzo, seppure collocata nel nostro tempo sul piano delle circostanze materiali, ci fa andare con la mente nel passato attraverso il contesto specifico di un monastero medievale, sul quale ricorrono spesso osservazioni e riflessioni circa il carattere della vita monastica che lì si svolge²². Infatti, l'intreccio narrativo è centrato sulle ricerche storiche e sui dialoghi coi monaci della protagonista Silvia, un'insegnante di storia che svolge un'indagine sulle ragioni della *scelta di vita* del fondatore di un monastero: il defunto Beato Gregorio, al quale si sovrappone la ricerca (inizialmente non voluta dalla protagonista) sul *senso della vita* di un altro monaco (vivente) chiamato "monaco irlandese", che Silvia ha visto per poco tempo in biblioteca durante il suo primo soggiorno al monastero, del quale le rimane sempre vivo il ricordo, poiché la sua "scaltrezza e misteriosità non facevano altro che alimentar domande e curiosità"²³, per questo Silvia ha cercato notizie presso gli altri monaci, ma con scarso successo, perché essi sono stati sempre reticenti a dichiararle la *verità*.

La vicenda raccontata in *Un'altra vita* è generata dalla passione per la ricerca storica della protagonista Silvia, che indaga sulla vita di Padre Gregorio per scoprire i motivi che lo hanno indotto alla *rinuncia del mondo*, per questo Silvia ha bisogno di conoscere il *senso della vita* dei monaci che vivono nel monastero e osservare gli sguardi ammirati dei pellegrini su quel *microcosmo*; dunque, Silvia guata il monastero come il luogo più umano, cioè come il mondo dove il silenzio dei monaci parla al cuore e all'anima delle persone in visita.

La ricerca di Silvia sul passato di Padre Gregorio è basata sul suo bisogno di *scoprire il senso della vita*, è guidata dal desiderio di *capire l'impossibile*, che porta Silvia ad affrontare tutte le difficoltà (emotive, mentali e materiali) per raggiungere l'obiettivo di conoscere la *verità*, che si cela dietro un'importante decisione. A tale scopo Silvia sceglie di usare il *metodo olistico*: analizza e valuta tutti i fatti e i motivi, verifica ogni ipotesi, cerca ovunque "senza chiudere porte senza limitare possibilità"²⁴, ossia indaga il passato con ottimismo per raccontare la passione, il dolore e la gioia di una *scelta di vita*.

Silvia studia molti libri e raccoglie appunti per ricostruire una storia del passato, per capire e *definire un'anima*: cerca di entrare nell'intimo delle ragioni che hanno determinato la scelta di Padre Gregorio attraverso la comprensione del *tormento* di un monaco vivo, che le consente di scrivere la *storia interiore* del Padre fondatore (ma non la storia dei fatti documentati), che si può scrivere e re-interpretare, in quanto Silvia è convinta che i motivi di una scelta di vita siano sempre gli stessi (poiché l'uomo non cambia nel tempo), per cui capire le ragioni di un'odierna *scelta di vita monacale* consente di comprendere la stessa scelta che ha fatto Padre Gregorio nel Medioevo. Silvia ritiene corretto capire la scelta di un uomo del passato attraverso la comprensione di quella di un uomo del presente, poiché pensa che la *similitudine* sia il metodo più adeguato per la sua indagine; pertanto Silvia conduce la sua ricerca studiando sia gli aspetti religiosi che umani di Padre Gregorio in una logica comparativa tra il passato e il presente dei monaci che vivono in quel monastero.

²² In tal senso, il romanzo *Un'altra vita* di Tassoni presenta alcuni elementi di similitudine col romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco, per esempio: l'ambientazione della scena narrativa in un monastero medievale, il riconoscimento del potere culturale che esprime la biblioteca di un monastero, la sobrietà dello stile di vita dei monaci, nonché la determinazione a *indagare*, da parte di una persona non appartenente al monastero, sul mistero e la ricerca della verità da parte dei due protagonisti (la ricercatrice di storia Silvia e il frate francescano Guglielmo da Baskerville), nonché per il fatto che si presenta il *Libro* come la fonte rivelatrice di un'antica conoscenza: il mistero della pergamena apocrifia in *Un'altra vita* di L. Tassoni e il potere fatale del libro misterioso conservato nella Sala segreta *Finis Africae* della biblioteca dell'Abbazia benedettina (cfr. U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., pp. 321-322, 470-2, 494), che causa la morte a chi lo sfoglia per leggerlo (si tratta del secondo libro di Aristotele sulla *Commedia* che parla del riso, mentre il primo tratta della *Tragedia*); elementi che apparentano i due romanzi al *genere giallo*.

²³ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 51.

²⁴ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 108.

In alcuni momenti dell'indagine la mano di Silvia, sulle sue carte degli appunti di ricerca, fa istintivamente dei *disegni*: sono gli *occhi* di un volto giovanile che l'aiutano a ricostruire la storia della vita di un uomo vissuto in un lontano passato²⁵, sono *occhi* che "guardano l'altrove e il nulla che vedono il non visibile che cercano una verità possibile"²⁶, sono gli occhi di un uomo che ha scelto di essere monaco dedito alla preghiera, sono gli *occhi del volto* dell'uomo che le aveva dato tra i libri una *pergamena falsa*, ma che ora esisteva solo nel suo ricordo. Silvia non capisce subito *perché* la sua mano ha disegnato il volto del monaco irlandese, poiché quest'uomo non rientrava nella sua ricerca, ma intuisce che il monaco irlandese si è inserito nella sua indagine per essere riconosciuto, per esprimere la consapevolezza del suo *errore*, per raccontare la sua *verità* su Padre Gregorio. Pertanto Silvia conclude che i suoi *disegni* sono intervenuti a orientarla nella sua indagine, in quanto gli *occhi* costituiscono la *porta* da cui si entra in una vita per capirla meglio, per trovare la risposta all'esigenza di *scavo interiore*.

Tale ricerca di Silvia ci fa capire che l'intreccio de *Un'altra vita* si fonda sulla relazione tra *laico femminile* e *religioso maschile*, che *dialogano* nei fatti raccontati, seppure non possano fondersi (sul piano materiale) per ovvie ragioni, ma trovano un'affinità ideale nel *desiderio di conoscenza* della protagonista Silvia e nella *cultura religiosa* del Padre bibliotecario, che esemplificano, da una parte, la ricerca storica di Silvia su Padre Gregorio, guidata dalla *forza della verità* della vita di indagare e capire le ragioni ancestrali della nostra esistenza e, dall'altra parte, l'indagine di donna sul *mistero della scelta di vita* degli uomini che vivono in un monastero, sul *fascino della vita religiosa* dei monaci. Dunque, una ricerca storica che diventa motivo di guardare la vita spirituale del *monaco* nella sua essenza e che fornisce l'occasione di mettere a confronto le ragioni della vita religiosa con quelle laiche dell'uomo.

Questo carattere duale dell'intreccio si manifesta in altre occasioni e dinamiche narrative, per esempio nella *mimesis* delle due *indagini parallele* di Silvia sul passato di Padre Gregorio e sul presente del monaco irlandese; nella *relazione tra due piani temporali* (che, a volte, rende faticosa la lettura): il dialogo cronologico tra il *possibile* del presente vissuto e l'*oltre* intuibile del passato indagato e del futuro atteso, che crea un movimento che esemplifica l'asse portante della *fenomenologia narrativa* del romanzo; nell'*intreccio di due epoche*: l'attualità della vita reale di Silvia (l'insegnante in città) e la dimensione del passato esemplificata dalla vita del monaco nel monastero, una dicotomia che si manifesta attraverso il *confronto speculare* tra i due *soggetti*; nonché nell'alternanza della scena narrativa tra un luogo religioso e la città: tra i soggiorni al monastero dove Silvia conduce l'attività di ricerca storica su Padre Gregorio e il lavoro cittadino di insegnante all'università; etc.

L'iter narrativo *in-segue* i luoghi di vita e ricerca della protagonista, che vive da *pendolare* durante il periodo del romanzo; un aspetto che mette in evidenza il tema della *diversità* tra la vita condotta in città e quella in campagna, dove si nota che l'autore loda il secondo stile di vita, che assimila a quella dei monaci del monastero, il quale è percepito come "quell'oasi dove è possibile rallentare il ritmo della vita. Forse era questo, è questo il fascino di ogni luogo simile a quello. Forse è proprio perché lì si vive in un tempo diverso più umano più vero"²⁷: il monastero come luogo dove il *fascino arcano del passato* si confonde col *presente* (un aspetto di cui si nutre il complesso della narrazione); una percezione che esprimono anche i pellegrini durante le visite al monastero. Una predilezione per la campagna che ritorna nel discorso sulla *parola* e il *silenzio*, sulla *falsità del reale* dello scultore, dove è lanciata un'accusa di ipocrisia allo stile di vita del mondo cittadino attuale.

La ricerca storica sul mistero della scelta monacale porta Silvia al dubbio invece che alla certezza, a un miscuglio tra l'interesse per la vita del defunto Padre Gregorio e quella del monaco irlandese vivente, che non si lascia avvicinare e vive nascosto, per cui Silvia riconosce che non sa su quale monaco sta indagando e che non controlla più la sua indagine. Uno stato confusionale che conduce Silvia allo scetticismo (a causa delle

²⁵ L'immagine dell'uomo disegnato sulle carte degli appunti indica l'esigenza di Silvia di dare forma visibile al volto sfuggente che aveva in mente, poiché l'immagine è frutto dell'unione di anima e corpo: un *pensiero profondo* che si nutre di parole e immagini, ossia la *parola pensata* è aiutata dall'immagine quando la mente non riesce a capire qualcosa.

²⁶ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 29.

²⁷ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 114.

reticenze dei monaci sul loro confratello) e all'amarezza (per non riuscire a cogliere l'immagine del volto apparso in un *attimo veloce*, poi scomparso e ricomparso in sogno).

Una condizione di caos che crea *inquietudine* in Silvia anche dopo la pubblicazione del libro su Padre Gregorio, poiché si sente in ansia di aver male interpretato la storia della scelta di vita di Padre Gregorio, "d'aver scambiato un gesto di bieco egoismo per gesto di nobile ribellione"²⁸, per cui le sue certezze di ricercatrice storica si sono frantumate: Silvia ha paura di aver commesso molti errori nell'interpretazione della vicenda di Gregorio, che attribuisce al racconto dell'amica Adele, alle critiche del suo collega, agli scritti degli eremiti della Tebaide nei quali aveva colto il *sentimento della vanità* come una delle motivazioni nascoste nella loro *scelta di rinuncia*.

In conclusione, la ricerca di Silvia sulle ragioni della vita di Padre Gregorio ha comportato l'accettazione di pagare un costo personale: la lotta interiore irrisolta, che rivela la persistenza della *forma mentis* duale della protagonista, come indica il fatto che Silvia ha consapevolmente impostato la sua ricerca sull'analogia tra due monaci. Dunque, l'indagine di Silvia su Padre Gregorio e il monaco irlandese forniscono l'occasione sia per avvicinare il *mistero* della vita monacale che per riflettere sulla domanda agostiniana del perché Dio, che è Bene e Amore, permette l'esistenza del dolore e del male nel mondo²⁹.

4. Il romanzo *Un'altra vita* non ha molti personaggi, poiché la *scena narrativa* è quasi sempre dominata dalla protagonista Silvia, che costituisce l'asse centrale su cui si regge l'intera vicenda. Silvia è una donna sui 35 anni con lunghi capelli biondi e occhi chiari: ha un carattere ilare e gentile, ha una bellezza naturale, è affascinante, è elegante nel vestire, è seducente, è intelligente e colta, esprime la sua femminilità con *semplicità e bontà*; nonché Silvia esemplifica la donna indipendente, che percepisce la cultura e lo studio come un *modus vivendi* che le dà felicità.

Silvia ha un carattere estroverso, che manifesta nell'essere una persona dolce e serena, ha un animo "predisposto alla gioia, al bel vivere e spesso anche all'amore"³⁰: ha con tutti un comportamento gioviale sia quando lavora all'università che quando partecipa alle conferenze e ai salotti mondani; inoltre, è una donna che non conosce l'ipocrisia, poiché il suo stile di vita è sempre coerente col suo pensiero. Perciò Silvia appare come una *donna perfetta*, che esemplifica un personaggio distaccato dalle persone reali ma di gradevole effetto sul lettore. Un insieme di elementi che permette un'astrazione della vicenda narrata dal mondo reale e così, allo stesso tempo, facilita l'ingresso del lettore nel mondo della favola per farlo *viaggiare* con l'immaginazione e indurlo a *sognare* con la protagonista.

Silvia è cosciente che l'indagine su Padre Gregorio l'ha molto appassionata, impegnata nella mente e nel corpo di donna, che le ha creato dei turbamenti quando ha incontrato il *mistero dell'esistenza monacale*. Silvia è soggiogata dalla ricerca storica su Padre Gregorio, alla quale si dedica con molta passione e senza risparmiare fatica e tempo, non riesce ad allontanarsene sia fisicamente che mentalmente se non per brevi periodi, non sa trovare momenti di distacco, anche dopo aver concluso l'indagine e pubblicato il libro su Gregorio. Una passione così forte per la storia del fondatore del monastero che Silvia percepisce in modo fatalistico quando "capì che a lei il destino aveva affidato una missione: essere testimone di vita e di memorie che ad altri in altri momenti erano appartenute"³¹.

Silvia è tanto coinvolta da questo studio che la passione l'ha portata ad andare a vivere per molti giorni in un monastero (un luogo che a priori esclude la donna, come impone la *Regola* dell'ordine monastico), dove ha potuto partecipare a "un frammento di vita che compone il divenire e la storia"³², ma non capisce lo spostamento dell'oggetto della sua ricerca da Padre Gregorio al monaco irlandese, una transizione dovuta sia alle difficoltà dell'indagine che al *fascino misterioso* del monaco intravisto in biblioteca. Silvia ha

²⁸ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 142.

²⁹ Cfr. Agostino, *Verso la verità*, in: *Le confessioni*, Prefazione di Michele Pellegrino, Traduzione e note di Carlo Carena, Einaudi Editore, Torino, Marzo 1981, 375 pp., pp. 121-141 (Libro VII, 12.18).

³⁰ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 34.

³¹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 111.

³² L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 91.

soggiornato per quattro volte al monastero per cercare le risposte alle sue tante domande sia di tipo professionale che per sue *ragioni interiori*, le prime tre per fare ricerche e studi su Padre Gregorio, poiché vuole *scoprire il senso della vita* dove questa *si nega* attraverso il *dominio del corpo* e il tormento; mentre la quarta volta per motivi post-ricerca, poiché ha concluso l'indagine per scrivere il libro su Padre Gregorio ed esso è stato pubblicato: le ragioni che hanno spinto Silvia nell'ultimo soggiorno al monastero sono solo di tipo *personale*, ossia la sua *curiosità* di donna e la *speranza* indomita di trovare il motivo ancestrale della storia di Padre Gregorio, che indica che Silvia non è mai riuscita a *liberare la mente* dall'universo monastico.

L'intensa passione per la vita di un monaco mai visto consente a Silvia di percepire Padre Gregorio come se fosse una persona amica, ossia l'indagine nella vita di un *uomo del passato* permette a Silvia di *immaginarlo vivo*, di conoscerlo: entra in un virtuale rapporto di empatia con Padre Gregorio, per cui Silvia si rende conto che è rimasta coinvolta nella storia del monaco fondatore e che non può più negare, ma capisce anche che ciò era l'unica strada per svolgere l'indagine sul fondatore del monastero.

Il carattere inquieto della mente di Silvia condiziona il suo lavoro di ricercatrice storica, che si manifesta nella tenacia e accanimento con cui svolge l'indagine sulla scelta di vita di un uomo divenuto santo; per questo l'inquietudine spinge Silvia a non fermarsi mai nella *ricerca della verità*, che intuisce *esistere* da quanto ha letto sulla pergamena apocrifia e dalle menzogne dei monaci, che le nascondono qualcosa ma non ne intuisce il motivo e ciò incrementa la sua insistenza nella *ricerca del mistero* nascosto tra le mura del monastero, che si traduce nelle continue domande che essa rivolge all'abate e agli altri monaci fino al punto che Silvia riesce a intuire più di quanto i monaci le dicono grazie agli indizi sfuggiti ai confratelli.

La cultura monastica e lo stile di vita dei monaci, pertanto, esercitano su Silvia un *fascino misterioso*, originano il suo desiderio di *indagare* per capire le ragioni della scelta monacale; infatti, Silvia è consapevole del *grande mistero* che si annida nella vita eremitica dei monaci: un aspetto che le fa capire sia che l'attività di ricerca-studio non ci fa conoscere sempre quello che desideriamo e sia che la vecchiaia è un modo per dirci che il nostro tempo di vita è finito. La riflessione sulla morte dà ai monaci la forza di superare l'umana debolezza e sperimentare il fascino dell'*unione con il divino*, che ci fa capire che la scelta monacale è fondata sulla "passione estrema per l'assoluto"³³.

L'insistenza di Silvia nel voler conoscere la *verità* celata dai monaci è legata al motivo della tanta passione per la ricerca storica, una comune ragione che riguarda il passato della donna: un episodio giovanile della sua vita che non è mai riuscita a superare, che continua a farla sentire a disagio a distanza di molto tempo. Perciò la partecipazione emotiva di Silvia all'indagine sui due monaci ha il ruolo di autodifesa dal *dolore dell'abbandono*, dalla sofferenza silenziosa che si porta dentro da tempo: si tratta del *dolore d'amore* causato dall'abbandono immotivato che Silvia ha subito nella sua gioventù, che non è riuscita a dimenticare né a raccontare ad altri, che solo durante la ricerca su Padre Gregorio riesce consapevolmente a osservare grazie agli stimoli prodotti dalla lettura della pergamena apocrifia e dall'indagine sul monaco irlandese.

La ricerca su Padre Gregorio fa rivivere a Silvia la *sua storia personale*, che le fa nascere la "sensazione che ciò che in gioventù le era stato tolto ora la vita glielo donava con la scusa della conoscenza..."³⁴: Silvia percepisce la *Conoscenza* come un risarcimento per il *torto subito dalla vita*, così come era avvenuto, *mutatis mutandis*, nella vita di Padre Gregorio. Dunque, la ragione che ha spinto Silvia a indagare sulla vita di Padre Gregorio è legata al suo *essere donna*: al desiderio di capire i motivi che spingono un uomo a fare la *scelta assoluta* di vivere in un monastero rinunciando alle *carezze dell'amore*.

Questa relazione tra piano sentimentale e professionale rivela che Silvia ha percepito una *somiglianza* tra la sua personale storia e quella di Padre Gregorio, dove il comune denominatore è simboleggiato dalla parola *Amore*, dalla grande colpa di Padre Gregorio di "*non aver creduto nell'amore*"³⁵, come diceva la pergamena apocrifia. Un aspetto della storia di Padre Gregorio che ha consentito a Silvia di "guardarsi un po' nell'anima, nel suo essere

³³ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 108.

³⁴ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 148.

³⁵ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 155.

donna”³⁶, di osservare un *dolore* del passato, ma sempre stato presente, che le ha fatto da guida *inquietante* per lo svolgimento della sua attività di indagine al monastero. In questo *comune dolore* Silvia ha intravisto le ragioni della *similitudine* tra la scelta di vita di Padre Gregorio e la sua di donna delusa dall’amore umano, che ha tentato di dimenticare attraverso l’impegno nell’attività professionale.

La dedizione al lavoro non ha consentito a Silvia di elaborare e superare il suo dolore, poiché l’attività di studiosa aveva sempre “come premessa comunque taciuta, proprio quel fatto, conscio o inconscio che fosse quello era l’oltre”³⁷; pertanto la scelta di Silvia di essere *donna in carriera* non si è rivelata la terapia adeguata, in quanto sapeva di avere una *predisposizione all’amore*, una consapevolezza che ha cercato di rimuovere per il *dolore* subito in passato. Nonostante ciò, Silvia ha mantenuto salda la sua lucidità mentale come dimostra quando dice al suo amico Tommaso che non si innamorerrebbe di un uomo che le *assomiglia* e per questo si è immersa nella storia di Padre Gregorio che “né per cultura né per tradizione mi appartiene”³⁸: per Silvia è possibile la nascita di un *amore vero* solo tra due persone diverse per carattere e pensiero e in questo trova la conferma alla sua scelta di essersi impegnata in una ricerca storica che non le appartiene sia come donna che come persona del presente.

La protagonista Silvia, dunque, esemplifica l’approccio femminile nel monastero, simboleggia l’esigenza del confronto tra l’universo maschile dei monaci e quello laico esemplificato dalla donna in carriera; due mondi che si confrontano nel romanzo rimanendo ognuno avvolto nel proprio mistero, infatti, gli *enigmi*³⁹ monacale e femminile restano sfuggenti l’uno all’altro: ognuno rimane esclusivo custode della propria *segreta essenza*. Perciò, Silvia è una figura di donna che evolve in simbiosi con lo sviluppo del processo narrativo come indica il *parallelo interiore* tra l’animo di Silvia e quelli del monaco irlandese e di Padre Gregorio; infatti, il *valore narrativo* della protagonista costituisce il punto di sintesi simbolico della storia narrata, il cui nome di donna avrebbe potuto dare il titolo al romanzo.

5. Intorno alla protagonista Silvia si incontrano gli altri personaggi del romanzo *Un'altra vita*: il monaco irlandese e il suo amico di fede, l’abate e il Padre bibliotecario, il monaco anziano e il maestro d’organo, Tommaso e il collega dell’università, Adele e il marito scultore, la vecchia del borgo e suo marito, il pittore padano e il portinaio del monastero, che svolgono solo ruoli di supporto funzionale all’azione narrativa della protagonista Silvia.

La presenza di questi personaggi è ancorata al dualismo: il loro ruolo è declinato tramite l’*incontro-confronto*, per esempio tra Silvia e Tommaso, tra Silvia e Adele, tra Silvia e l’artista padano, etc. In tal senso, è opportuno richiamare l’attenzione su tre poli significativi, ognuno formato da una coppia di personaggi. Il primo polo è il soggetto peculiare del romanzo: il *Monastero* (rappresentato dal monaco irlandese e dal Padre bibliotecario), il secondo polo è quello dell’*Amicizia* (esemplificata da Adele e Tommaso) e il terzo è quello della *Città* (rappresentata dal pittore padano e dal collega dell’università). La coppia di

³⁶ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 154.

³⁷ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 141.

³⁸ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 84.

³⁹ Il mistero della scelta di una vita monacale e quello dell’identità della donna, della quale Johan August Strindberg (Svezia, Stoccolma, 22 gennaio 1849/14 maggio 1912) ha fatto notare la natura *enigmatica* quando il suo personaggio Olle (rivolgendosi alla signorina Maria) dice: “Ma la donna è un enigma atroce, che nessuno saprà mai sciogliere” (J. A. Strindberg, *La stanza rossa. Scene di vita di artisti e di letterati*, 1879, Introduzione di Antonio Luglio, trad. it. di Carlo Picchio, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1982, 304 pp., p. 131). In proposito anche Sigmund Freud, nel suo saggio sulla femminilità del 1932, ha definito “enigma della femminilità” la difficoltà di comprensione analitica della psiche della donna (in particolare i processi mentali che governano la sua sessualità) a causa dello scarso materiale clinico a disposizione (cfr. Massimo Recalcati, “Sulla sessualità femminile”, in: *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano, Marzo 1996, 329 pp., Cap. 3, pp. 110-150).

personaggi di ogni polo esprime i relativi lati della vita di Silvia, perciò è necessario definire il loro contributo alla vicenda centrata sulla protagonista del romanzo.

I due personaggi del primo polo (il monastero), il monaco irlandese e il Padre bibliotecario, svolgono ruoli correlati a causa della pergamena e dei libri, che tanto interessano Silvia per la sua indagine. Il monaco irlandese è il personaggio che Silvia ha visto in biblioteca durante il suo primo soggiorno al monastero senza potergli parlare, ma sufficiente a incuriosirla: “E chi era quel monaco giovane e tanto silenzioso che appena venuto era scomparso?”⁴⁰, si tratta del monaco che le ha dato una pergamena apocrifia non richiesta inserita tra i libri che aveva chiesto di consultare, che ha attratto subito l’attenzione di Silvia e le ha sollecitato domande a cui invano ha cercato risposte. Una curiosità che il monaco irlandese ha accresciuto quando egli saluta Silvia con lo sguardo degli occhi e recita le parole della pergamena che conosceva a memoria: il ritirarsi nella grotta non aveva creato un distacco dal mondo, poiché i ricordi e gli echi della vita lo tormentavano sempre; ma il monaco irlandese ha chiesto anche perdono a Dio per aver rivelato *cose proibite* della vita di Padre Gregorio in quanto la sua testa *brucia di visioni* .

Si tratta di un monaco la cui personale vicenda è narrata un po’ alla volta nella storia del romanzo: è un giovane monaco irlandese dal volto chiaro e capelli biondi, un uomo *fuggevole* ma “provocante come uno sguardo di sfida e insieme di tormento...”⁴¹, che solo in un primo momento ha svolto funzioni di sostituto del Padre bibliotecario quando questo è stato assente.

Il monaco irlandese si presenta all’ *improbabile lettore* della pergamena come un *monaco insipiente* impegnato a riflettere su un uomo che vive solo nelle sue parole, chiede di essere ascoltato perché *malato di nostalgia* del mondo e dice di conoscere *l’arte della parola* . Ma il monaco irlandese avverte anche i lettori che le sue parole sulla pergamena (in cui racconta la storia dell’uomo Gregorio) non devono essere credute come *verità* , poiché egli è un amanuense che trascrive parole attinte dalla memoria del volgo e dei pellegrini e così qualifica la sua narrazione come frutto della fantasia; perciò il monaco irlandese chiede a Dio la saggezza e la pazienza per raccontare il gesto, l’avventura e il sogno di Padre Gregorio, per rivivere “l’intero sacrificio dell’uomo che alla città volse le spalle in segno di diniego...”⁴².

Il monaco irlandese, durante la consueta passeggiata serale nel bosco in cerca della *quiete solitaria* per meditare su Dio, sente un *grido sospetto* e vede una volpe che catturava una lepre, così il silenzio del bosco non gli è più stato di conforto: si è spezzato l’incanto della percezione della *natura come madre benigna* e prende *coscienza* della crudeltà del mondo⁴³. Un turbamento che il monaco tiene segreto in sé e nega il pensiero di aver dubitato di Dio, poiché capisce che ciò è parte della natura, ma il suo animo comunque ha perso la tranquillità.

⁴⁰ L. Tassoni, *Un’altra vita* , cit., p. 10.

⁴¹ L. Tassoni, *Un’altra vita* , cit., p. 111.

⁴² L. Tassoni, *Un’altra vita* , cit., pp. 9-10.

⁴³ In tal senso bisogna notare che la *violenza* presente in natura tra gli animali selvatici non è equiparabile alla *violenza* che si manifesta nell’essere umano: la prima *violenza* non è parte del carattere intrinseco dell’animale, cioè non gli appartiene per natura, ma quando la manifesta nasce dal bisogno di autodifesa e sopravvivenza (nutrizione) dello specifico animale in relazione al suo ruolo ecologico e collocazione nella catena trofica (carnivori, erbivori, onnivori), per cui la sua violenza non è mai fine a se stessa né è gratuita, ossia i comportamenti violenti degli animali, che si osservano in natura, hanno un ruolo istintivo, da una parte, di autoconservazione della comunità di specie e, dall’altra parte, di mantenere gli equilibri ecologici del loro areale di vita. Mentre la seconda *violenza* , quella dell’essere umano, ha origini interne all’uomo e sono legate al suo percorso educativo e socio-culturale; in particolare, le psicosi e nevrosi umane, individuali e di gruppo, concorrono alla formazione di comportamenti e azioni violente sia verso gli altri uomini che verso il regno animale e vegetale che ci circonda; quindi, la violenza odierna dell’uomo non ha motivi legati alla lotta per la sopravvivenza della specie, ma è solo frutto di scelte consapevoli e illegittime dell’individuo, che violano il diritto civile alla convivenza pacifica tra esseri umani e interspecie.

Il monaco irlandese va in biblioteca per cercare nei libri la *negazione della legge* che la natura gli ha rivelato, ma senza successo: non trova spiegazioni né nei libri dei filosofi che hanno negato Dio né nel *libro della natura* che abbiamo davanti, per cui la domanda del monaco irlandese, perché Dio “ha creato un mondo in cui la *legge prima* è la violenza”⁴⁴, è rimasta senza una risposta risolutiva. La vista della *violenza in natura* diviene motivo per il monaco irlandese di riflessione e studio sul *senso della fede in Dio* e sul bene e male nel mondo, che entrano nel *dibattito narrativo* durante i colloqui del monaco irlandese col suo amico convalescente e con l’abate del monastero.

L’abate, infatti, cerca di aiutare il monaco irlandese dicendogli che i *dubbi* sono parte intrinseca della fede, che non c’è stato un santo che non abbia avuto tentazioni e incertezze, che bisogna accettare l’imperscrutabilità di Dio, ma il monaco irlandese non ne trae beneficio, rimane sempre sconsolato dal pensiero che la *violenza è legge della natura* e ciò gli fa vacillare la fede in Dio visto che è il responsabile del nostro mondo e così, seppure obbedisca a Dio, non riesce a fare a meno dell’uso della ragione, continua a non capire perché questo mondo è il *migliore possibile* se il mondo e la natura si reggono sulla legge della violenza e dell’egoismo. Dunque, l’irlandese giunge a chiedersi: se “Dio è perfezione assoluta”⁴⁵, da dove proviene l’imperfezione del mondo? E l’abate gli risponde che Dio ha permesso il male, seppure non ne sia l’autore, in quanto è necessario per l’esistenza del bene⁴⁶.

Le parole e i tormenti del monaco irlandese inducono Silvia a chiedersi quali siano le ragioni ataviche dell’esistenza delle contraddizioni nella *realtà della vita*; a questa domanda Silvia risponde proponendo la sua fiducia nella *Parola* e nell’*umanità del silenzio*, che trova espressione nella molteplicità degli *sguardi della vita*; un approccio bipolare che crea in Silvia un *equilibrio di visione* e fornisce una relativa soluzione all’imperfezione della vita.

Dunque, il colloquio tra i due monaci si conclude con un’esortazione dell’abate a pregare per accogliere in noi il mistero della vita nel mondo e a liberare la mente dai dubbi derivanti da troppa filosofia e razionalismo; nonché l’abate vieta al monaco irlandese l’accesso alla biblioteca e lo isola nella stanza più alta del monastero, così l’irlandese vive in esilio ed è negato da tutti i confratelli: trascorre i suoi giorni nelle *preghiere, digiuni e sogni* e trova conforto nell’amore per la musica suonando il violino. Per questo il monaco irlandese un giorno è chiamato dall’abate a sostituire il maestro d’organo (che si era ammalato) nella Messa di Pasqua: il monaco accetta l’incarico a condizione che in Chiesa non fosse collocato di fronte ai fedeli, “perché la sua musica altro non doveva essere che una semplice voce...”⁴⁷.

Durante la celebrazione della Messa di Pasqua Silvia percepisce la presenza del monaco irlandese nel monastero, capisce che la mano che aveva prodotto la musica del canto pasquale era quella del monaco che cercava da tempo, comprende che la pergamena vista in Biblioteca è stato un modo per comunicarle che una *verità possibile* resta uguale nel *cammino del tempo della vita*; ma Silvia, presa dall’emozione della musica, non vede il monaco che le passa davanti e “alzò per lei gli occhi... per meglio mostrarsi e un po’ per ringraziare”⁴⁸. Questa è la prima ignara occasione di Silvia di poter *ri-vedere* il monaco irlandese accusato di ateismo, un fatto che assume una rilevanza narrativa specifica sia per la ricerca storica di Silvia che per il messaggio finale del romanzo.

Silvia ha una seconda occasione di *ri-vedere* il monaco irlandese nella Chiesa del monastero, ossia quando l’uomo col cappuccio *uscì come un’ombra* dal confessionale: Silvia lo vede da lontano ma, mentre si avvicinava, l’abate ferma la donna per salutarla e così il

⁴⁴ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 69.

⁴⁵ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 74.

⁴⁶ Il discorso sul male era già stato accennato in due occasioni precedenti: la prima quando l’uomo solitario, mentre parla della morte del suo amico, dice: “È la consapevolezza che il male in questo millennio che adesso riprende sarà la misura di chi sente soltanto il tempo passare” (L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 40); mentre la seconda volta quando dice che l’uomo solitario ha molte somiglianze con il monaco irlandese: “Forse le aveva parlato delle somiglianze della vita degli uomini, del dolore che si nasconde nel cuore, del bisogno di solitudine quando si scopre d’aver fatto del male” (L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 52).

⁴⁷ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 123.

⁴⁸ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 126.

monaco irlandese “scomparve oltre una porta che dava nel silenzio”⁴⁹, dunque un’involontaria occasione mancata per Silvia. Nella terza successiva e ultima, a fine romanzo, Silvia capisce con certezza chi è il misterioso monaco della pergamena e tenta di avvicinarlo sempre in Chiesa, lo attende sino a sera quando il monaco esce dal confessionale e cerca di fermarlo dicendogli che stava conducendo una ricerca-studio che doveva terminare, ma il monaco non si ferma e camminando rivolto a Silvia dice sottovoce “Ego te absolvo” mentre con il *corpo varcava un cancelletto* e poi:

“- Padre, - aggiunse Silvia, - io, padr... - ma la voce le morì dentro le labbra quando quel volto sfinito dalla sfida ebbe un cedimento... si girò... lentamente, ma privo di cappuccio... L’inferriata poi si chiuse, dopo un segno, sul tempo e le parole che come risposta o monito portava scritte: silenzio, luogo permesso ad un *solo Pellegrino*. E uno stupore... e uno sguardo dolce di perdono accompagnò Gregorio dentro la sua vita...”⁵⁰.

Questo è il momento più importante dell’intera storia, poiché si conclude la ricerca di Silvia sul monaco irlandese: è l’ultimo giorno della vicenda narrata, anche se non chiarisce tutti i punti in ombra, lasciando il lettore *insoddisfatto* per le mancate risposte alle tante domande di Silvia; ma di questo siamo già stati avvertiti, poiché all’inizio del romanzo il monaco irlandese ha detto: “E non sperare [...] di trovare alla fine del discorso la vicenda per intero. Non c’è regola nel dire”⁵¹, per cui il monaco irlandese invita il lettore ad arrendersi davanti al mistero monacale, che all’uomo laico non è concesso di comprendere.

Silvia non ha molto successo nell’ultimo tentativo di colloquio col monaco irlandese confessore, poiché in quel poco tempo non è riuscita a pronunciare interamente la sua domanda, ma comunque gli ha espresso la sua esigenza di *conoscere* e il monaco irlandese le ha risposto in forma *silente*, una modalità tutta interna al *valore del silenzio come verità*. Dunque, la scena finale del romanzo solo in apparenza lascia Silvia senza la risposta che cercava da molto tempo, poiché in realtà quella *non-risposta* rafforza il mistero sul monaco che è stato *nascosto* dall’abate per la colpa di non aver creduto alla bontà di Dio.

Il momento in cui si realizza l’atteso incontro di Silvia col monaco irlandese lascia percepire, da un lato, la trasposizione del monaco irlandese nel Padre fondatore e, dall’altro lato, una sorta di reincarnazione di Gregorio in un monaco vivente, che consente a Padre Gregorio di essere ancora presente nella vita dei suoi confratelli (ma pure sembra che Gregorio penetri nella vita di Silvia, che tanto ha studiato e *indagato* nei suoi soggiorni al monastero): la misteriosa somiglianza tra il monaco irlandese e Padre Gregorio dà la conferma della reale *comunione* tra un monaco vivo e un altro morto da tempo, ossia il monaco della pergamena è “avvolto di magia che troppe cose lo facevano somigliare al Padre fondatore come se in lui si ripettesse l’antico mistero”⁵². Silvia, dunque, nel suo libro (e, conseguentemente, nel romanzo *Un’altra vita*) compie una *comparazione analogica* tra un monaco del passato (Padre Gregorio) e un monaco del presente (il monaco irlandese); un’assimilazione tra i due monaci che ha trovato enigmatica conferma nel finale criptico del romanzo.

Inoltre, il colloquio del monaco irlandese col maestro d’organo ammalato⁵³ si rivela determinante per capire meglio l’identità dell’irlandese, poiché successivamente l’anziano

⁴⁹ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 181.

⁵⁰ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 188.

⁵¹ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 7.

⁵² L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 104.

⁵³ In questo colloquio emerge che i due monaci non danno lo stesso ruolo alla musica: il maestro d’organo sostiene che la musica è sempre uguale a se stessa, poiché “dice del mondo quando parla di Dio e racconta Dio se parla del mondo...” (L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 164), perché sente che l’origine della musica è nel sorgere del sole e nel *canto della vita*, perché la bellezza della musica dà sollievo alle miserie e pene umane, dà speranza alla persona sofferente; mentre il monaco irlandese sostiene che la musica “alleggerisce le pene solo a chi la suona” (L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 168), ma il maestro gli replica che lui nelle sere estive dei borghi, in gioventù, ha visto che la gente era felice solo grazie all’ascolto della musica.

maestro comincia a migliorare in salute e lo attribuisce alle parole di conforto dettate dal giovane irlandese, un episodio che induce l'abate a nominarlo padre confessore per le sue notevoli capacità di ascolto e comprensione e perché "mai era esistito là dentro quelle mura uno che senza concedere il volto era voce ed era solo mente. Confessava così infatti quel frate, solo ed in segreto"⁵⁴. Infatti, il monaco irlandese ha una propria visione della confessione: egli comprende, giustifica e assolve ogni tipo di peccato, di cui Silvia viene a conoscenza per caso leggendo un articolo su una rivista, perché il monaco irlandese è divenuto famoso per il suo modo di confessare, che lo ha reso molto ricercato dai fedeli desiderosi di assoluzione.

Quindi, Silvia non interrompe mai l'indagine sul monaco irlandese e, chiedendo ai confratelli, è riuscita a sapere solo gli aspetti esteriori della vicenda, poiché hanno taciuto l'essenza della storia del monaco; pertanto il *non dire* dei monaci comunica a Silvia che il monaco irlandese, divenuto padre confessore senza desiderarlo, non vuole essere riconosciuto in quanto ritiene che *farsi vedere* è *tentazione* e l'essere solo voce gli permette di farsi meglio ascoltare.

Mentre il secondo personaggio del primo polo, il Padre bibliotecario, svolge un ruolo importante per la ricerca storica di Silvia, perché il bibliotecario è colui che simboleggia un ponte verso Padre Gregorio attraverso i consigli sui libri da leggere e l'acquisizione delle informazioni per capire l'identità del monaco irlandese che non si lascia avvicinare, ma a distanza pone domande con la sua *assenza*.

Tra Silvia e il Padre bibliotecario ricorrono contrasti d'opinione, per esempio sulle loro visioni della vita e sul valore dei libri. Il bibliotecario, al contrario di Silvia, sostiene che i monaci hanno fatto la scelta di calarsi nel *mistero d'amore e di penitenza* ma senza rinnegare la vita reale, poiché nel mistero della vita monastica entrano sempre le difficoltà e le verità del mondo laico, poiché non si può sfuggire alle persone che cercano i monaci sia per motivi di studio o di fede che quando ricevono i pellegrini nei periodi natalizi e pasquali; insomma, i monaci hanno la coscienza che la vita è sempre presente in loro.

Silvia pensa che i libri sul Padre fondatore non siano sufficienti a capire le ragioni della scelta di Gregorio, poiché non crede che Gregorio sia nato santo, poiché mai raccontano le sue debolezze e tribolazioni che danno valore alla santità; per cui Silvia non è d'accordo col Padre bibliotecario quando lui le dice di non leggere i *libri agiografici*, poiché Silvia pensa che questi libri siano importanti come gli altri in quanto aiutano a cercare nei fatti della vita di Gregorio e contribuiscono a completare l'*affresco della sua vita*. Ma il Padre bibliotecario dissente su ciò, poiché un libro di storia non può essere composto di cose vaghe (come lo sono quelli agiografici), ma deve dire fatti certi altrimenti il libro è *solo un racconto*.

Nonostante ciò, Silvia arriva ad avere rapporti amichevoli col Padre bibliotecario, il quale spesso si sofferma a commentare i libri che Silvia consulta nella biblioteca del monastero; ma il Padre bibliotecario manifesta disagio, mentre discute con Silvia, quando sente il suono del violino che proviene dall'alto del monastero, poiché indica che il monaco irlandese c'è nel monastero, anche se è tenuto segreto per motivi *poco edificanti*. Pertanto, il Padre bibliotecario cade in contraddizione, poiché, da una parte, dice a Silvia che il monaco irlandese è un fratello che racconta menzogne, e, dall'altra, nega l'esistenza al monastero di un monaco come Silvia lo descrive ipotizzando che la donna si è confusa. Così Silvia non crede alle parole del bibliotecario e gli chiede perché non dichiara la *verità* sul monaco della pergamena, anche se una cosa Silvia l'ha capita bene, ossia la *finta assenza* è necessaria a nascondere "un volto da negare"⁵⁵.

Dunque, il discorso sull'identità del monaco irlandese è sempre presente nei colloqui di Silvia col Padre bibliotecario, il quale, alla fine, davanti al confessionale della Chiesa, non potrà più negarne l'esistenza: il Padre bibliotecario, alla domanda di Silvia su chi fosse il monaco che confessava nell'angolo della Chiesa, ammette l'esistenza di quel monaco e le dice che si tratta proprio del monaco irlandese, sul quale Silvia ha chiesto notizie molte volte ai confratelli del monastero, di cui il bibliotecario aveva negato l'esistenza solo per *obbedienza* all'ordine dell'abate (che lo aveva nascosto per aiutarlo a divenire un monaco capace di dominare gli impulsi giovanili); perciò Silvia capisce che è riuscita a trovare il

⁵⁴ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 171.

⁵⁵ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 78.

monaco irlandese rinnegato dai confratelli e poteva parlarci quando sarebbe uscito dal confessionale.

6. I personaggi del secondo polo tematico (l'amicizia) sono i due amici di Silvia: Tommaso e Adele. La conoscenza tra Silvia e Tommaso (un giovane dal volto delicato e con modi sempre corteggiatori verso le donne) nasce durante una serata mondana, quando nel cuore di Silvia, alla sua vista, *cadde il silenzio*, ossia fu affascinata dal giovane come dimostra il comportamento di Silvia quando gli porge una *coppa di spumante* dicendogli di "berlo perché era lei ad offrirglielo"⁵⁶, parole che esprimono sia la peculiare sensibilità femminile che il senso del *gesto di donna* interessata a *conoscere* un uomo.

Il rapporto tra Silvia e Tommaso si evolve in modo veloce, tra loro si crea un'intesa in poco tempo e, senza le barriere culturali tipiche dei rispettivi sessi, raccontano le loro vite, parlano senza reticenza, per esempio, del tipo di relazione che corre tra l'uomo e la donna, infatti, Silvia fa notare a Tommaso che nei colloqui tra le persone il *fattore sesso* rappresenta un ostacolo, ossia la comunicazione uomo-donna è difficile e complicata a causa dei rispettivi filtri socio-culturali, poiché la natura e la cultura specifica dei due sessi ci rendono diversi sul piano mentale e sentimentale. La conferma di ciò la si ha quando Silvia rimprovera Tommaso, che nel suo racconto sull'*uomo solitario* ha taciuto la descrizione dell'aspetto fisico, insinuando di considerarlo di poco valore, poiché gli uomini danno importanza solo alle *parole*: un elemento che conferma, secondo Silvia, la differenza tra uomo e donna; davanti a ciò Tommaso non può far altro che dar ragione a Silvia, perché è "difficile avere uno sguardo d'insieme sulle cose"⁵⁷, ossia secondo Tommaso gli occhi hanno un limitato orizzonte.

L'amicizia di Silvia con Tommaso si consolida, in particolare, quando partono insieme per andare all'antico borgo dove vive un'anziana donna, che ha conosciuto l'uomo solitario: l'anziana lo descrive come una persona gentile, che ha vissuto in silenzio nella macchia, che non parlava mai della sua origine e stava con le mani sempre unite come se pregasse; un uomo dal carattere taciturno intento ad ascoltare la voce del fuoco e del vento. L'uomo solitario ha scelto quella vita perché un giorno non ha fatto visita a un amico che moriva, in quanto non sapeva cosa dirgli, per cui ha deciso di vivere solo: perseguitato dal rimorso e dalla *disarmonia*. La vicenda e il comportamento dell'uomo solitario diventano più comprensibili quando egli afferma che la *tragedia* è uno dei mali della nostra esistenza, perché l'uomo ha *abbandonato il sogno*, una perdita che ci ha resi deboli e inadatti ad affrontare i fatti e le prove della vita.

Dunque, la *prossimità fisica* uomo-donna è proposta come un momento peculiare ed emblematico della relazione amicale tra Silvia e Tommaso, dove i silenzi sono carichi di significati più e meglio delle parole dette, poiché la comunicazione passa attraverso i movimenti delle mani e gli sguardi senza i *filtri della ragione*, la luce degli occhi commuove e penetra nell'anima, ossia il *fascino arcano* che si crea nel dialogo tra donna e uomo, l'*affinità di senso* che istituisce il comune sentire tra le due identità.

Mentre l'amicizia *ritrovata* tra Silvia e Adele viene esemplificata attraverso tre momenti, i primi due sono incontri casuali a distanza di molto tempo l'uno dall'altro. La prima volta le amiche si incontrano per caso al monastero: Silvia fu sorpresa di rivedere in quel posto la sua vecchia amica Adele; poi, la seconda, una sera a un bar in città Silvia rivede l'amica e si ascoltarono con intensità come fanno solo le bambine; infine, la terza volta è un incontro desiderato, quando Silvia sceglie di andare alla Villa di Adele. In tutti e tre gli incontri il punto focale è il ricordo del loro passato per spiegare il presente, una *dimensione di retrospettiva* che passa principalmente attraverso il doloroso racconto di Adele sul marito scultore ammalatosi di *infinita demenza*, sulle difficoltà di donna ad amare un uomo che ha messo i *percorsi dell'arte* al primo posto, a vivere accanto alla *solitudine cosmica* dell'artista.

Le due amiche si pongono in un reciproco profondo ascolto, perché sanno di aver conosciuto il *dolore della vita* e sperimentato quanto sia difficile amare; per questo Silvia ascolta il racconto dell'amica con curiosa attenzione per meglio capirla, come se fosse lo svelamento di un mistero. Adele parla del rapporto che il marito aveva con la scultura, da

⁵⁶ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 35.

⁵⁷ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 89.

cui emerge una *visione dell'arte* come processo che rende immortale l'uomo che esercita l'arte, il senso dell'opera dello scultore che aveva avuto il *riso negli occhi*, ma poi ha *smarrito* lo sguardo e la mente. Un uomo che con la sua arte ha *sfidato* la vita per *s-piegarla*, ma un giorno ha voluto indagare anche la sua anima e così l'ha auto-interpretata nel suo marmo preferito e il suo volto è diventato *Presenza*, ossia ha voluto capire la sua anima attraverso l'interpretazione scultorea. Ciò indica che nello scultore si era formata l'idea di *falsità del reale*: è il *tormento dell'io* dell'artista, che il giornalista ha descritto nel suo articolo *Vita di un uomo* (pubblicato nella rivista che Adele ha mostrato a Silvia), dedicato alla vita e ai sentimenti espressi nell'opera artistica dello scultore.

In particolare, Adele racconta a Silvia che il marito ha scolpito se stesso nel marmo, ma non era stato soddisfatto del risultato, in quanto il volto esprimeva solo un momento statico del passato della sua vita e, quindi, nel presente non era più vero. Mentre l'artista desiderava che la sua immagine scolpita nel marmo esprimesse il divenire del suo corpo nel *cammino perpetuo del tempo*, e di fronte a questa sfida, impossibile per un essere umano, lo scultore non si è arreso (in preda a una sofferente ossessione) e ha cercato la soluzione facendo continue modifiche alla sua statua, poiché lui sentiva di dover imprimere nel marmo la sua idea che l'uomo è un "insieme di attimi passati e futuri..."⁵⁸: l'artista vuole esprimere nella *fissità della scultura* i segni del passaggio degli anni sul volto umano come l'insorgere di una ruga sulla pelle, cosicché gli uomini futuri potranno capire chi era la persona raccontata nella scultura.

L'immaginazione dello scultore vede le tracce lasciate sul suo volto dal procedere del tempo, per cui l'artista vuole che la sua immagine scultorea racconti la persona nel suo mutamento fisico quale espressione del *procedere umano nel tempo*. Perciò il marito di Adele è stato ossessionato dall'idea di trasmettere al futuro, attraverso il racconto delle sue sculture, i mutamenti dell'uomo del presente in divenire. Dunque, dalle parole di Adele sul lavoro artistico del marito emerge il senso profondo della forza espressiva dell'artista nella sua opera, anche quando questa è rivolta a se stesso.

Silvia cerca di cogliere l'*anima dell'artista* mentre ascolta il racconto di Adele sulle sculture del marito e capisce che nella mente dell'artista la realtà è *diversa*, che è stato difficile per Adele vivere accanto al marito scultore, perché l'artista dimentica la sua donna e tutte le altre persone quando lavora per *scolpire* un'idea: egli "È solo con se stesso, il mondo gli è estraneo perché in quel momento l'artista non è al mondo che appartiene"⁵⁹, è l'inevitabile isolamento come condizione obbligata per la creatività.

Quindi, il sentimento d'amicizia tra le due donne si conferma in tutta la sua forza a prescindere dal tempo e dalla distanza fisica, come dimostra il momento finale del loro incontro alla Villa di Adele, dove le due amiche, sedute sotto la pergola, "Nutrivano le loro

⁵⁸ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 139. In questa *visione del tempo* dello scultore si sente l'influenza della lezione di Sant'Agostino sul *valore* e la *natura* del *Tempo* (cfr. Agostino, *Il tempo*, in: *Le confessioni*, cit., Libro XI, 10.12-28-38, pp. 244-257), dove lo *spirito* del Vescovo di Ippona conduce una *riflessione* sul *Tempo* con ritmo *interrogativo*, un fare domande a se stesso accompagnate da continue richieste di aiuto e illuminazione a Dio, poiché Agostino è consapevole che si è dato il compito di "penetrare questo enigma intricatissimo" (Agostino, *Il tempo*, in: *Le confessioni*, cit., p. 251): cos'è il tempo, dov'è, quando inizia e finisce, come riconoscerlo e con cosa misurarne la durata (l'estensione), etc. Agostino sostiene che il tempo è solo una dimensione interiore dell'umano (che ha sede nell'animo) costituita dal movimento di passaggio degli attimi futuri in passati: "La tensione presente fa passare il futuro in passato, il passato cresce con la diminuzione del futuro, finché con la consumazione del futuro tutto non è che passato" (Agostino, *Il tempo*, in: *Le confessioni*, cit., p. 256), tale dinamica avviene in quanto il tempo esiste nello spirito, il quale è autore del futuro, del presente e del passato; dunque, il *Tempo* per Agostino è un'estensione psicologica che sintetizza in sé passato, presente e futuro: "È in te, spirito mio, che misuro il tempo" (Agostino, *Il tempo*, in: *Le confessioni*, cit., p. 356). Di tutto ciò Dio è creatore in quanto il *tempo* fa parte della creazione del mondo, ma ne è fuori, poiché non fa parte del mondo terreno umano, ma è parte di un mondo senza *Tempo*: l'*Eternità*, ossia Dio è *immutabilmente eterno* (cfr. Agostino, *Il tempo*, in: *Le confessioni*, cit., p. 259).

⁵⁹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 148.

anime di silenzio e i loro occhi di immagini”⁶⁰, perché le *parole* non sono più necessarie al loro dialogo interiore. Perciò il rapporto di amicizia di Silvia con Adele (così come con Tommaso) si presenta come un *fatto intimo necessario alla vita*, ossia la relazione amicale esprime l’ancestrale bisogno di confronto ed empatia tra gli esseri umani.

7. Il terzo polo tematico (la città) si sostanzia attraverso la partecipazione di Silvia alla vita culturale che si svolge nella località in cui vive e lavora, che trova vari momenti di esemplificazione, tra cui quelli della mostra dell’artista padano (un noto *pittore di ritratti*) e della polemica col collega dell’università. Con entrambi Silvia intrattiene una relazione sul *valore dell’arte*: sia l’arte del disegno e della pittura che l’arte della *Scrittura* come capacità di *raccontare* l’essere umano.

Dalle proposte culturali della città nasce l’incontro-dialogo di Silvia con l’artista padano (in occasione della sua mostra personale), che *dipinge per sottrazione*: l’artista guarda la donna e vede la sua *parte mancante* e così pure Silvia nota che nei quadri del pittore manca “ciò che struttura il disegno”⁶¹, ossia Silvia intuisce il carattere antinomico (l’*assenza/presenza*) delle opere dell’artista padano, capisce che la *relazione d’equilibrio* tra il vuoto e il pieno completa il significato dell’opera del pittore, il quale spiega che, secondo la sua filosofia artistica, i quadri “vanno letti aggiungendo perché io sono quello che toglie. Lavoro per sottrazione e mai per aggiunta...”⁶². L’artista padano si limita a tracciare solo le linee *indispensabili* lasciando al suo fruitore il compito di completare l’opera nelle parti mancanti, così lo fa diventare co-autore, che consente all’opera d’arte di essere arricchita dalla capacità immaginativa della persona che osserva; dunque, il pittore dilata il suo *spazio* di creazione artistica fino al punto che ogni sua opera ha un numero di co-autori pari a quello dei potenziali fruitori.

Tale visione artistica del pittore padano incrocia il *sensu* della ricerca storica di Silvia, poiché entrambi si concentrano a elaborare solo *l’essenziale* lasciando al lettore e al fruitore dell’opera il compito di completarla per gli elementi mancanti. Questo aspetto emerge quando Silvia spiega la sua idea sul *volto-sguardo* all’artista padano: la donna ricerca un *volto possibile* e tenta di rappresentarlo con “disegni infiniti e infantili per forma e aspetto”⁶³, un uomo dal volto e occhi sempre uguali. Seppure nelle *parole* di Silvia ci sia già il *volto disperso* del monaco della pergamena (e dell’uomo solitario), lei continua a cercarlo, poiché vuole “il volto che manca allo sguardo il volto che se ci fosse mi farebbe da guida, che mi condurrebbe nel mistero di una vita e di una scelta...”⁶⁴: è la ricerca del *volto possibile* raffigurato con i suoi *disegni infiniti*, del volto del misterioso monaco che Silvia ha visto un giorno in biblioteca e poi intravisto nella *falsa pergamena*. Durante il racconto di Silvia sul *volto cercato*, il pittore lo disegna per sottrazione, per cui del volto rimane solo “il senso, una lacrima che cadeva da sotto un cappuccio ora abbassato sul volto e sugli occhi per non mostrare a tutti il dolore del mondo...”⁶⁵; perciò le parole di Silvia hanno disegnato inconsapevolmente, attraverso la mano del pittore, la *figura del dolore umano*.

Dunque, il *mondo dell’arte* è presente nel romanzo *Un’altra vita* attraverso i due momenti incentrati sull’artista padano e sullo scultore, che hanno il comune denominatore dell’indagine per scoprire ed esprimere il volto dell’anima, ossia dare *forma riconoscibile* alla propria *essenza interiore*.

Mentre il momento polemico dell’incontro di Silvia con il collega dell’università avviene sul piano della *Scrittura*: non si incontrano di persona nel romanzo, ma dialogano a distanza mediante gli articoli sui giornali secondo il costume culturale della vita cittadina. Quando Silvia legge la recensione del collega, che faceva alcune critiche al suo libro *La vita di Padre Gregorio*, si è sentita sfidata e ha risposto con osservazioni che distruggevano le tesi del collega. Silvia è accusata di non essere stata neutrale nell’indagine svolta, poiché nel libro manifesta la sua partecipazione emotiva alla vicenda di Padre Gregorio: il collega dice

⁶⁰ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 150.

⁶¹ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 96.

⁶² L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 96.

⁶³ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 99.

⁶⁴ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 100.

⁶⁵ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 100.

che Silvia è antiscientifica, perché dà credito storico a una leggenda popolare senza fondamento, così il libro di Silvia è definito come un'invenzione che non ha niente di vero, perciò il collega conclude che Silvia ha usato la storia di Gregorio in modo strumentale per scrivere solo un racconto. Ma Silvia, pur riconoscendo come vera la critica del collega, sa che ha scelto di essere antiscientifica, perché le interessa solo il *perché* della vicenda e non il *come* o il *dove*, cioè ha voluto conoscere la vita di Padre Gregorio negli aspetti più profondi, nelle *motivazioni* ed *emozioni* che hanno determinato la sua scelta monacale; pertanto Silvia non dà importanza al fatto che il suo libro sembri un *racconto*, poiché il suo scopo è solo proporre la *storia delle idee* e le *ragioni* di una vita.

8. L'analisi di questi personaggi ci fa capire che il romanzo *Un'altra vita* ha un carattere pluritematico, il cui punto di sintesi si trova nel tema olistico del *senso della vita*, che orienta il *cammino narrativo* verso particolari direzioni: le difficoltà della vita, il carattere dell'essere umano, l'intuizione femminile, la dimensione onirica, il fascino della natura, il valore della Parola e del Libro.

Le *difficoltà della vita* indicano i diversi volti dell'*umanità dolente*, ossia il romanzo manifesta il bisogno di capire le ragioni del male che insiste nell'umanità, che si palesa attraverso i dilemmi e i tormenti dell'anima, le sofferenze nei rapporti tra esseri umani, la lotta dei desideri tra l'uomo e la donna, il dolore dell'abbandono, nonché la difficile relazione con la *Morte*, con il dolore per la morte di una persona e, soprattutto, l'impossibilità di evitare la morte in sé, poiché l'abisso della morte è l'unico *assoluto* della vita umana e che, di conseguenza, relativizza tutto il resto della nostra esistenza. Dunque, l'autore ci mette davanti alla *condizione umana*, all' "*uominità* tribolata che si racchiude in ogni creatura"⁶⁶, che in Silvia è motivo del suo lavoro di indagine storica, ossia la protagonista cerca l'*umanità* che continua a *esserci* nel monaco, poiché è la parte della sua vita che non può essere mai eliminata, l'umanità *indipendente* dalle scelte che la persona compie nella sua vita.

Un'altra vita indaga sulla *verità* del dolore umano nella *vita vissuta*, anche se non sempre ciò è compreso dalle singole persone; infatti, il *significato della vita* va aldilà dei fatti e delle apparenze, poiché raccontarla per Silvia significa "anatomizzare le passioni gli slanci le sconfitte e talvolta le colpe"⁶⁷; una visione condivisa anche dal Padre bibliotecario. Perciò la necessità di capire la *verità della vita* porta Silvia, pur sapendo che un libro di storia deve dire solo fatti altrimenti è racconto, a scrivere una storia che esprime le passioni, le sofferenze e le gioie connesse alle scelte che l'uomo fa nella vita.

La comprensione dei *sentimenti umani* è uno dei motivi dell'indagine storica di Silvia, anche se non ha mai incontrato l'*umanità dolente*, poiché tutto era *verità protetta*; questo non soddisfa Silvia in quanto ha scorto le *voci del silenzio*, che le fanno rivedere i sentieri e gli errori della vita. Pertanto Silvia somatizza il *dolore del mondo*, poiché si sente a disagio di fronte alla *malvagità umana* e così preferisce le *domande senza parole*: gli interrogativi che nascono dalla riflessione del silenzio.

Infatti, l'anziano monaco fa notare a Silvia sia il *valore del silenzio* nella *solitudine* che l'*impossibilità della solitudine* nell'esistenza umana (perciò anche nella vita monacale), poiché "nessuno nel mondo è mai isola, tutti siamo arcipelaghi collegati ad altri arcipelaghi all'infinito"⁶⁸; per esempio, i penitenti nel deserto della Tebaide sono stati esempi dell'impossibilità a vivere in solitudine pur in una scelta forte di ribellione qual è la vita eremitica. Dunque, nessun uomo può vivere come un'isola, nessuno è veramente solo; però dall'impossibilità della solitudine emerge, per paradosso, che "Si è soli anche in mezzo alla gente ma talvolta si è presenti anche dentro un'assenza"⁶⁹, una logica che ci indica una possibile convergenza degli opposti, un sincretismo antinomico che conduce all'accettazione intuitiva della *presenza nell'assenza*: la dimensione vitale con cui, secondo Silvia, Padre Gregorio continua a essere presente tra i confratelli del suo Monastero.

⁶⁶ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 154.

⁶⁷ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 177.

⁶⁸ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 107.

⁶⁹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 144.

9. Il tema del *carattere dell'essere umano* in *Un'altra vita* si impone all'attenzione del lettore sin da subito col discorso sulla personalità della donna, poiché l'*universo femminile* (che riceve molta attenzione nel romanzo) è sviluppato in una serie di microuniversi, che evidenziano il *carattere* e la *natura della femminilità*, dalla quale emerge un senso di ammirazione per le attitudini intrinseche della donna.

L'identità interiore della donna è presentata nella sua concreta specificità, parallelamente all'evoluzione della vicenda raccontata, attraverso sia il *peso narrativo* della protagonista Silvia che con le riflessioni e osservazioni dell'autore sul *femminile*. Nel primo caso, il tipo di rapporto che Silvia instaura col suo lavoro di ricerca storica, svolge un ruolo importante, da cui risalta il fascino di seguire ogni possibile indagine fino all'ossessione, l'interrogarsi continuo sugli accadimenti che la circondano, la seduzione del mistero della *Parola*, il bisogno di conoscere, il desiderio di intuire e comprendere l'interiorità della persona che abbiamo davanti, la mente sempre impegnata a svolgere analisi e riflessioni su fatti, persone e *parole* del giorno appena finito, ossia la narrazione manifesta la tensione dei *sentieri della mente* di Silvia a voler capire *volti e sguardi dell'umanità*: l'interiorità della vita.

Mentre, nel secondo caso, i caratteri del *femminile* sono espressi attraverso il racconto della donna nei modi di pensare, nella logica, nei percorsi delle idee, nelle percezioni e intuizioni, nelle sensibilità, nei sentimenti ed emozioni, nell'immaginazione, negli sguardi furtivi, etc., aspetti che esemplificano, in molteplici occasioni del romanzo, il carattere della *mente della donna* nelle sue diverse dinamiche e valenze, ossia i *modi d'essere* della psicologia femminile.

Un'altra vita sovraespone i processi mentali della protagonista Silvia al punto che il lettore del romanzo si trova davanti la *donna* nel bene e male, nelle certezze e nei dubbi, nelle sicurezze e debolezze. Infatti, Silvia è consapevole di non avere certezze, poiché da storica aveva sempre dovuto fare i conti con *io forse* e *si dice*; nonostante i dubbi, la mente di Silvia è sempre presa dalla curiosità di conoscere e dall'attività di immaginare, di formulare ipotesi in risposta ai tanti interrogativi che la perseguono; insomma, la mente di Silvia considera ogni elemento, poiché "scartarne uno poteva voler dire scartare forse l'essenziale"⁷⁰. Dunque, la *curiosità profonda* rende la donna attratta da tutto ciò che è insolito, dalle scelte fatte con passione, da chi la rifugge per motivi di fede come i monaci; nonché la donna sa di essere desiderata, perché il suo corpo è *strumento per la vita*, è l'insieme che *crea incantesimi*, ossia il corpo della donna è *un'opera d'arte* di un artista sfuggente, del quale l'autore non rivela l'identità.

Inoltre, *Un'altra vita* propone la complessità dell'universo della donna anche attraverso la sua *dimensione pubblica e privata*: la prima si manifesta quando fa riferimento alla donna con le diverse tipologie anagrafiche (giovane, ragazza, fanciulla, bambina, etc.) e ruoli sociali (principessa, madre, moglie, vedova, adultera, donna abbandonata, monaca, suora, devota, signora annoiata, insegnante, ricercatrice, etc.). Mentre la seconda, la *dimensione privata e intima*, si nota quando l'autore si sofferma sulla *finta debolezza* della donna, che nasconde una reale forza e coraggio di stare al mondo, come osserva il monaco irlandese (nel dialogo con l'abate del monastero), che riconosce alla donna la capacità di dare amore sfidando le regole morali della società. Un amore che si ritrova anche nel rapporto che la donna intrattiene col *peccato* che ha commesso, ossia per il fatto che confessa liberamente le sue colpe, la donna dimostra coraggio e non merita né condanna né penitenza, anzi è meritevole di *assoluzione dei peccati* in confessione; nonché il mondo, secondo il monaco irlandese, dovrebbe chiedere perdono alle donne e sperare che diano la loro assoluzione.

In particolare, il *carattere dell'essere umano* ha un'esemplificazione nei momenti di incontro tra la femminilità e l'universo dei monaci: il suono dei passi di Silvia, mentre cammina per andare a parlare col vecchio monaco in biblioteca, invade il silenzio del monastero, dove la femminilità da sempre è inconsueta, è stata espulsa dalla mente dei monaci, perché considerata fonte di paura e tentazione demoniaca, per cui il passo di Silvia turba la *quiete antica* del monastero. Un incontro tra due *mondi distanti* nell'*essere* seppure si parlino per *necessità umana*, infatti, all'indifferenza del monaco la reazione della sensibilità della donna è quella di *fastidio*, perché l'anziano monaco ha ignorato la sua femminilità: la mente e gli occhi del monaco hanno *cancellato* il corpo della donna. Mentre, in un'altra occasione, accade il contrario, ossia il giovane monaco irlandese, nel riferire all'abate la sua

⁷⁰ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 153.

visione del peccato commesso dalla *donna*, indica la positiva *presenza* della femminilità nel monastero, poiché essa ha particolari capacità di comprensione del dolore umano e svolge un significativo ruolo sociale.

L'impatto del femminile nel mondo maschile monastico emerge anche quando Silvia arriva alla foresteria del monastero, dove un laico (che svolge servizio di ricezione dei pellegrini) l'accoglie con freddezza e inquietudine a causa del *profumo di donna*, la osserva con sospetto e *sguardo perplesso*, che sottolinea che nella mente di quell'uomo è presente un *antico pregiudizio*. Un motivo ribadito dall'anziano monaco della biblioteca quando dice a Silvia: "non si meravigli ma è da tempo che la sua presenza è segnalata dentro questa *casa* e quando viene c'è chi prova spavento"⁷¹. Tale turbamento dei monaci, inoltre, ricorre sia in uno dei tanti dialoghi tra Silvia e il giovane monaco bibliotecario (poiché questo guarda con *ammirazione il volto di donna*) che quando Silvia in Chiesa ha sentito la mano del vecchio monaco bibliotecario che le ha toccato la spalla, in quanto il monaco sapeva che quel suo gesto poteva suscitare un brivido di affetto o timore.

Speculare a questa sponda dei *sentimenti* c'è quella dei momenti in cui Silvia confessa a se stessa le emozioni ricevute dalla sua permanenza al monastero, cioè Silvia si rende conto di essere affascinata dal monaco irlandese, poiché si sorprende a *pensarlo* quando vede un "uomo più bello del solito"⁷²; nonché quando Silvia, incantata dalla sapienza dell'anziano monaco bibliotecario, avrebbe desiderato parlarle di "quanto riempia sentirsi guardate da uno sguardo che desidera"⁷³.

Dunque, la *vita della donna* è colta nella *Parola* e nel *Silenzio*, nel dialogo tra la mente e il cuore, fra l'intuizione e l'anima, ossia nelle mille sfumature delle *voci interiori del femminile*, tra cui l'*intuizione* è l'aspetto della donna che più trova espressione nel romanzo *Un'altra vita*, che entra spesso nella narrazione (come un personaggio) con il ruolo di *strumento di conoscenza* per risolvere le situazioni *difficili* o di *incertezza*, ossia l'intuizione femminile costituisce un fattore di *conoscenza superiore*, con la quale la donna riesce a dirimere determinati problemi.

L'intuizione esemplifica nella donna una parte ancestrale della sua psiche, un dono innato che si incontra in molte circostanze del romanzo, per esempio quando: le parole del Padre bibliotecario confermarono a Silvia l'intuizione che "la santità è alimentata sempre dal volgo"⁷⁴; Silvia si affida all'intuizione nell'attività di ricerca storica, perché è una possibilità della sua mente; Silvia davanti ai quadri dell'artista padano intuisce *casualmente* la loro peculiarità; l'artista padano riconosce la buona capacità intuitiva di Silvia di fronte all'acuta interpretazione che la donna ha dato delle sue opere d'arte; Silvia comprende un uomo vivo attraverso l'intuizione delle ragioni dell'*uomo storico*, ossia Silvia interroga e ascolta i monaci servendosi del suo intuito femminile, che gli consente di capire il significato della ribellione di Padre Gregorio, del quale oggi i monaci portano il ricordo nei loro cuori; Silvia di fronte all'articolo della rivista, che racconta di un monaco divenuto padre confessore, intuisce che si tratta dello stesso monaco incontrato in biblioteca; Silvia un giorno è partita per il monastero solo seguendo la sua intuizione; Silvia, quando nota la presenza di una fila sempre a uno stesso confessionale della Chiesa, intuisce che lì succedeva qualcosa di particolare; etc.

Da questi episodi, come da molti altri, emerge che la *percezione intuitiva* dà alla donna la *capacità di diagnosi* di ciò che la circonda; infatti, i momenti del romanzo con l'*intuizione* come *personaggio* sono molti, che trovano il loro punto emblematico nel momento in cui Silvia si percepisce "come se un demone si fosse impossessato della sua visione, era come se l'intuizione fosse adesso la sua guida"⁷⁵. Dunque, la *dimensione intuitiva* è riconosciuta e proposta come uno strumento a cui affidarsi, un privilegio che consente alla donna di uscire da una situazione critica e/o comprendere un fatto oscuro.

Naturalmente, nel romanzo *l'intuizione femminile* è esemplificata dalla protagonista Silvia, la quale, pur affascinata dalla scelta di vita dei monaci, deve ricorrere alla sua capacità intuitiva per riuscire a capire e trovare soluzioni ai problemi che incontra durante

⁷¹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 105.

⁷² L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 127.

⁷³ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 179.

⁷⁴ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 59.

⁷⁵ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 154.

il suo lavoro di indagine storica su Padre Gregorio. Dunque, Silvia, in quanto donna, ha un diverso *dono* di comprensione delle cose della vita rispetto a quello maschile: una *capacità* che la pone in un *ruolo di alterità* rispetto all'uomo; un elemento che suggerisce una percezione dell'intuizione femminile come *capacità stregonesca*, per la quale, com'è noto, la donna in passato è stata oggetto di persecuzione da parte della Chiesa cattolica.

Quindi, nel romanzo *Un'altra vita* c'è una *mimesis* dell'universo complicato e complesso della *natura della donna*, come indicano i momenti in cui l'autore si sofferma a fare osservazioni e riflessioni sui caratteri psicologici e sui modi d'essere e d'espressione della *femminilità*: le passioni forti, i sogni e le illusioni, le inquietudini della mente, l'interiore sensibilità, il desiderio di capire ciò che la esclude, etc. Insomma, il romanzo *giuoca* con i volti e risvolti della *femminilità* mettendoli in relazione sia col mondo monastico che con l'essere maschile in senso lato.

10. La *dimensione onirica*, che si incontra in *Un'altra vita*, consente di esplorare ulteriormente il *carattere dell'essere umano*, ossia l'onirico attraversa l'intero romanzo (la parola *Sogno* ricorre 12 volte, mentre *Sogni* è presente in 9 occasioni) con modalità diverse riassumibili in due differenti livelli: il primo ha un tono *denso ed esteso*, mentre il secondo assume connotati *leggeri e limitati*. L'attività onirica del primo livello ha negli occhi dell'essere umano una *finestra d'espressione*, uno strumento di comunicazione col mondo dell'esistenza materiale; infatti, il *sogno* e gli *occhi* sono gli elementi che giocano un ruolo chiave nell'intreccio narrativo, poiché la protagonista è consapevole della sua *propensione all'onirico*: "Da tempo, e questo lo raccontava il tono della sua voce, preferiva i bei sogni poiché aveva imparato che anche il sogno che muore in un'alba fa un po' compagnia..."⁷⁶; nonché la *mente* di Silvia entra in una dimensione onirica attraverso il disegno degli occhi di un *uomo impreciso*, il volto del monaco che la sera ha visto in biblioteca e poi la notte le appare in sogno come un'immagine riflessa. Dunque, in Silvia si crea uno stato di *comunione onirica*, che si avvale della *forza della fantasia* in continua attività *creativa*: il frequente ricorrere del *non atteso* e della *casualità* "produceva spesso la conseguenza di ciò che accade, non riusciva più a credere che non potesse rispondere a verità il suo fantasticare"⁷⁷, cioè la fantasia della mente di Silvia si sostituisce alla realtà come una *nuova verità*.

Il carattere onirico de *Un'altra vita* si palesa sin dal primo capitolo, dove l'alternanza strutturale del processo narrativo crea un *dialogo virtuale* tra le parole del monaco irlandese scritte sulla pergamena apocrifa e le riflessioni silenziose di Silvia mentre legge le *parole* del monaco irlandese (la cui mano non ha saputo resistere alla *Scrittura*): i frammenti della pergamena, che parlano di una "*impossibile possibilità d'un'esistenza a cui nessuno può ormai pensare...*"⁷⁸, danno una *dimensione dialettica surreale* alla narrazione del primo capitolo. L'antinomia *possibile/impossibile* svolge un ruolo demiurgico nel procedere del romanzo in quanto esemplifica un giuoco a incastri tra lettura della pergamena, *sguardo degli occhi* e visioni, che creano un'affabulazione onirica dalla geometria triangolare sul lato del soggetto (Silvia, il monaco irlandese e Padre Gregorio), da cui nasce una *relazione osmotica* tra il piano dell'immaginazione stimolata dalla lettura della pergamena e quello successivo dell'apparizione del monaco nel sogno di Silvia, che assume la forma del dialogo tra Silvia e il monaco irlandese quando dal piano indiretto della lettura tramite l'immaginazione diventa diretto passando al momento del loro incontro nel sogno di Silvia.

La sera del primo giorno al monastero Silvia si addormenta nella sua stanza pensando al volto del monaco incontrato in biblioteca; al risveglio Silvia ricorda la voce dell'uomo incontrato in sogno ed è presa dal desiderio di comprendere il suo sguardo e così Silvia ancora a letto "in dormiveglia a lui parlò sognando..."⁷⁹: in questo stato onirico Silvia chiede al monaco la spiegazione del suo comportamento sfuggente e la sua storia. Per cui il monaco, guardando il crocifisso, le racconta che la sua terra natia è l'Irlanda, dove ci sono i suoi ricordi e spiega che le sue parole sono *aggiunte di memoria*, ricordi della mente che cercano di colmare i *buchi della storia*, ossia *somma parole alle parole*, perché non può ormai

⁷⁶ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 34.

⁷⁷ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 153.

⁷⁸ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 8.

⁷⁹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 12.

togliere niente a ciò che già narrano. Silvia “Nascosta dal lenzuolo e da una nuvola di capelli d’oro ascoltava il monaco che d’incanto aveva rotto ogni silenzio... E come si fa a dire che il sogno non è vita se aiuta a dissipare le ombre ed a vedere ciò che il giorno spesso non rivela?”⁸⁰, una domanda che ci invita a prendere atto che il *sogno* aiuta a vivere meglio, a capire le cose della vita, ossia ci consiglia ad assumere l’*onirico* come *dimensione reale* della vita.

Quella stessa sera, nell’ora delle laudi, il giovane monaco irlandese pensa alla sua Irlanda e il volto di Silvia, incontrato in biblioteca, lo accompagna in silenzio, lo spinge a riflettere, a chiedersi quali sono le ragioni che hanno spinto la donna a frequentare la biblioteca del monastero; in questo stato d’inquietudine il canto della Chiesa dà conforto al monaco che aveva “da tempo la presenza nella mente di una donna che s’era persa in sogno...”⁸¹. Dunque, mentre nel silenzio della notte Silvia sogna il monaco irlandese, questo, in contemporanea, conta gli incubi e lotta contro le tentazioni, ma arresosi aggiunge alla pergamena altre parole sulle ragioni che spinsero Gregorio a vivere in una grotta, e così il monaco rasserenato smette di scrivere, anche se è sconfortato dal fatto che il suo racconto di una vita viene nascosto.

La dimensione onirica ritorna un’altra sera, quando Silvia non riesce ad addormentarsi, perché nel pensiero lo sguardo del monaco irlandese le parla nell’incoscienza del *dormiveglia*, una conversazione in cui entrambi desiderano fortemente avere le risposte a quelle domande che si fanno ripetutamente da molto tempo e, soprattutto, il monaco narra la sua storia e le difficoltà incontrate nella vita: il bisogno di difendersi dagli incubi, dalla solitudine e per “*fare di me un uomo più capace per misurarmi con Dio e con il Nulla*”⁸². Il bisogno di confrontarsi con Dio porta l’irlandese alla decisione di *abbandonare il mondo* e salire sul monte della sua infanzia, nonché spinto dal dovere di autopunirsi per le sue molte colpe, per il peccato di non aver *creduto nell’amore*, seppure fosse innamorato della vita.

Inoltre, il clima onirico emerge anche in altri due episodi del romanzo, che coinvolgono i personaggi di Tommaso e dell’uomo solitario. Il primo accade la sera che Tommaso e Silvia vanno a cena in un ristorante, dove una ragazza recita le canzoni di Lorca, che *traghettano* i due amici “in una terra straniera dove si immaginano danze e sguardi d’amore”⁸³: l’ascolto dei versi del poeta spagnolo trasporta Silvia e Tommaso in uno stato di *incanto onirico*, che rivela sogni e sguardi inediti sulla loro vita. Mentre il secondo episodio riguarda il momento in cui Tommaso racconta a Silvia l’incontro con l’uomo solitario, che ha scelto *un’altra vita*: un dialogo che manifesta una *tesione onirica* originata dalla ricerca della pace interiore, che la *vita del mondo* gli ha negato.

Dunque, la *dimensione del sogno* come bisogno dell’uomo, che consente di dare un senso alla propria vita, è esemplificata dal monaco irlandese confessore quando dice che non può né vuole condannare le persone in nome di un’*impossibile morale*, poiché l’irlandese ritiene che la gente in silenzio “sogna nei sogni che alimentano la vita”⁸⁴; infatti, per esempio, il portiere laico con la sua fedeltà al monastero ringrazia “chi gli aveva in qualche modo dato un sogno di vita”⁸⁵, ossia attribuisce al sogno il ruolo di *ragione di vita*, caricandolo così di *valore pragmatico*.

Mentre il secondo livello della *dimensione onirica* assume un’impronta *visionaria*, che si può definire come un *onirismo allusivo*, ossia una sequenza di *elementi fantasiosi* che non si coagulano in un *percorso onirico specifico*, poiché si manifestano come dei flash su possibili/impossibili *mondi paralleli* alla reale vicenda narrata. In particolare, si incontra l’*onirismo allusivo* in quei casi dove il sogno e le sue varianti entrano nella narrazione come *fattore di scena*: la mente di Silvia, nei momenti di pausa dalla sua ricerca nei libri, si abbandona a *pensieri liberi*, si dona “la libertà di fantasticare su un uomo immaginandone i tratti e le movenze e il vestiario”⁸⁶, ossia quei momenti in cui la mente divaga nel silenzio e la mano istintivamente disegna il volto di un uomo che la guarda e le parla; quando Silvia

⁸⁰ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 16.

⁸¹ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 15.

⁸² L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 31.

⁸³ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 35.

⁸⁴ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 173.

⁸⁵ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 57.

⁸⁶ L. Tassoni, *Un’altra vita*, cit., p. 22.

immagina di giocare nei prati con un bambino *svagolato*, del quale sente il dolore della *curiosità eccessiva*; quando Silvia dalle finestre della biblioteca guarda fuori e immagina l'uomo che ha rinunciato alla vita per nascondersi in una grotta; etc.

Il carattere *allusivo* del sogno assume toni particolari in due occasioni: la prima quando avviene l'incontro tra il monaco irlandese e l'anziano maestro d'organo, che affidano all'incanto della musica i loro sogni e la missione religiosa, dove il sogno diventa simbolo di comprensione della debolezza e del dolore degli uomini; la seconda occasione quando una mattina Silvia, camminando nei corridoi del monastero – guidata dal canto delle laudi –, *sente una voce* che la chiama, le crea smarrimento e la immerge in uno stato di *percezione onirica*.

Infine, Silvia, a differenza del suo collega⁸⁷, dà al sogno un *valore di vita*, perché con gli *occhi del sogno* si vede oltre il visibile: Silvia contrappone al collega un'idea di sogno che riflette la sua visione della *vita altrove*. Pertanto, la *dimensione onirica* del romanzo ha il carattere di una storia che resta in bilico tra il dato storico certo di una vita nel mondo e il desiderio dell'*Altro* nell'universo del mistero: il bisogno di *ricerca dell'altrove* che abita il profondo dell'uomo e lo tiene in uno stato di tensione conoscitiva tra le dimensioni del possibile e dell'impossibile, tra la certezza dei fatti e il dubbio che avvolge le cose della vita, tra il *senso* interiore e la scelta di vita; dunque, *Un'altra vita* si avvale di un *clima onirico* basato sullo statuto del *limen inalienabile*, che insiste nell'identità ancestrale dell'umano.

11. Il *fascino della natura* nel romanzo *Un'altra vita* si manifesta nell'incanto che l'essere umano percepisce davanti al mondo meraviglioso dei boschi e della campagna, che forniscono molteplici momenti esemplificativi, tra cui quando gli occhi di Silvia, mentre legge i libri, si abbandonano alle *finestre* della biblioteca attratti a guardare all'esterno dal bello della valle e dalla natura intorno al monastero; nonché quando gli occhi esprimono lo *stato di meraviglia* di un'amica del giovane giornalista, che ha gli "occhi aperti con stupore sopra il mondo"⁸⁸, come pure quando gli occhi dell'uomo solitario si incantano alla vista del passaggio di un gregge, oppure quando il monaco maestro d'organo guarda all'esterno dalla finestra del monastero come un bambino che si incanta alla *nascita del giorno*, etc.

In *Un'altra vita* la natura infonde all'uomo sia un senso di *quiete e calma interiore* che stupore di fronte alla *magia delle stagioni e dei giorni*: Silvia osserva la meraviglia dei cipressi gocciolanti, delle colline e dei campi, della nebbia che avvolge la torre del monastero e il suo orologio che scandisce il succedersi dei giorni, ossia la vita animale e vegetale nella loro *essenza ambientale*. Questi sono alcuni elementi proposti in varie occasioni del romanzo, dove i molteplici esseri viventi e fattori cronologici della natura costituiscono una parte fondamentale del processo narrativo, come dimostrano quei momenti in cui la natura svolge un *ruolo assertivo* e un *potere arbitrario*, ossia è attribuito alla natura il compito di fondare e spiegare ciò che la ragione umana non comprende.

Tale visione del *ruolo della natura* assume valenze peculiari in vari casi, per esempio: il mondo naturale manifesta analogia col sentimento artistico (la percezione della musica del violino come amore per la *Vita*) e con il carattere della *mente* della donna (che è intrinsecamente *attratta* da ciò che la esclude), la femminilità come elemento fondante dell'essere donna (l'eleganza/fascino di Silvia come aspetto naturale della sua persona), la differenza ancestrale tra l'uomo e la donna (come emerge dal colloquio di Silvia col suo amico Tommaso), il rispetto dell'identità unica di ogni essere umano (come dice l'abate al monaco irlandese), il rapporto speciale tra libro e santità (quando Silvia sostiene che i libri fanno sembrare Padre Gregorio come se fosse *nato santo*), la polivalenza della relazione causa-effetto (come dimostra il fuoco in natura, che non solo è tepore ma produce anche distruzione e morte, quindi la natura ha una valenza indipendente dall'agire umano);

⁸⁷ Il collega di Silvia (il critico che recensisce il libro su Padre Gregorio) propone una negativa visione del *sogno*: attribuisce al sogno un *valore dispregiativo* quando afferma che la leggenda non è un elemento scientifico per avvalorare il fondamento storico di un fatto, poiché "le leggende essendo da sempre voci emesse dal volgo sono soltanto sogni e parole che nascono dalla promiscuità dei bisogni..." (L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 130), dunque, il sogno è visto come qualcosa di irrealista.

⁸⁸ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 46.

nonché l'episodio nel bosco, capitato al monaco irlandese, presenta che la *legge della violenza* governa inevitabilmente i regni della natura.

Inoltre, i nomi dei molteplici elementi della natura e dell'universo⁸⁹ e le tante metafore del romanzo ci rivelano la sensibilità dell'autore verso il mondo rurale e la sua capacità di far tesoro delle *naturali dinamiche cronologiche*. Gli elementi naturalistici sono spesso usati per *caratterizzare specifici momenti* della narrazione come quando Silvia e Tommaso vanno con l'auto fra "strade tortuose costeggiate da alberi e da ombre e poco dopo l'alba giunsero in un paese nascosto fra le macchie, riarso dal vento e dalle brine. Era marzo e ancora gli alberi erano stecchiti e senza foglie e la campagna ancora non mostrava il suo vigore"⁹⁰, e per determinare il *viaggio ciclico delle stagioni* e il *cammino del tempo* nella successione dei giorni, che regolano l'alternanza del sonno e veglia in natura (compresa quella umana). Nonché si incontra una personificazione del *tempo* quando, in un giorno luminoso di novembre, il sole "mostra la stanchezza d'aver corso un anno e il desiderio di riposarsi"⁹¹, oppure quando la percezione del tempo (legata al giungere dell'inverno in novembre, "mese che con sé porta sul mondo il pianto, le brume e le giornate brevi e la brevità del tempo, di quello dei mortali, della natura e degli orizzonti"⁹²) fornisce un'immagine umanizzata del processo temporale. Perciò in *Un'altra vita* emerge un *kronos* che non è tanto lontano dalla nostra odierna misurazione del tempo, poiché è la stessa che usavano i nostri nonni fino a pochi decenni fa.

Infatti, la *scansione temporale* del romanzo non ha bisogno di strumenti di misura, poiché sono sostituiti dall'osservazione dei fenomeni astronomici naturali: il *governo del tempo* è realizzato con riferimenti ai caratteri (colori, suoni, odori, clima, albe, tramonti) dei giorni e delle notti, dei mesi e delle stagioni e, qualche volta, ai lenti rintocchi della campana del monastero. Pertanto *Un'altra vita* è costellata da una notevole varietà di metafore, che orientano il lettore nel seguire il percorso temporale della storia narrata e, soprattutto, lo aiutano a capire il rapporto particolare dei personaggi con il loro *tempo di vita*. Questa peculiarità della percezione del *Tempo* diviene *coscienza acuta* e presenza inquieta nel racconto quando "L'assenza di tre mesi è un attimo nell'esistenza di una persona ma in quell'attimo possono accadere cose sconvolgenti, cose che per ricomporle o quietarle ci possono volere dei decenni"⁹³, ossia il *tempo* ha in sé una dimensione di crudeltà, a cui l'uomo non può sfuggire, perciò non gli resta che sperare di ritrovare un equilibrio di pace. Un sentimento che evidenzia una *natura doppia del tempo* (orientata dalla relazione causa-effetto), della quale l'uomo deve accettare le conseguenze con amara consapevolezza, poiché la guarigione dal *danno* avvenuto è incerta e lunga rispetto all'arco temporale della vita umana.

È chiaro, dunque, che l'autore si muove nel mondo della natura con disinvoltura come testimoniano le molte figure naturalistiche e l'attenta gestione delle dinamiche temporali,

⁸⁹ Da una sommaria indagine emergono i seguenti elementi/caratteri naturalistici raggruppati per tipologia: 1. *Terra*: alture, colli, colline, collinetta, cucuzzolo, declivi, deserto, erta, grotta, marmo, monte, pietre, prode, rocce, rupi, scoscendimenti, sentieri, suolo, terreni, valli, vallata; 2. *Acqua*: anse, cascate, fiume, fonte, mare, ruscelli; 3. *Vegetazione*: acacia, alberi, alloro, alveare, arbusti, boschi, brughiere, campagna, capperi, cipressi, conocchie, erbe, fiori, foglie, fronde, gerani, germogli, giardino, ginepro, grano, lavanda, legno, macchie, malva, margherite, miele, olivi, pane, pappe reali, pascoli, pergola, piante, prati, propoli, rampicanti, rosmarino, semi, sempreverdi, spina, steli, sterpi, timo, verde, viali alberati; 4. *Clima*: brine, brume (foschia), caldo, calure, freddo, gelo, lampo, nebbie, neve, nubi, nuvole, pioggia, pioggerellina, temporali, tempesta, umido, uragano, vento; 5. *Stagioni*: primavera, estate, autunno, inverno (nel romanzo i quattro sostantivi sono citati tre volte cadauno), bella stagione, giornata estiva, sere d'estate, mesi; 6. *Ciclo del giorno*: alba, giorni, giornate brevi, luce del giorno, sera, tramonti, notte; 7. *Animali* (selvatici e domestici): ape regina, api, cavalli, falco, formiche, gatti, greggi, lepre, lupi, picchi, piccioni torraioi, pulcini, rane, stormi di uccelli, volpe; 8. *Atmosfera-volta celeste*: aria, cielo, fuoco, luce del sole, luna, ombre, orizzonti, raggio di sole, sole.

⁹⁰ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 85.

⁹¹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 17.

⁹² L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 156.

⁹³ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 102.

che gli consentono di esprimere idee ed emozioni che rendono familiare la narrazione, creando così un'*affabulazione di prossimità* alla vita quotidiana, che fa sentire il lettore partecipe delle gioie, dei problemi e interrogativi dei personaggi del romanzo. Infatti, le metafore esemplificano l'amore per la campagna e l'esigenza di avere un costante rapporto di dialogo e confronto con il mondo naturale, che è percepito come il soggetto che indica la giusta via ed è solidale con l'uomo per soddisfarlo nei suoi bisogni *tout court*.

Quindi, nel romanzo *Un'altra vita* insiste un *naturalismo* che viene alimentato da immagini, emozioni e sensazioni, che vengono esemplificate dall'uso frequente di metafore riguardanti gli elementi della natura e dell'universo (animali, piante, sole, luna, etc.), che danno alla narrazione uno stile che si può definire come *realismo naturalistico*, ossia la dimensione olistica dell'ambiente terrestre e astrale entra nel racconto della vita dei personaggi condizionandone la loro *verità narrativa*; per cui il *rivolgersi alla natura*, da una parte, diventa la matrice originaria dei pensieri che alimentano la mente degli uomini, e, dall'altra, orienta le scelte e le azioni dell'umanità del romanzo.

12. Il *valore della Parola e del Libro* plasma la visione della vita che Silvia esprime nel romanzo: avviene una sorta di assimilazione della vita al libro come si capisce quando "Di mistero in mistero pareva che la vita per lei sfogliasse il libro a sua insaputa, che ogni incontro altro non fosse che un nuovo capitolo"⁹⁴; questa visione della *vita come libro* ritorna in chiave teologica quando l'abate invita il monaco irlandese a guardare la natura come una *pagina del libro della creazione* di Dio: "Pertanto fratello la pagina divina sia per te il libro in cui udire le cose, il mondo sia per te il libro in cui vedere queste cose"⁹⁵. Silvia esemplifica la visione del *Libro*⁹⁶ e l'anziano bibliotecario quella della *Biblioteca* (l'emblema storico di conservazione e fruizione del libro), di cui è sottolineato il ruolo culturale quando la voce *distante e cavernosa* dell'anziano monaco, che in biblioteca trascorreva tutto il suo tempo, ha espresso a Silvia l'importanza del compito affidatogli, ossia in quanto bibliotecario è responsabile della custodia del patrimonio librario dell'Abbazia, frutto di secoli di lavoro amanuense e acquisizioni.

Il romanzo *Un'altra vita* propone due modi di percepire il libro: uno è quello dei monaci dell'Abbazia e l'altro è quello della protagonista, tra i quali avviene un confronto dopo che Silvia aveva concluso la sua ricerca e pubblicato il suo libro su Padre Gregorio. Infatti, l'importanza della *Parola e del Libro* si manifestano durante il dialogo tra la protagonista e l'anziano monaco incontrato in biblioteca: quando Silvia afferma che le parole sono *sapienti in sé*, perciò bisogna imparare ad ascoltarle e non soltanto pronunciarle, ossia occorre

⁹⁴ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., pp. 134-135.

⁹⁵ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 72.

⁹⁶ Altro parallelo del romanzo *Un'altra vita* di Tassoni con *Il nome della rosa* di U. Eco riguarda il tema del *Libro*, il quale è presentato, da una parte, come una "creatura fragile" da tutelare ("Il bibliotecario li difende dunque non solo dagli uomini ma anche dalla natura, e dedica la sua vita a questa guerra contro le forze dell'oblio, nemico della verità", U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 46) e, dall'altra, è un'entità con poteri diabolici, da cui l'uomo deve difendersi. L'importanza del *Libro* è chiara quando Guglielmo da Baskerville dice a Bencio da Upsala: " 'Importa molto, perché qui stiamo cercando di capire cosa sia avvenuto tra uomini che vivono tra i libri, coi libri, dei libri, e dunque anche le loro parole sui libri sono importanti'. 'È vero, disse Bencio, sorridendo per la prima volta e quasi illuminandosi in volto. 'Noi viviamo per i libri. Dolce missione in questo mondo dominato dal disordine e dalla decadenza' " (U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., pp. 119-120); oppure quando Guglielmo dice ad Adso: "I libri non sono fatti per crederci, ma per essere sottoposti ad indagine. Di fronte a un libro non dobbiamo chiederci cosa dica ma cosa vuole dire, idea che i vecchi commentatori dei libri sacri ebbero chiarissima" (U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 319). Tale discorso viene ripreso più avanti nel romanzo quando Guglielmo spiega ad Adso che "Il bene di un libro sta nell'essere letto. Un libro è fatto di segni che parlano di altri segni, i quali a loro volta parlano delle cose. Senza un occhio che lo legga, un libro reca segni che non producono concetti, e quindi è muto. Questa biblioteca è nata forse per salvare i libri che contiene, ma ora vive per seppellirli" (U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 399).

viverle nel *silenzio*, che nel mondo manca e nel monastero è assordante, pertanto la *Parola* comunica con l'uomo solo se è attesa nel *Silenzio*. Dunque, nel romanzo c'è un'avversione per l'eccesso di comunicazione, che avviene nel mondo laico, a favore della *Parola silente* del monastero, resa fertile dalla meditazione nella quiete.

La mente e la sensibilità di Silvia sono orientate e sostenute dalla *Parola scritta* in quanto *deposito di sapienza*: la *Parola* è il motore dell'esistenza di Silvia, in lei il *Silenzio* è fonte di *Parole* (come anche osserva il Padre bibliotecario quando dice che per conservare l'eco delle parole è necessario il *Silenzio*). Silvia dedica la sua vita a inseguire le *parole*, poiché lei è consapevole che le *parole*, da una parte, provocano sensazioni, emozioni, passioni, desideri, illusioni, impressioni, idee e intuizioni, e dall'altra esse sono il frutto di paesaggi naturali, di racconti, di segni e testimonianze della vita, di percezioni che creano figure di cose e persone reali. Questa sensibilità di Silvia al fascino della *Parola* raggiunge l'apice quando si arrende alla *misteriosità delle parole*: un mistero che domina la mente di Silvia a tal punto che la donna entra in una *dimensione di estasi*, dove anche i libri della sua ricerca perdono *valore conoscitivo*.

La *Parola* in Silvia esemplifica la passione per l'indagine sulla vita di Padre Gregorio e su quella del monaco irlandese, che ha letto “*il libro che per inizio ha la Parola*”⁹⁷; una passione così forte che fa perdere a Silvia il sonno e le amicizie, che la coinvolgono emotivamente fino ad arrecargli *graffi interiori* nei momenti in cui non riesce a trovare la *Vita*. Ma questa empatia per la vicenda storica di Padre Gregorio non si traduce in *amore intenso* per il risultato *Libro*, che la condensa e rappresenta, poiché Silvia non dà importanza ai suoi studi e “non si innamorava mai dei suoi libri”⁹⁸, perché le appaiono *incompleti*. Il senso di distacco di Silvia dai suoi libri emerge, in particolare, quando la protagonista guarda il suo libro *Vita di padre Gregorio* in mano al Padre bibliotecario e lo percepisce come un *libro diverso*, distante, che non le appartiene più, poiché sente che il libro appartiene alla persona che lo prende in mano per leggerlo, ma anche perché la mente di Silvia è *immersa* in altri pensieri. Dunque, Silvia vive una dissonanza interiore, che si configura come una non risolta dicotomia tra intelletto e sentimenti, tra valori mentali e dimensione emotiva, cioè la difficile coesistenza nella protagonista della percezione privata del suo *essere* con la valenza pubblica dell'attività universitaria di ricercatrice storica.

La *visione del Libro* emerge in più occasioni del romanzo, in particolare quando Silvia e il monaco anziano della biblioteca concordano che il libro ha un *limite intrinseco*, ossia un libro “mai dice tutto casomai indica il possibile, quel qualcosa che va oltre”⁹⁹; quando l'anziano monaco dice alla protagonista che “Poco si sa molto si immagina”¹⁰⁰ e Silvia intuisce che ha fatto un riferimento al libro per la sua capacità di *evocare il mistero*, poiché la *verità* per sua natura è avvolta dal segreto. Ma i due personaggi differiscono quando, da una parte, Silvia cerca la verità nei libri in quanto pensa che siano portatori di sapere consolidato e, dall'altra parte, il vecchio monaco le dice di porsi in ascolto delle loro anime, perché nell'anima dei monaci c'è più di quanto si possa trovare nei libri.

Inoltre, ci sono diversità/affinità tra il Padre bibliotecario e Silvia sul modo di intendere il *valore e il ruolo del Libro*, che si manifestano quando il Padre bibliotecario dice di apprezzare il libro di Silvia *Vita di padre Gregorio* per il *criterio dell'analogia*, che indica l'impianto duale del metodo che ha orientato la ricerca e modellato la scrittura del libro, poiché esso è rivelatore della mente dello scrittore; nonché il Padre bibliotecario stima il libro di Silvia, perché è stato scritto con passione e amore per la *Scrittura*, che lo rende *più vero* degli altri libri che trattano di Padre Gregorio, ma allo stesso tempo le dice che il libro ha un difetto: è un racconto che pochi capiranno, perché il libro “non racconta la vita ma

⁹⁷ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 33. La frase “*il libro che per inizio ha la Parola*” è un preciso riferimento al *Verbo* cristiano, ossia al *Vangelo* di Giovanni, il cui incipit dice: “In principio era il Verbo, / e il Verbo era presso Dio / e il Verbo era Dio. [...] / E il Verbo si fece carne” (Prologo del “Vangelo secondo Giovanni”, I, 1-3, 14, in: *La Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane, Bologna, Febbraio 1982, 5° ed., 2697 pp., pp. 2265-66): i versi di Giovanni esemplificano il tema della *Parola eterna e sapiente* di Dio, che crea il mondo e la *Vita*, ossia il *Verbo* che si incarna nell'uomo mortale.

⁹⁸ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 128.

⁹⁹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 123.

¹⁰⁰ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 124.

parla dell'anima e di analogia in analogia della nostra povera mente"¹⁰¹, così il libro di Silvia svela il lato umano recondito dei monaci, ossia i loro fantasmi e desideri inappagati.

Perciò secondo il Padre bibliotecario il libro di Silvia non troverà posto nella biblioteca del monastero né arricchirà la loro conoscenza, non sarà gradito né riconosciuto dai monaci come attendibile per *paura e superbia*, perché racconta il *verosimile*. Silvia sa che tali limiti del suo libro sono veri, poiché, pur sembrando un romanzo a prima vista, in realtà è solo un saggio sulle *ragioni di una scelta di vita*, uno studio che può essere apprezzato solo nel mondo laico; infatti, il libro *racconta una vita* con lo scopo di capire i motivi che hanno guidato una persona alla *rinuncia del mondo*.

Quindi, attraverso i personaggi di Silvia, del monaco anziano e del Padre bibliotecario, il romanzo *Un'altra vita* parla del *perché* e di *come* si arriva a preparare un libro, racconta la fatica necessaria per *scrivere un libro*: dalla fase di ricerca allo studio dei testi, dalla composizione degli appunti in un *insieme armonico* al momento dell'incontro col lettore che completa idealmente l'opera mentre la legge e così assolve il compito di dare fondamento al *Libro*¹⁰². L'autore, inoltre, sottolinea che nel processo di creazione del *Libro* concorre la *dialettica* tra immagine e pensiero, poiché i libri, anche se si *nutrono di parole*, costruiscono una realtà che la mente vede come una serie di immagini, le quali compongono la nostra vita materiale e culturale. Così in *Un'altra vita* il *Libro* si presenta come un personaggio, che convive e condiziona la vita interiore e materiale degli uomini, poiché il libro ha un *Valore* sia storico-culturale che socio-relazionale, che plasma l'animo e la vita della persona che lo scrive o lo legge.

13. Come accennato nelle pagine precedenti, nel romanzo *Un'altra vita* il criterio dell'analogia da simbolico diventa reale, poiché svolge un *ruolo chiave* nell'intreccio narrativo, come si nota nell'incipit del quarto capitolo: "Ci sono nella vita momenti particolari: similitudini, uguaglianza e somiglianze e tutti concorrono a gettar luce nelle vicende umane. Per natura la vita si comprende proprio con il criterio certo dell'analogia"¹⁰³. Il *criterio dell'analogia* è un elemento su cui la protagonista riflette spesso durante l'indagine storica, poiché ritiene che le *similitudini, uguaglianze e somiglianze* aiutino a chiarire le vicende della vita, orientino il nostro *conoscere*, ossia Silvia sostiene che "il simile si può comprendere solo con il simile..."¹⁰⁴: è consapevole che l'*analogia* ci fa capire meglio le cose della vita, cioè possiamo raccontare l'esperienza della vita in quanto lei già ci *appartiene*, nel senso che la nostra mente *comprende* solo ciò che già c'è noto per *similitudine*. Per esempio, Silvia nella *quiete dei canti* e nei tormenti dei monaci intuiva delle *somiglianze* che agli altri sfuggivano, perché disattenti e senza bagaglio linguistico adeguato, ossia si tratta di quegli episodi in cui la protagonista è coinvolta sia sul piano della ricerca storica che della mente e dei sentimenti.

L'*analogia* nel romanzo è una *figura* esemplificata attraverso molteplici metafore (per es.: i piccoli suoni nell'aria come i canti degli uccelli, il fruscio delle foglie mosse dal vento, etc.¹⁰⁵): le relazioni fra temi e personaggi creano un intreccio che si sviluppa attraverso alcune *figure analogiche* come nei due casi del *giovane* giornalista (*alias* uomo solitario, che per rabbia ha illuso e abbandonato le donne¹⁰⁶) e della statua *Amore* (dello scultore, marito di Adele), dove un "uomo bellissimo con una mano offre un aiuto e con l'altra sprema ad una donna il cuore..."¹⁰⁷. L'*illusione* sta all'*aiuto* come l'*abbandono* sta a *spremere il cuore della*

¹⁰¹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., pp. 176-177.

¹⁰² Su come nasce un libro e i suoi *significati* si veda il lavoro di Gian Arturo Ferrari, *Libro*, Bollati-Boringhieri Editore, Torino, Aprile 2014, 215 pp.

¹⁰³ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 79.

¹⁰⁴ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 80.

¹⁰⁵ Cfr. L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., pp. 16, 114, 161.

¹⁰⁶ Il giornalista è un giovane affascinante nella cui vita "valore fu l'astuzia guida l'egoismo" (L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 45), che, dopo aver illuso e ingannato molte donne per vendetta, ha scelto di vivere in solitario nella macchia a causa del *dolore*, mai superato, ricevuto da una delusione d'amore.

¹⁰⁷ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 136.

donna: una relazione di corrispondenza che dà un esempio di applicazione del *criterio dell'analogia* nella vicenda narrata e lo conferma come modello certo delle cose della vita.

Silvia, nonostante il suo stato di confusione – dovuto al fatto che la sua indagine storica su Padre Gregorio si è sviluppata in più parti (la storia della vita del fondatore del monastero, la vicenda del monaco irlandese e della pergamena apocrifia, l'uomo solitario che viveva nella macchia, etc.) –, rimane sempre convinta della validità del *criterio del simile*, l'unico strumento che le dà chiarezza e certezza sulle analogie presenti nelle vite degli uomini oggetto della sua ricerca. Infatti, Silvia ha conosciuto queste vite durante l'indagine e scrivendole nei suoi appunti per il libro, vite che Silvia esemplifica nelle figure di “Abbandono del mondo, silenzio, nascondimento e solitudine”¹⁰⁸, nelle quali Silvia intravede le *somiglianze* che lei ritiene utili per scrivere la storia della *scelta di vita* del Padre fondatore: il percorso della volontà di un uomo che si è ritirato dal mondo per la *rinascita interiore*.

Il *modello dell'analogia*, dunque, evolve in modo intrecciato agli *stati interiori* di Silvia, secondo un processo narrativo che si manifesta in alcuni esempi specifici: oltre a quelli già presentati (le similitudini tra Silvia e Padre Gregorio e tra il monaco irlandese e Padre Gregorio¹⁰⁹), si palesano altri quattro casi di analogia. Le prime due analogie riguardano la relazione del monaco irlandese con l'uomo solitario e il maestro d'organo: nel primo caso, tra il monaco irlandese e l'uomo solitario, Silvia ha sentito che nel racconto della vecchia signora del borgo c'era una verità nascosta, cioè le sembrava che “quell'uomo fosse quel monaco tante erano le somiglianze possibili”¹¹⁰, cioè il monaco della pergamena assomiglia all'uomo solitario raccontato dalla signora del borgo (ossia, intravede una sorta di sovrapposizione fisica tra i due soggetti); nonché Silvia percepisce la similitudine dell'uomo solitario non solo col monaco irlandese (che ha la sensazione di aver visto nei volti degli altri monaci del monastero) ma anche col giovane giornalista deluso dall'amore; una somiglianza a doppia valenza, che origina dalla natura ibrida ed eclettica dell'uomo solitario. Mentre nel secondo caso, tra il monaco irlandese e il maestro d'organo, la similitudine origina dalla loro comune passione per la musica, che è nata dall'aver entrambi dubitato di Dio in gioventù; un'analogia che mette i due monaci in comunione di spirito, da cui entrambi ricevono beneficio nel corpo e nell'anima.

Le seconde due analogie riguardano la protagonista Silvia con il monaco irlandese e lo scultore: nella prima (il terzo caso), tra la protagonista e il monaco irlandese, l'analogia origina dal fatto che la mente di Silvia è talmente occupata a pensare al monaco della pergamena che è divenuto per lei un modello interiore, che ha indirizzato la sua attività di ricerca e ha influenzato il suo *essere*, in quanto il monaco irlandese le aveva detto che “in ogni vita tesa a qualcosa di più grande le differenze scompaiono le attese si somigliano”¹¹¹, per cui è la *dimensione del più grande* che li rende analoghi. Nella seconda (il quarto caso), l'analogia tra la protagonista e lo scultore, Silvia intuisce l'esistenza di una somiglianza tra un episodio della sua gioventù (quando ha perso una persona a causa di un *sogno impossibile*, di un desiderio che le aveva *rubato l'amore*) e la storia di vita dello scultore (il marito della sua amica Adele); una percezione che dice a Silvia, pur nella diversità, che “forse con la vicenda dell'uomo scultore qualche somiglianza esisteva”¹¹², una similitudine basata sul piano del comune dolore per un *sogno d'amore* naufragato a causa dell'*insolenza della vita*.

Il *giuoco dell'analogia*, quindi, costituisce un asse portante del romanzo attraverso le tre dimensioni: la *similitudine*, l'*uguaglianza* e la *somiglianza* con elementi della natura e caratteri dell'essere umano. Nel caso della *similitudine* (l'attitudine a cogliere i punti comuni) crea un *confronto diretto* con la mediazione del *come*, in quello dell'*uguaglianza* istituisce un'equivalenza paritetica (l'identità) tra oggetti e soggetti, e nel caso della *somiglianza* indica una relazione di attinenza (consonanza) tra due e più elementi-fattori narrativi. Così il *criterio dell'analogia* assume un ruolo fondatore del processo narrativo in quanto, da una parte, origina la

¹⁰⁸ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 81.

¹⁰⁹ Cfr. infra, rispettivamente paragrafi n. 4 e n. 5.

¹¹⁰ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 52.

¹¹¹ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 148.

¹¹² L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 141.

struttura duale del romanzo e, dall'altra, orienta il lettore fornendogli una chiave ermeneutica.

14. Il romanzo *Un'altra vita* rappresenta un ulteriore passo avanti sulla strada della *maturità*, che l'autore aveva già cominciato a percorrere col suo precedente *La mente altrove*: in entrambi gestisce il plot con maggiore *padronanza creativa* e con un linguaggio che manifesta il risultato dell'evoluzione dal racconto al romanzo, ossia il superamento di certi *giuochi terminologici*, il controllo della struttura lunga dell'intreccio, il rafforzamento del ruolo *evocativo* della *Parola*, l'uso di strumenti emotivi e psicologici (*ethos* e *pathos*). Lo statuto fondante di questi elementi si trova proprio nella *verità della menzogna*, perché "...la scrittura si nutre da sempre di frode e di bugia. E poiché la *verità* che in essa si racchiude non potrà mai essere provata si deve necessariamente credere ad ogni sua menzogna. Solo così il racconto è specchio di ciò che si crede vero..."¹¹³, ma è una *verità narrativa* che porta Tassoni a cadere nel *paradosso del mentitore*¹¹⁴. Una visione della *verità della menzogna narrativa* che entra, per analogia, anche nello statuto artistico dello scultore de *Un'altra vita*: il marito di Adele nelle sue statue amava *sfidare* la vita, "Era il suo modo per dirle che alle sue menzogne lui credeva soltanto per finta"¹¹⁵, cioè Adele racconta che "*ciò che esiste per lui è solo copia ma non è il vero*"¹¹⁶; dunque, la poetica della narrazione, attraverso la mediazione della *doppia menzogna* dello scultore e dello scrittore, opera il passaggio da un linguaggio asciutto e chiuso a un'altro più aperto e disteso, ossia il linguaggio del romanzo trova il suo equilibrio nella consapevolezza che la *Parola creativa* ha un intrinseco valore di verità anche quando essa non ha corrispondenza con la realtà oggettiva, una legittimità che deriva dall'*Identità* di scrittore e dalla natura artistica della *Scrittura*.

Questo aspetto del *doppio* de *Un'altra vita* (menzogna e finto vero) si trova anche nella sua struttura basata su un *movimento alternato* di sette tappe (capitoli), che dà alla vicenda un *ritmo di andata-ritorno* sia sul piano esterno che su quello interno. Il piano esterno si incontra osservando gli scenari narrativi nelle varie fasi del romanzo, dove nei quattro capitoli dispari la storia è ambientata sempre al monastero, il cui *incipit simbolico* è il *mettersi in viaggio verso...*, mentre nei tre capitoli pari il contesto dell'intreccio è la città e il lavoro di insegnante della protagonista, ma è sempre assente il momento del *viaggio di ritorno...* alla città, una circostanza non detta ma presente, in forma sottesa, nel tessuto silente della

¹¹³ L. Tassoni, "Nota dell'Autore", in: *La mente altrove*, cit., p. 7; sul tema del rapporto tra la *validità della verità della menzogna* nell'universo narrativo e la *certezza della verità* nel mondo reale si veda: U. Eco, "I boschi possibili", in: *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Harvard University, Norton Lectures 1992-1993, Edizione CDE, Milano, Dicembre 1994, 181 pp., pp. 91-117.

¹¹⁴ Il *paradosso del mentitore* nasce da un'affermazione che la tradizione attribuisce al cretese Epimenide (filosofo presocratico greco nato a Creta nel VI sec. a.C.), per cui è noto anche come *paradosso del cretese*. Epimenide ha detto che "tutti i Cretesi sono bugiardi", quindi essendo egli un cretese anche lui di conseguenza è un bugiardo, perciò la sua affermazione è *falsa* in quanto crea un cortocircuito semantico, ossia la verità affermata è falsa per un difetto d'origine: il soggetto che l'ha pronunciata smentisce se stesso in quanto egli si presenta come *non portatore di verità*. Ma, se in questo caso, seppur cretese, Epimenide avesse dichiarato la verità, la sua affermazione sarebbe ugualmente *falsa*, poiché avrebbe indicato che non tutti i cretesi sono bugiardi. Il *paradosso di Epimenide* appartiene al gruppo dei paradossi semantici: il *paradosso* che esemplifica un discorso insolubile, ossia un'antinomia della ragione, che ha stimolato le ricerche logiche contemporanee per l'individuazione della soluzione ai paradossi tradizionali. In tal senso, è stato determinante il contributo del filosofo e matematico Bertrand Russell, che ha trovato la *regola* per risolvere le antinomie logiche: "*limitare* la portata di certe affermazioni universali, *escludendo che esse si riferiscano anche a se stesse*" (Nicola Abbagnano – Giovanni Fornero, *Filosofi e filosofie nella storia*, Vol. I. *Pensiero antico e medioevale*, Paravia, Torino, Gennaio 1992, 2° ed., 451 pp., p. 243). Il *paradosso del mentitore* ci induce a fare i conti con le nozioni complesse di "significato" e "verità", che sono fondamentali nella ricerca filosofica.

¹¹⁵ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 147.

¹¹⁶ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 135.

narrazione. Quindi, il romanzo esemplifica un *viaggio circolare* in quanto inizia e finisce nello stesso luogo: il *Monastero*, cioè il punto di partenza *equivale* a quello di arrivo, che crea un *parallelo di somiglianza* tra i poli della narrazione, poiché il monastero diventa l'emblema di quell'*altra vita* che si evoca in tutta la storia e nel titolo dell'opera.

Inoltre, questo cammino intercalato del romanzo si manifesta tramite il *giuoco della citazione testuale*, che assume la forma della *conversazione* nel primo capitolo tra le parole scritte sulla pergamena dal monaco irlandese e i pensieri e le curiosità di Silvia, tra il racconto-citazione delle parole di un soggetto terzo (dall'articolo di recensione al libro su Gregorio, dalla nota biografica sull'invito alla mostra del pittore padano, dalla scheda di presentazione dell'opera artistica dello scultore) e la narrazione di *prima mano*; invece la citazione sui cani dell'India è un caso particolare: un inserto testuale tratto dal libro di un autore reale (definito "noto critico"), del quale non è detto il nome proprio, ma lo si deduce dalla bibliografia che l'autore presenta alla fine del romanzo, cioè Giorgio Manganelli¹¹⁷. Dunque, la citazione (interna ed esterna alla *verità* del racconto) svolge un ruolo narrativo importante, poiché indica alcuni punti dell'intreccio che testimoniano la *validità del falso* e codificano la *verità della menzogna narrata* come un elemento degno di ricevere fiducia e credito da parte del lettore/critico.

Sul piano interno, il *ritmo alternato* della narrazione trova esemplificazione in molte occasioni, per esempio: il modo di Silvia di condurre la sua attività di indagine e studio è costituito da momenti di appassionata indagine sui libri e poi da fasi di riflessione sulle parole che le hanno detto i monaci, da momenti di forte impegno creativo seguiti da periodi di stasi, che le consentono di *maturare le idee* e far riposare la mente e poi ritornare all'impegno con nuove domande in cerca di risposte inedite. Il *ritmo alternato* interno condiziona anche l'insieme del tessuto narrativo, che si manifesta come un percorso a catena, dove si alternano vari *anelli-racconti* (la vita del monaco irlandese e la vicenda della pergamena apocrifia, la storia dell'uomo solitario e quella del giovane giornalista ferito dall'amore, la vita anonima dei monaci nel monastero e quella dei Padri della Chiesa divenuti santi, le vite di Adele e del marito scultore, la concezione della scrittura di Silvia e la visione dell'arte del pittore padano, la recensione del collega dell'università e le osservazioni del Padre bibliotecario al libro di Silvia, i motivi della passione per la musica dell'anziano maestro d'organo e quelli del giovane irlandese che suona il violino, etc.), che si sviluppano intorno al filo d'Arianna costituito dalla storia professionale della protagonista Silvia, che, nel rispetto delle rispettive autonomie e singolarità, opera un percorso unificante dei singoli *anelli-racconti*, ossia la protagonista simboleggia la coesione e il comune denominatore del romanzo.

Questa peculiarità dell'alternanza di *anelli-racconti* in *Un'altra vita* origina dalla precedente esperienza dell'autore con la scrittura dei *racconti brevi*: nel secondo romanzo è tesaurizzata la fase del racconto inserendola nella struttura narrativa lunga come un intarsio. Il racconto breve entra nell'affabulazione quando alcuni personaggi del romanzo diventano *autori* che creano la storia: il personaggio assume il ruolo di soggetto narrante di storie altrui creando il fenomeno del *racconto raccontato*, così nasce un processo che si può definire come *racconto specchio* (sul tipo, *mutatis mutandis*, dei *neuroni specchio* del nostro cervello, che entrano in gioco quando sorgono situazioni di empatia o intervengono bisogni di apprendimento per imitazione tra due o più persone). L'autore del romanzo fa un passo indietro per dare dignità di *autore*, per esempio, ai personaggi di Tommaso e Adele, che raccontano la storia dell'uomo solitario e dello scultore impazzito; nel primo caso, il *giuoco di narrazione speculare* è condotto dal personaggio Tommaso, che è autore del racconto solo nella finzione strutturale del romanzo, ma in realtà all'interno del *racconto raccontato* è lo stesso protagonista (il giovane giornalista, alias uomo solitario) che narra, in prima persona, la sua storia e così Tommaso, in questo punto del romanzo, diventa solo una *cornice di traslazione* del racconto (che ha ascoltato dal soggetto protagonista: l'uomo solitario) a Silvia. Invece, nel secondo caso (il *racconto speculare* di Adele), il personaggio della storia (lo scultore) non entra attivamente nel racconto in prima persona ma lo fa attraverso la sua *visione dell'arte*, ossia i *significati* della sua opera scultorea diventano il

¹¹⁷ Cfr. L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 189; G. Manganelli, *Esperimento con l'India*, Adelphi, Milano, 1992.

medium della sua presenza narrativa, perciò la *Scultura* rappresenta il personaggio narrante nel racconto di Adele sulla vita del marito scultore.

Mentre la specificità del linguaggio de *Un'altra vita* prende forma nello stile della punteggiatura e nel *carattere metanarrativo* del discorso. Il primo è connotato dall'uso frequente (abuso?) dei tre puntini sospensivi e dalla carenza di virgole, ossia l'uso della *punteggiatura* ha un rapporto analogico con l'intreccio narrativo, che ha la sua esemplificazione nel momento in cui la protagonista Silvia dice che "non amava interrompere mai quando un altro parlava"¹¹⁸: il modo di ascoltare a flusso continuo di Silvia è speculare allo stile della scrittura de *Un'altra vita*, dove il ritmo narrativo è lasciato all'evocazione orale nella mente del lettore, che deve affrontare il *cammino della narrazione* andando alla scoperta dell'*Oltre*, che è stato solo accennato.

Tale aspetto della *punteggiatura sottratta* nella scrittura de *Un'altra vita* ben si sposa con la *pittura per sottrazione* dell'artista padano, dove si intuisce l'intenzione dell'autore/pittore di lasciare al lettore/fruitori il compito di colmare il *vuoto* in funzione dei *sensi di lettura/visione* che abitano le nostre menti¹¹⁹, ossia l'autore e il pittore *chiedono* al loro lettore/fruitori di collaborare e di mettere in giuoco le loro competenze linguistiche e iconologiche; quindi, si crea una peculiare *analogia* tra la scrittura di Tassoni e la pittura del suo personaggio padano. A questo carattere elusivo della punteggiatura de *Un'altra vita* si associa un elemento linguistico che permea la sostanza e la forma narrativa, ossia il frequente ricorso al *dubbio* (chissà, forse, difficilmente), all'ipotesi (il *se* ricorrente), all'interrogazione (il porsi *domande*, il bisogno di *chiedersi*, gli *sguardi* interroganti degli occhi), che danno all'affabulazione un tono *surreale*: una realtà narrativa sospesa tra il verosimile e l'incerto, tra l'essere e il non essere.

La seconda specificità del linguaggio, il *carattere metanarrativo*, si manifesta in vari momenti del romanzo, per esempio quando l'autore interviene, come voce narrante fuori campo (tipo quella cinematografica), facendo riflessioni e osservazioni su contesti e personaggi; oppure quando assume il tono di *metaprocesso* proponendo degli inserti di riflessione tesi a illustrare alcuni aspetti della vicenda narrata: l'autore spiega che Silvia non dà molta *importanza esterna* sia al suo lavoro di ricerca storica che ai suoi libri, poiché la donna sa che essi hanno un *valore* solo per lei stessa; nonché l'autore commenta il *modo* in cui Silvia ascolta il racconto che fa la sua amica Adele, ossia una *modalità* attenta a non perdere "le inflessioni della voce perché anche esse potevano essere utili per colmare i vuoti anche non voluti propri del racconto raccontato"¹²⁰, cioè Silvia non vuole perdere la *densità semantica* nel rapporto col suo interlocutore; etc.

Quindi, *Un'altra vita*, da una parte, presenta un processo narrativo incentrato sul *ruolo generativo* e *speculare* del racconto, che si inserisce nel plot complessivo come un pezzo unico e necessario di un articolato puzzle; e, dall'altra parte, la *metanarrazione* esemplifica una linea di confine tra il racconto *tout court* e la riflessione di tipo saggistico, dove il romanzo diventa *filosofia* sul senso delle cose e della vita (in questi momenti si sente una *caduta* della *tensione* narrativa), poiché si sofferma a parlare dell'*Altro*, del *Perché*, del *Possibile*, del *Mistero* dell'esistenza umana e della vita in sé, che creano una *dialettica* tra *Io* e *Alter-ego*, tra corpo e spirito, tra bene e male, tra ragione e fede, tra possibilità e impossibilità del volere umano¹²¹, che danno al romanzo un *carattere interiore* tipico della *lotta agostiniana* tra opposti.

15. In conclusione, il romanzo *Un'altra vita* ha proposto un *percorso femminile* nella *vita non detta* dei monaci: un cammino di donna nell'*Oltre* della vita religiosa maschile; infatti, la

¹¹⁸ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 138.

¹¹⁹ Sul tema della collaborazione tra autore e lettore U. Eco ha dedicato alcune interessanti pagine critiche nel suo saggio "I boschi possibili", in: *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 116-117.

¹²⁰ L. Tassoni, *Un'altra vita*, cit., p. 135.

¹²¹ Il tono *speculativo* de *Un'altra vita* si acutizza quando nella narrazione entrano alcuni protagonisti della nostra *storia culturale*: sia di tipo religioso (Agostino, Anselmo, Benedetto, Bernardo, Francesco, Origene, Simeone lo Stilita, Tommaso) che filosofico (Abelardo, Cartesio, Pascal, Schopenhauer, Ugo di San Vittore), nonché il sapiente Re d'Israele Salomone.

protagonista Silvia si è confrontata con il mistero dell'esistenza umana, consapevole dei rischi sentimentali e difficoltà mentali, che ha dovuto affrontare per indagare una *vita del passato*, che continua a essere viva nei pensieri e nel cuore di un *monaco del presente*. Pertanto, il romanzo simboleggia un *viaggio di conoscenza* volto a capire l'Essere che si trova *aldilà* del nostro *immediato vissuto*; un percorso in cui la protagonista (come una sorta di Virgilio dantesco) ci accompagna nell'*Altrove* del pianeta donna e dell'universo monastico, i quali si confrontano per tentare di scoprire i *misteri* dell'esistenza umana.

Il viaggio alla ricerca del *senso della Vita* costituisce il filo conduttore del romanzo, che esemplifica la dinamica del processo narrativo orientato dalla *tensione verso l'Oltre*, dal desiderio di *scavo del mistero*, dal bisogno di *conoscenza dell'Alterità*, ossia lo *stimolo interiore* originato dalla *curiosità eccessiva* dell'essere umano, che nella protagonista Silvia e nei monaci è la costante atavica della loro *scelta di vita*; per cui la *curiosità* costituisce il fattore totalizzante della loro mente, che determina aspirazioni, pensieri, riflessioni, sentimenti, percezioni in ogni momento e ambito della vita.

La *curiosità*, come molla della *ricerca di una nuova vita*, esemplifica la *lotta tra il possibile e l'impossibile*, lo scontro fra gli estremi dell'Essere che insistono sulla linea dell'*Altrove* della vita; per cui l'*identità* del romanzo si fonda sulla *possibilità dell'impossibile*, sulla dimensione veridica dell'ossimoro, sull'assioma che il *paradosso* è elemento costitutivo della vita reale e all'uomo non resta che camminare alla *ricerca di un'altra vita*, che si intuisce *esistere* nell'alterità della *dialettica possibile/impossibile*, ossia nella *dilatazione dell'Oltre*.

Un *percorso* che ha il suo apice nella ricerca dell'*Altrove*, nell'amore per la *Vita* che origina e alimenta la tensione religiosa verso il *valore del Creato* nella sua complessità, in particolare la *Verità morale* dell'esistenza umana, nonostante la difficoltà a indagarla. Pertanto la storia de *Un'altra vita* è fondata sulla ricerca perenne della *verità umana interiore*, sulle ragioni dell'amore per la verità e sulle scelte della persona tese a trovare il *senso della Vita*, che denotano il *carattere etico* del romanzo: la religiosità ancestrale dell'uomo e l'anelito a entrare in un rapporto empatico con la spiritualità racchiusa nella bellezza della *Creazione* (secondo l'accezione biblica).

Quindi, il romanzo *Un'altra vita* ci offre un *affresco* dell'esistenza umana, che brilla dei colori della femminilità, ma, contemporaneamente, è strutturato sulla *sinopia del dialogo* col mondo maschile; così la *relazione donna-uomo* si configura come l'elemento che rientra nella *dimensione dell'impossibile possibile*, che caratterizza la complessità atavica della vita dell'essere umano. In sintesi, *Un'altra vita* esemplifica un *volo narrativo* sul fascino e sull'enigma della *Vita tout court*.



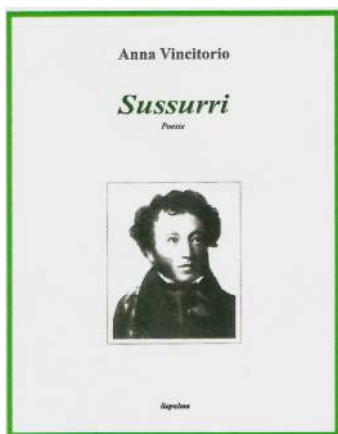


OMAGGIO A PUSKIN – POESIE DI ANNA VINCITORIO

FIRENZE, 3 febbraio 2015. Nella suggestiva Sala dell'Annunciazione di Via Cesare Battisti è stata presentata la *plaquette* di poesie di Anna Vincitorio *Sussurri – Omaggio a Puskin*, edita dalla Casa Editrice Italo Latino-Americana Palma, di Palermo-Saõ Paulo, per la collana “I quaderni di Arenaria” a cura di Lucio Zinna, che ne ha dettato la prefazione. Alla serata ha partecipato un numeroso, qualificato e attento pubblico, che ha seguito l'intervento critico di Carmelo Mezzasalma, la lettura di testi da parte di Anna Balsamo e della stessa Autrice, le esecuzioni musicali alla chitarra eptacorde russa di Alexander Mironov. Il chitarrista russo ha eseguito brani musicali di Andrei Sichra, Machail Vysotskij, P. I. Tchajkovskij, Auguste Durand. Riportiamo il testo integrale dell'intervento di Carmelo Mezzasalma.

Carmelo Mezzasalma

Inseguendo Puskin



Da anni Anna Vincitorio si è cimentata, quasi per arricchire la sua ispirazione poetica, con l'arte difficile e rischiosa della “traduzione”. Esercizio indubbiamente meritorio per chi coltiva la forza misteriosa e inesauribile della parola poetica che s'incrocia, per così dire, con altre esperienze poetiche talvolta lontane nel tempo e nello spazio, ma che possono avere una valenza profonda anche per chi, nutrito da questo chinarsi e inseguire la poesia degli altri, in realtà compie un “viaggio” interiore nella propria parola, nella metamorfosi del proprio linguaggio e nel tracciare le linee di quei contenuti e di quelle immagini che lo sollecitano e quasi lo incalzano. Scegliere, infatti, qualcosa da “tradurre” – un poeta, uno scrittore – significa essenzialmente dichiarare una sorta di affinità elettiva con quel poeta, quello scrittore, perfino con quella poesia o quella pagina di prosa, lasciandosi trascinare e incantare da quel “mondo” interiore e tradurlo, non tecnicamente soltanto o per mestiere, in un'altra lingua, quella

appunto del traduttore-creatore. Tutti sappiamo ormai bene che l'arte della traduzione è un'arte davvero ardua e sovente destinata quasi al fallimento: non è possibile, anche per chi detiene una conoscenza di prim'ordine del russo, dello spagnolo o dell'inglese, rendere perfettamente il colore e il suono di una parola poetica in un'altra lingua lontana da quella originaria. Molti suoni e colori si perdono, strada facendo, e non c'è modo di ritrovarli nella propria lingua che resiste, oltretutto, all'essere piegata alle esigenze della lingua originaria.

Nondimeno, i veri poeti, io credo, non rinunciano mai a questo esercizio della traduzione e lo coltivano con passione e dedizione: è una sorta di amicizia spirituale, nella poesia e per la poesia, che arricchisce il lessico del poeta, lo rende attento alle possibilità della parola, lo incalza nella ricerca personale e il più delle volte quasi si confonde con l'esercizio di quella poesia tutta individuale che il vero poeta non cessa di attendere nel segreto della sua anima. *Noi, in effetti, non facciamo soltanto poesia, ma siamo visitati dalla poesia che attendiamo, giorno per giorno, nella solitudine e nel mistero della nostra solitudine.* Nella nostra tradizione letteraria del Novecento, la "traduzione" ha un posto di primissimo piano di cui non abbiamo ancora sufficientemente studiato la "mappa" con tutte le sue diramazioni, i percorsi individuali, le scoperte, il discreto e mirabile fascino che emana da una ricerca e da una scelta di gusto e di temperamento tutt'altro che occasionali o accidentali. Ne è uno splendido esempio la traduzione dei «Lirici greci» di Salvatore Quasimodo: dove nasce e finisce quel lento lavoro interiore del poeta di Modica sui testi lirici del VI secolo a. C. per adattarsi, infine, alla propria trama ispirativa che ha, proprio nella solitudine, quello sguardo interiore che scorge in se stesso segreti e misteri? Lo scandaglio dell'isolamento e dell'insolito? Traduzione, dunque, originale e originalissima che diventa opera tra le opere di Quasimodo e al contempo consacra l'esercizio della traduzione come epifania della poesia senza luogo e senza tempo.

Anche Anna Vincitorio ha tradotto (e pubblicato) molti poeti con i quali ha sentito quell'affinità elettiva di cui dicevamo all'inizio. Di queste traduzioni – che vanno da poeti noti e meno noti, ma tutti ugualmente di forte spessore (Agrippa d'Aubigné, G. E. Clancier, Senghor, Burns, Ted Hughes, Sylvia Plath e fino al suggestivo *Il pianto dei bambini* di Elizabeth Barrett Browning) mi è rimasta sempre in mente la traduzione delle poesie di Puskin, il grande poeta russo dell'Ottocento che ha inaugurato la poesia moderna di quella cultura e letteratura dell'estrema Europa. E c'era una ragione dal momento che ora questa breve raccolta di *Sussurri* svela, in un certo senso, il senso e la misura di un avvicinarsi a quel poeta, complesso e affascinante, che non finisce di stupire, e non solo i russi della madre-lingua, per il suo temperamento enigmatico e al contempo per la sua poesia così fervida e tuttavia lineare. *Sussurri* nasce certamente dalle suggestioni di viaggio in Russia e in Grecia, due culture e due sensibilità che, a ben vedere, non potrebbero essere più lontane e quasi antitetiche. Ed ha scritto bene Lucio Zinna, nella sua bellissima prefazione, allorché ha notato che «Nell'una e nell'altra di queste realtà, il *voyage* si mantiene parimente attinente al dato

occasionale, per farsi *punctum sollicitationis* di una ricerca che andrà sempre più dipanandosi su fili sottili, avvalendosi di elementi-guida luminosi».

Tra questi elementi-guida “luminosi”, come li definisce con grande finezza Lucio Zinna, c’è la metafora del fiume che attraversa il tracciato poetico di *Sussurri* quale immagine del tempo che scorre inesorabilmente e lasciando nel suo corso una fitta rete di nostalgie che sono, appunto, sussurri laceranti e lacerati del vivere e dell’amare. Scrive ancora Zinna: « La vita-fiume non fluisce solo con noi, fluisce in noi. Dall’acqua come elemento archetipico di Talete al *panta rei* di Eraclito e di Cratilo. Un nucleo di gremità essenziale nel cuore della Russia, (in)seguendo Puskin». Perfetto! Non si poteva cogliere meglio il nucleo ispirativo di queste suggestioni poetiche di Anna Vincitorio che tra la Russia e la Grecia tesse questa filigrana sottilissima, ma resistente, di impressioni di viaggio, reminiscenze, ricordi e nostalgie, nascondendosi a sua volta nelle citazioni della grande “solitudine” e del “sogno” di Puskin. Non per giocare a rimpiattino, per così dire, ma per immergersi in una sorta di sapienza poetica ed esistenziale che trova nel poeta russo una esemplarità e un’indicazione di metodo e di contenuto: «*Vivere l’ora / attimo dopo attimo / prima che il vento / sparpagli il volo / degli uccelli migranti* » (p. 9). Solitudine e sogno, mai l’una senza l’altra, sembra essere, a conti fatti, il messaggio di *Sussurri*.

Di fatto, l’identificazione-distanza con Puskin avviene, nella poesia di Anna Vincitorio, sotto il segno di questo viaggio nel tempo della vita che spezza legami e amori, ma lasciando dietro di sé la forza di un sogno che non si potrà mai abbandonare, come non si può abbandonare la consolazione della parola poetica, il conforto del suo misterioso accadere: « *Tu, pellegrino inquieto / già ferito nel cuore / ti apprestavi. (...) Ed ecco in cavalcata / arrivare / le tue rime immortali / i giardini azzurri / e i grandi spazi* » (p. 10). E in clima di “sogno” Anna Vincitorio “vede” anche la drammatica morte di Pukin, rievocando «l’oscuro abbraccio della Neva» nello splendore silenzioso e magnifico di San Pietroburgo: « *Parole, suoni nel vento, / tutto si sparpaglia. / Viandanti sul fiume / trasportano carbone. / Immagini sfocate / di realtà senza smalti* » (p. 12). Suggestioni, reminiscenze, accordi dell’anima, misteriosi ed enigmatici, ma tenaci tra due esperienze poetiche lontane nel tempo, eppure vicinissime perché legate nello spezzarsi della parola che insegue anch’essa un sogno impossibile e tuttavia concreto: « *Memorie ancora / di sogni e di rosse bandiere / in un lontano autunno / di sangue!* ». Com’è noto, Puskin morì in duello, per un affare di donne, e nonostante che tutti i suoi amici lo avessero caldamente sconsigliato di affrontare quella sfida dal momento che non era in grado di maneggiare bene la pistola. Un fatto terribile e incomprensibile che ha privato la Russia di uno dei suoi più grandi poeti e che Anna Vincitorio racchiude in un semplice emistichio: un lontano autunno di sangue. Un tempo, una stagione che sono da ricordare per quei colpi mortali che hanno spento un cuore di straordinaria intensità.

D’altra parte, anche Puskin ha attinto per la sua poesia ad altre culture. Come a quella spagnola in *Il convitato di pietra* poi incluso da Mozart nel suo celebre *Don Giovanni*. Eppure, Puskin è rimasto russo fino all’osso in

tutto l'arco della sua avventura poetica: non russo nel senso di quella fantomatica "anima russa", da tanti ripetuta fino alla nausea, ma perché questa sua poesia è possibile soltanto in russo. Così la poesia di Puskin riesce ad essere insieme classica, discorsiva e lirica in sommo grado. Ed è per questa ragione che questa poesia incarna perfettamente le migliori aspirazioni della poesia russa, cioè la sua tendenza ad una perfezione al contempo selettiva e non ornamentale, realistica e lirica. È la stessa tendenza, dopo tutto, che credo di riscontrare in questa *plaque* di Anna Vincitorio che unisce realismo e lirismo in una maniera insolita e nuova rispetto al suo precedente percorso poetico più libero e discorsivo. Qui, invece, è tutto concentrato: si direbbe che si tratta, dopo tutto, di cenni, per così dire, fatti a quei ricordi, a quelle reminiscenze letterarie e storiche, proprio per dare intensità alla bellezza e nobiltà delle tematiche sentite e testimoniate dalla parola poetica. A cominciare dalla questione del tempo che Anna Vincitorio lega al ricordo di Puskin: « *Dov'è la tua voce, poeta? / Sola avanza e sussurra / immortali parole* ».

È una sorta di esilio che questi versi sembrano includere in quel viaggio compiuto dalla poetessa in Russia e, più avanti, in Grecia. Infatti, quando ci sentiamo in esilio o abbiamo cambiato casa o lasciato dietro di noi dei rapporti ritenuti essenziali, non è solo il tempo interiore, il tempo vissuto, a modificarsi, ma anche lo spazio vissuto. Nel paese straniero, il linguaggio delle cose, il linguaggio del paesaggio, si trasformano profondamente. Quei luoghi e quegli orizzonti, che hanno dato un senso al viaggio di Anna Vincitorio, diventano anch'essi luoghi di esilio: « *Poi il mare che avanza, / cancella i singhiozzi e l'annaspere delle mani vuote* » (p. 21). Siamo ormai nella seconda sezione di *Sussurri*, intitolata *Esperides*, ma qui niente sembra evocare i fastigi di quella Grecia classica che è nell'anima di tutti noi e che potrebbe dare origine alla elegia o al rammemorare le glorie dei «numi e degli eroi», per dirlo con Foscolo. Invece, spazio e tempo, davvero mutati nella loro valenza emozionale, si fanno categorie inquietanti, portatoci di solitudine e di silenzio. Il presagio drammatico di un "distacco" lancinante, e proprio perché vissuto nella terra del mito: « *Rollio di barche / dipana sussurri / delle creature / che furono del mare. / Lì nel profondo / occhi di Kouros / anelano un approdo / fra rocce di ciclopi / e sparvieri in volo. / Sono fuggita. / Solo spuma e impronte / d'ignoti sul greto* » (p. 22). Anche l'amore può essere una forma di esilio e può incagliarsi "fra rocce di ciclopi" e "sparvieri in volo": un dipanarsi dell'angoscia che non riesce a leggere la perdita di se stessa: "sono fuggita", è il grido di questa perdita che solleva però un altrettanto, lancinante sentimento di rimpianto e di fiammeggiante nostalgia: « *Trascolorano in dissolvenza / gli eroi del mito. / Inganno ed innamoramento, / nessun visibile legame. / Una tela di ragno / accattivante, infida / soffoca il sole nella rete.* » (p. 23).

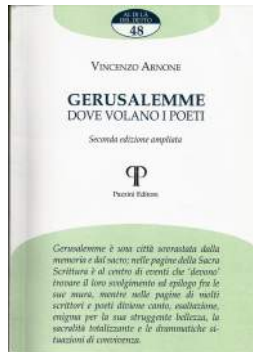
L'immagine della tela di ragno, entro la quale soffoca il sole di Grecia, è molto bella ed efficace per dire la perdita di quella casa dell'anima che è l'amore, con la sua storia e le sue memorie, ora entrata nel pericolo della perdita senza ritorno. Ma è ugualmente significativo che il "viaggio" di Anna Vincitorio, nei luoghi e nel vissuto, si chiuda in una

chiesa ortodossa che ha sempre un alone di profondo mistero: « *Penombre / tra sottili candele cerosi / pronte all'offerta / ma ancora spente. / Nell'angolo il piccolo pope / ammicca: niente foto*» (p. 29). Una notazione, quest'ultima, estremamente prosaica che mette fine ad emozioni, struggenti e perdute, che non hanno trovato una loro adeguata spiegazione per quell'anima che le ha vissute se non nell'acutezza della nostalgia nella penombra di una chiesa. E le candele, mute testimoni di ciò che poteva essere e non è stato, ricordano, in terra di Grecia, l'universo emotivo di Kavafis: la nostalgia che nasce sulla scia dei ricordi, luminosi e oscuri, dolorosi e salvifici, scintillanti e umbratili, che la nutrono e la salvaguardano dall'oblio. Soltanto che nei versi di Anna Vincitorio, le candele sono "pronte all'offerta ma ancora spente".

In realtà, non c'è esistenza umana che non sia attraversata dai sentieri, talora enigmatici e sfuggenti, della nostalgia, e delle sue emozioni sorelle: la malinconia, il dolore dell'anima, il rimpianto che non si placa. E tuttavia, andare alla ricerca delle emozioni perdute è, in fondo, il senso del viaggio di Anna Vincitorio in Russia o in Grecia. Un viaggio che non compete tanto alla psicologia, ma proprio alla poesia che sa entrare nel mare sconfinato delle relazioni umane con il coraggio di quelle navigazioni, perigliose ma affascinanti, cui ci hanno abituati da sempre i poeti d'ogni tempo. La metafora del mare, del resto, è quella che presiede alle ricognizioni emozionali di *Sussurri* di Anna Vincitorio. Sul mare o sui fiumi vogliamo anche noi terminare. Quella insuperabile navigatrice di impalpabili e violente emozioni dell'anima femminile che è stata Emily Dickinson proprio al mare ha affidato la metafora di tutta la sua vita: « Come se il mare si dovesse aprire / mostrando un altro mare – / e quello – un altro – e i tre / non fossero che annuncio – di epoche di mari – / non raggiunti da rive – / mari che sono rive di se stessi – / l'eternità – è così – » (E. Dickinson, *Centoquattropoesie*, n. 41). In effetti, nessuna immagine come il mare potrà mai dare il senso delle nostre nostalgie, del nostro vissuto, delle nostre solitudini che cercano l'impervia strada dell'Assoluto.

Anna Vincitorio, *Sussurri*, ILA Palma Editrice, Palermo, Collana Quaderni di Arenaria, 2013.

LA “GERUSALEMME” DI VINCENZO ARNONE



Un'autentica chicca è il saggio dedicato a Gerusalemme nella letteratura: “Gerusalemme. Dove volano i poeti” (Pazzini, Rimini 2013), con i primi tre capitoli dedicati a Betlemme e Nazareth nella letteratura: un viaggio sulle orme di Cristo. Un'opera nella quale si fondono l'amore per l'argomento e l'acribia dello studioso. Una ricerca col lanternino, di autori che abbiano scritto, in versi o in prosa, nella loro interezza o per particolari episodi, vite di Gesù e di Maria.

Il resto del libro riguarda la città di Gerusalemme, vista, nel tempo, da poeti e scrittori. Una rassegna oculata. Una miniera. Basti far riferimento, in maniera più rapida del proverbiale ‘volo d'uccello’, a testi quali lo “Stabat Mater” di Jacopone da Todi o la deliziosa “Quanno nasceste ninno” di Alfonso de' Liguori, fino agli “Inni Sacri” di Manzoni o ad opere quali la narrazione in versi della vita di Gesù che ne fece Rosvita verso la fine del primo millennio, o al ‘compendio’ di Pascal sulla vita di Cristo, fino a giungere, nel secolo scorso, a quelle di François Mauriac, di Giovanni Papini, di Max Gallo, di Ferruccio Parazzoli, per non dire di un insospettabile scritto del 1953 di Alberto Moravia (“Questo freddo di Betlemme lo senti il bambino”), apparso postumo alla fine dell'altro millennio, nel 1999. Altrettanto dicasi per le biografie mariane, complete o parziali, delle quale ci piace fare i nomi di Rainer Marie Rilke, di Edith Stein, di Elio Fiore.

Un vero e proprio occhio di buca l'autore proietta su Gerusalemme, città della quale traccia essenziali linee storiche relative al suo sviluppo, con peculiare riguardo ai mille occhi con cui è stata vista da poeti e scrittori, a principiare dalla necessaria attenzione ai moltissimi riferimenti a Gesù nella letteratura giudaica, *in primis* Antico Testamento e Salmi, per giungere alla letteratura cristiana, neotestamentaria e della prima cristianità, con i numerosi richiami nei Vangeli e via via fino a questo nostro presente. Dalla “Comedia” di Dante alla “Gerusalemme Liberata” del Tasso; dalla vasta gamma di resoconti o racconti di illustri viaggiatori, in epoca illuministica e in quella romantica, ai giorni nostri: da Chateaubriand a Lamartine, da Gogol a Flaubert a Chesterton, ai contemporanei Franco Scaglia e Franco Cardini, con un *affondo* riguardante gli scrittori ebraici della contemporaneità: da Joseph Roth ad Agnon, dalla Sachs a Bellow, da Singer a Jehoshua, da Oz a Grossmann.

Ma soprattutto interessa, a mio avviso, porre attenzione all'immagine che oggi può aversi di questa città unica al mondo, meta conclusiva del viaggio terreno e divino di Gesù. Arnone pone l'accento sul marcato distacco tra la Gerusalemme *reale* e la Gerusalemme *simbolo*, presente nei versi dei poeti e nelle pagine dei narratori: un distacco drammatico, forte, proprio in misura della sua sacralità.

Gerusalemme è una città da visitare. Personalmente, ho avuto da sempre un desiderio vivo e irrealizzato di poggiare i piedi sullo stesso suolo che contò i passi di Gesù, nella sua vicenda umana e divina. A volte penso – e mi si perdoni l’iperbole su quanto sto per dire – che bisogna visitare Gerusalemme prima che imploda in se stessa, come, per chi non l’avesse ancora fatto, sarebbe bene visitare Venezia, prima che scompaia sott’acqua o Parigi, per coglierne certe atmosfere uniche, che vanno svanendo. Il libro di don Vincenzo risulta prezioso per chi come me non conosce *de visu* Gerusalemme e voglia costruirsi un’immagine propria e comunque precisa, anche se non necessariamente conforme alle intenzioni dell’autore, al quale va riconosciuto il merito di porre, nelle sue opere, problemi concreti, al netto di ogni retorica.

Oggi come oggi Gerusalemme mi appare città nella quale il vento della storia e il fascino dei secoli celano difficoltà inenarrabili, nel quotidiano e in prospettiva. Gerusalemme, ovvero “città della pace”, si configura come luogo in cui la pace resta un pio desiderio, città dalla conflittualità sempre presente, frenata e sempre emergente. Un territorio di difficoltà quanto imprescindibili convivenze, pericolanti a ogni piè sospinto, da non eleggere proprio a luogo ideale di chi desideri vivere in pace o darsi alla contemplazione. Forse il suo essere “simbolo” sovrasta questa città, un po’ troppo complicata per essere “santa”, un po’ troppo “santa” per potersi consentire di essere così difficile e rischiosa, a prescindere dal suo positivo (grazia, compassione, solidarietà) e dal suo negativo, ancorché condiviso con tante altre vittoriniane città del mondo (fogne, senz’altro, drogati, criminalità etc.). Sinceramente, non andrei a vivere a Gerusalemme, anche se non è un lusso vivere a Palermo, città contraddittoria e pretenziosa, difficile anch’essa, di cui mi dichiaro innamorato deluso.

La Gerusalemme di Arnone resta comunque mirabilmente celeste, io purtroppo mi ostino a vederla tinta di rosso e a sperare che i tempi e l’evolversi delle cose mi diano clamorosamente torto.

Forse tre religioni monoteiste che la considerano parimenti e unilateralmente loro città primaria, ineludibile, francamente sono troppe, la loro convivenza, che si vorrebbe armonica, finisce – nonostante qualche gratificante episodio – per essere, più frequentemente, forzata, una situazione che non giova agli uomini e, suppongo, neanche a Dio. Forse non sarebbe un male se si sfrondasse, da un lato, un po’ di mitologia e, dall’altro, un po’ di accanimento. Forse un po’ più di sano realismo e di umana disponibilità gioverebbero alla città e anche a noi, cittadini del mondo, nella patria globale in cui ormai tutti viviamo.

Paragrafo conclusivo della relazione su “Il teatro di Don Vincenzo Arnone e un suo saggio su Gerusalemme”, tenuta a Palermo, Facoltà Teologica di Sicilia, il 3 novembre 2014.

Addio a Gianmario



Il 28 ottobre 2014 ci ha lasciato improvvisamente Gianmario Lucini, nella sua Piateda, in cui operava, dalla quale si spostava frequentemente in ogni luogo dello stivale, dove la poesia lo chiamava. Era nato a Sondrio nel 1953. Fine e sensibilissimo poeta, nostro apprezzato collaboratore e caro l'amico, editore di comprovata serietà (nell'ormai sempre più complesso e pericolante panorama editoriale nazionale), operatore culturale, socialmente impegnato, gran signore, Lucini lascia un vuoto incolmabile, al di là delle frasi di circostanza che non ci appartengono. Si dice che, in un contesto sociale, nessuno sia insostituibile e forse sarà anche vero, ma con le debite eccezioni. Ci sono persone la cui *unicità* riesce a farsi assoluta, rendendole, appunto, insostituibili. E indimenticabili. Lucini è certamente tra questi.

Vogliamo ricordarlo con le parole di un comune amico, il poeta siciliano Antonino Contiliano, in un articolo pubblicato sulla bella rivista digitale "Senecio", diretta da Andrea Piccolo e Lorenzo Fort (Napoli 2015), in cui si evidenziano, fra l'altro, gli aspetti sociali e di contestazione della poesia di Lucini: «Poeta delle verità della storia immanente e contingente, Lucini rimane poeta che aggredisce la morte propinata da chi, chiuso l'amore tra i rifiuti tossici, va a cercare l'Altro per decapitarlo nei modi più disparati (oggi disincarnati e affidati agli automatismi elettronici e delle finanze mondializzate che hanno militarizzato geografie e relazioni), ma non per questo accettabili. E questo è ancora il suo lascito nell'ultima sua opera, VILIPENDIO (CFR, Novembre 2014). *Vilipendio* è il disprezzo che si rovescia nel suo contrario: la scelta dell'*innocenza* e dell'*amore* trascendenti /trascendentali come bene: «Lasciami settembre dalla tiepida aria / rammentare le nostre sventure / nella carezza del sole che deterge lo sgomento / per ciò che siamo e che potremmo essere. Il cuore // ... Insegnami, settembre, l'arte di obbedire / alla benedetta collera del cuore //... pronta a scattare / non appena l'uomo dimentico della morte / la vada a cercare. Questo è il dovere / del poeta capace di amare» (Congedo, in *Vilipendio*, p. 75).»

E più oltre: «Gianmario Lucini, amico e poeta, perduto dalla morte, è un'identità intellettuale-politica non archiviabile, o una perdita da non perdere, perché voce poetica che ci "dà da pensare". Una poesia di pensiero e di lotta altrettanto sicura quanto capace – nel rapporto di mondo storico-temporale che ci attraversa e traghettiamo, come ricordava Paul Verlaine – di coniugare "l'Indeciso" e "l'Impreciso", e ciò senza scinderne comunque i legami con la realtà in divenire. Un fare poesia che non può apprezzare il mondo che disprezza la vita e la libertà di ognuno, o che, privo di potenza interrogativa e ricco di chiacchiera deresponsabilizzante, si dia all'improvvisazione verseggiatrice. L'arte – scrive G. Lucini – è prima di tutto «una particolare forma di *pensiero* [...] un pensiero sul mondo, la natura e i suoi fenomeni, l'uomo e la sua cultura, la storia, su tutto ciò che possiamo sperimentare [...]. Ma soprattutto l'arte è a) *ricerca* b) *di una verità*, certo non oggettiva, ma questo dire sul mondo non può essere un chiacchierare, un passatempo, un banalizzare l'esperienza e la parola stessa» (G. Lucini, *Poesia antica e moderna: il ruolo del corpo*, in *Ipotesi sulla nascita della poesia*, CFR 2013, pp. 36-37). La voce del nostro poeta-scrittore, a parere di chi scrive, e ricordato come un presente

assente, è una poesia fortemente impegnata sul fronte del conflitto culturale ed etico-politico: “Una scrittura poetica che si misura con la storia e ne fa materia di elocuzione lirica con l’insieme del parco *ideo-logico* che denota e connota il suo esser-ci [...] epicamente straniante.»

Pensosa e contestatrice, la poesia di Lucini registra altresì un’ampia dimensione lirica e una costante osservazione del reale nei suoi molteplici aspetti, che mai gli impedisce di rivolgere un costante sguardo all’oltre.

TRE POESIE “SICILIANE” DI GIANMARIO LUCINI

Temporale

Il mare si sfrangia su uno scoglio che non vedo
al gridio felice di gabbiani e di bambini

come non fosse vera
la città che declina nel vento il suo disordine

e quel gran cielo plumbeo
di nuvolaglia che incombe.

(Palermo, 08.03 2012)

Viale palermitano

Tutto è così folle, anche stringersi a braccetto
in un tempo che promette
felicità agli amanti, col ghigno storto
del prodotto interno lordo.

Sono contento d’esser quasi vecchio.
Sarà una pena tutta mia
l’addio: discreto
il saluto e senza pianti
né per me né per altri
lasciati all’agonia lenta di giorni
sempre più avari di libertà.

Notte di pioggia a Mazara

Dorme nella pioggia
leggera Mazara
col suo filo di sutura
di lampioni fra cielo e mare

(Mazara del Vallo, 09.02.2012)

(Da: G. Lucini, Krisis , Edizioni CFR 2012)



Elio Andriuoli

Dalla tomba dei leopardi a Tarquinia

Un affresco dipinto in una tomba:
raffigura un banchetto. Uomini e donne
sdraiati a coppie su clini di bronzo.
Certo l'allegoria di un sacro rito
celebrato in onore dei defunti.
Ricche coperte dai rari ricami
sono distese sui letti imbottiti,
rosse con fili blu. Tarquinia. Intorno
al secolo quinto avanti Cristo:
La tomba dei leopardi. Un servo versa
dolce vino da un'anfora. L'attesa
è ferma, immoto il gesto. Inconsumato
l'attimo si perpetua nel silenzio.

L'atmosfera è di gioia, ma v'è qualcosa
che inquieta e turba gli animi: le mani
sono levate in cenni misteriosi.
Il banchetto continua da millenni,
rinnovando il suo incanto inconsapevole.
Ogni traccia s'è persa dei defunti
il cui sonno pesante confortava.
Il nome ne ignoriamo ed i pensieri,
l'età, il volto, gli affetti: e appena ieri
trascorsero sul mondo. La parete
manda strani riflessi. Nella quiete
infinita dell'ombra che s'effonde
il tempo silenzioso si dipana.
Vano è tentare di carpire il senso

del dono che elargisce nella tenebra.

Una giornata della tarda estate.
Un'ora come tante che trascorre,
nel diluvio dei giorni, sulla terra.

Antivedere

E allora – nel vedere tutto l’Ellesponto coperto di navi, e tutte le rive e le pianure di Abido affollate di uomini – Serse si stimò felice; ma, dopo, pianse... (Erodoto, *Storie*, VII, 45-46, Traduzione di Piero Sgroj, Newton & Compton, Roma, 2008).

Piange Serse al pensiero che la morte
il suo innumere esercito avrà spento
in un non lungo volgere di lustri.
Ha percepito che signore è il tempo,
non lui, con il suo vano scettro d’oro
e che un fragile mito è la vittoria.
Piange Serse la fuga dei suoi giorni,
l’effimero splendore della gloria
e la beffa feroce del destino
che gli ignoti guerrieri e i re conduce
in breve ora ad una stessa meta.
Varca intanto l’armata l’Ellesponto.
L’attende un passo dall’oscuro nome:
Termopili, ed un’isola ridente
di bianche rive e di fervida spuma,
ove l’onta saprà della sconfitta:
Salamina. E nel mondo ancora suona
alto quel nome e l’avventura e il grido
di esultanza delle greche schiere.

È solo Serse col suo antivedere.
Ascolta dei gabbiani il rauco strido.
Una pagina eterna della storia
verrà scritta tra poco intorno a lui.

Il sole muore su ridenti acque.
Si perpetua nei secoli l’evento.
Fermo è l’istante nel breve portento
del suo vivo splendore che non dura.
Cade la stella che fulgida nacque.
Il re vede in un volo i giorni bui.

Ha lo spazio di un sogno l’avventura.

Madonie

(*Tucidide, La guerra del Peloponneso, VII-50 ss.*)

Nicia indugia “tre volte nove giorni”
attendendo il responso che propizio
gli giunga per dar vento alle sue vele.
Un’eclisse di luna è un triste auspicio

per l'armata ch'è pronta a ripiegare.
Esita, l'ira degli dei temendo.
Fa sacrifici.

E già le Latomie
spalancano le loro orrende gole
al fiore della gioventù ateniese.
.È rovina l'attesa: è la follia
che si paga col sangue. E ancora grida
nelle cave quel sangue e ovunque l'eco
il lamento ripete (la vendetta
così per il volere della Nemese
si compie dei Melii e della strage
che li distrusse).

Un baratro la Storia.
La memoria l'accresce e non ha fine
il pianto su quelle vite perdute,
dall'hybris vinte che le portò a morte.

Le menti assortite tornano a vedere
uomini, agonizzanti da millenni,
emersi per un subito prodigio,
e ancor oggi eternati nell'istante.
L'evento è là che si rinnova innanzi
ai nostri occhi smarriti. – Il tormento
e l'angoscia perpetuano l'affanno
per quanto è fermo dentro il suo accadere.

Incontro a noi si parano ombre nere
e il pensiero non cessa di cercare
nelle onde infinite del suo mare,
con l'ansia mai placata di sapere
perché nefasto quel responso giunse.

Caterina Mazzella Di Bosco

Paesaggi remoti

Un bosco dorato su un sentimento verde,
fili di fumo su un cielo azzurro,
nebbia argentea come la passione,
cuore di emozioni ormai trascorse al tramonto,
lumi sparsi che si accendono a ravvivare
l'oscurità della notte calante,
dell'animo oppresso da sofferenti pensieri,
nuvole rosate su cime ormai spente
e un piccolo resto del giorno accanto alla punta Tofana,
sopra l'incanto silenzioso di Pocòl
e i muti sentieri di Cadìn

le azzurre lontananze del lago d'Ajàl,
fremono nuove essenze vitali sotto i petali di quella luce...
destinata a non mai finire,
a non mai estinguersi in un'oscurità assidua e penetrante.
E tanta, tanta freschezza di dentro,
come in quei cristallini di neve
brillanti al sole del primo meriggio,
sulle distese candide e bianche,
un caleidoscopio di mille colori,
dalle punte aguzze,
l'unico segno di durezza là dove non può esserci che dolcezza.

Nicola Romano

Un pezzo morsicato

Se parli tre minuti
con un bimbo
che spiega
come saltano i canguri
poi devi rivedere
tutto quanto
smuove la gravità
del tuo pensiero
girare fra le stanze
del castello
che avevi costruito
di maniera
e tinteggiare
a nuovo le pareti
con colori
che portino candore
e se col modo suo
risponde un bimbo
che in mano tiene
un filo d'aquilone
tu devi farti
brezza di marina
e assecondare
l'estasi d'un volo

Se parli tre minuti
con un bimbo
che chiede dove
dormono le fate
rubagli un pezzo
anche se morsicato

del suo mondo

Flavio Scalonì

Mantra della sera

Indulgo
nella litania vibrante
del mantra della sera.
Accompagno ogni pensiero
all'entrata della servitù.
Ripongo l'Es
nel cassetto dei pigiami.
Il freddo dell'inverno
è una condizione della mente.



Al tempo di Pangea
tutto era semplice.
Un solo cuore pulsava
giù negli abissi.
Un giorno il destino
roso dalla gelosia
fece tremare la terra.
Fu così che ebbe inizio
la diaspora
e la fine.



Sempre sulle punte
-sulle punte-
solida nell'arabesque
come il carillon della madre.
Poi volteggi disinvolta
-sempre sulle punte-
come un'ape pronuba
tra i fiori del melo.
Non ricorda la pianta
del piede sulle punte
-sempre sulle punte-
la consistenza della sabbia
sulla riva del palcoscenico.

Dalla botola
dell'infanzia
salgo di nascosto

nella soffitta dei ricordi.
Cerco un punto luce
da travi e pianelle
non filtra lo spiraglio.
Accendo una bugia
e scartabello tra le foto
del mio domani.



Vorrei mettermi al riparo
da questo scirocco
che spira dal Sud
della mia coscienza
e scuote le notti
nella tenda del campo
lungo il cammino
della certezza.



Devo far sì che un'onda
da Brest
arrivi lontana
a lambire le sponde
di Ellis Island
per annunciare
all'emigrante
che anche oggi
-qui-
è sorto il sole.



Con i pesi alla cintura
e la bombola sul dorso
plano
-lentamente-
nello scuro dell'abisso.
So
che a molti metri
di profondità
vedrò avvicinarsi
imponente inospitale
il relitto
della mia innocenza.



Il tappeto del salotto
con le sue greche blu
è la mia scena.
Con le percussioni bizantine
Io libertino
danzo nudo
come un coreuta
sui ditirambi.

Pensione Jaccarino

Della Pensione Jaccarino
-Roma, Via Romagna -
dovrebbero farne
un asilo comunale.
Le grida dei bambini
-grembiolini blu,
ricreazione nel cortile -
coprirebbero le urla
delle anime in pena
senza ricordo
nelle segrete del palazzo.



Incontriamoci domani
verso le 17.00.
Ti preparo il tuo tè
quello nero, russo.
Ti faccio trovare
i cristalli di zucchero
e il bricchetto del latte
a forma di bassotto.
Se vuoi
puoi portare i biscotti,
i baci di dama
sarebbero perfetti.
Incontriamoci domani
verso le 17.00
qui
in questi versi.

Francesca Simonetti

[Un aspro canto]

Un aspro canto mi sibila nel cuore
cercando la corda consona

per addolcirne il suono
ripenso ai versi “In morte del fratello...”
ma sono tante le morti
che la vita può dare:
il muto silenzio dell’inganno-l’inerzia
della perfidia indotta da turpe mano
che scardina il nido
per rubarne la linfa nutrimento
per gli implumi ignari
ed in attesa del filo d’erba offerto
da chi li ha generati

Aspra è la terra che accoglie
ringhioso il mare che effonde la sua possanza
ma è azzurro il cielo che si schiara
per donare la dolcezza dei canto-eco
delle ataviche dimore.

Ora parlo soltanto con le ombre buone
gli avi che mi hanno amato: della madre
sento ancora il lamento

che invoca la pietà divina:
che l’accolga fra le braccia

prego-
ai Proci resterà il teschio
del dantesco Ruggeri
che per rabbia rosicchiò l’Ugolino
piangendo in eterno
sulle carni della prole Innocente.

Emilio Paolo Taormina

Poesie

farfalla
il mio cuore
non è
ancora vecchio
se continua
a seguire
il tuo volo
senza meta
a darti
un nome di donna
aspettiamo
che si aprano

le rose
per rubare
 il carminio
per le nostre labbra
e che le stelle
vengano a sedersi
 intorno
alle nostre anime



una sera
ascoltavo jazz
 in terrazza
 e guardavo
un paese lontano
 all'improvviso
le luci
 entrarono
 come stelle
 in un brano
con un luccichio
di sassofoni
 e vibrafono
non so perché
di tanto in tanto
mi ritornano
 in mente
come la trama
 sbiadita
di un romanzo



azzurra luna
 d'agosto
le stelle spargono
 scintillio di neve
sulle nuvole
 che viaggiano
verso est
vorrei essere
tra le navi
 di vladivostock
vorrei spezzare
 le catene
che mi legano
 al tempo



la brezza
 sussurra
una ninnananna
che addormenta
 le onde
il mare
è un pesce
 immenso
con squame
 d'oro e di quarzo
da dove vieni
 ragazza
che cammini
 sulla sabbia
una colomba
 s'è posata
 sulla tua spalla



le mail
 sono asettiche
come una sala
 operatoria
nelle lettere
 con l'odore
 di carta
potevi individuare
 la marca di whiskey
 e del tabacco
del mittente
il profumo
e la crema per le mani
 di un'amica
vorrei ricevere
 tante lettere
per natale



 il vento
soffiava così forte
 che passava da sotto
 la porta
era tutto irreale
 tranne un cappotto
e una sciarpa
 gettati su una sedia

la donna sul letto
 nel fluttuare
 delle candele
vagava nel tempo
si guardava
 negli occhi del cane
come a uno specchio
le restava nel ginocchio
la collina sopra la casa
 una bocca aperta
con i denti rotti
 e carciati
il gracidare delle rane
 le dipingeva il volto
e le mani
 verde palude
la luna alla finestra
era un foglio
 di giornale
un tantino ingiallito
il gocciolio
 di un rubinetto
scandiva un ritmo
 regolare
come se il tempo
si fosse fermato
a meditare il suo essere
☐

chi sa se
 le bocche di leone
 che hai seminato
 in giardino
sono germogliate
 in primavera
c'era tuo padre
 che parlava
 con un amico
 ma anche loro
erano morti
 da tempo
tu avevi tra i denti
 il sapore rosso
 dei campi di veccia
e ti chiedevi
 come fa l'ulivo
abbarbicato alle rocce
 a fiorire
il marinaio biondo

vestito rosso porpora
ti parlò
in una lingua
che tu conoscevi
hai fuso le parole
in una moneta d'oro
e l'hai nascosta
in queste rovine
dietro le colline
rulla un tamburo
lontano dieci secoli
il pastore
che attraversa
il maggese
suona un flauto
di canna
che graffia il tempo
come un cactus

Liliana Ugolini

Nel parco

Emozioni

Ho rallentato i passo ed il respiro
fino a fermarmi immobile
mentre il caos impazza.
Una bolla opale il filo d'erba
che fora l'asfalto forza
del fragile. Le bacche
spingono i tronchi fino all'esplosione
e un verme si trascina.
Cuore e stelle battono all'unisono
mentre la metamorfosi
scorre ferma nell'urlo d'attimi in fila.
Le assenze, le assenze
battono nel caos l'inconsistenza

Alberi

L'aria immobile frantuma
scoppi d'alberi in un puzzle
dove azzurri s'intersecano
alla traccia, Visivamente
opera d'echi. Polveri e sentieri
immacolati d'orme.

Noi rispondiamo ognuno
al proprio nome: “Nessuno”
al bagliore del sole.
Il silenzio è nella certezza
d’un pensiero accanto.

L’Ape danza la comunicazione
in linguaggi comprensibili
stimolati alla conservazione e al misfatto.
Bellezza della forza in giallo/nero
stupefacente mondo di larve regine
operaie fischi e cera. Storia travalica
sogni e bisogni nel lungo cammino
del sapere intorno al centro d’essere domanda.

Alberi mancati

Radici e fonde buche di alberi mancati.
Qua la storia si sa dalla profondità di scavo
dove d’alto c’erano linfe e vene.
Ora un buio profondo cimenta
del passato la storia che infinita
ritorna proprio lì sbucata dalle membra d’un anfratto
nella piantina precoce dal futuro ignaro
stupefacente d’essere sperando.

Disegni d’ombre nell’humus
e trasparenze al mistero della clorofilla.
Scaturiscono i tronchi al contrasto raggiato
e vola l’occhio all’eterno.
Precariamente ora la visione irripetibile
narra la storia ferma delle radici in lotta
dentro terre scivolose d’inquietante speranza

La bellezza

Nel parco, mi dicevi
la bellezza **la bellezza** m’acquieta
mentre la vasca ammorba il buio.
Son stele i fili d’erba
e son robusti i tronchi martoriati.
La bellezza dicevi per contrasto
m’acquieta e non c’è dubbio
in risposta alla mia pietra.
La bellezza dicevi di quel parco
in raggi di pensiero è così vera
che la morte svapora **azzurro**
nell’alloro

più vivo del bagnato dove nuoto
il bagnato di brina
che acceca dell'azzurro.
Nel parco mi dicevi la bellezza
m'acquieta
oltre il vissuto.
bellezza
azzurro

Guido Zavanone

Forse la poesia

Non canta più la Tua gloria
l'ombra fedele
sotto l'alte navate profanate
dove un'orda di turisti in jeans
mostra spavalda
la sua nichilite.
Esplode improvvisa una luce
abbagliante che illumina a schermo
le statue oranti che levano il volto
pensoso e persuaso all'Eterno.

Fuori
è lo smog velenoso, il rumore
sordido della città che produce
la vita violenta che preme, che odia,
la morte ignorata, nascosta,
in controluce.
Ogni cosa, ogni uomo che incontri
ha un suo calcolato costo.
Nessuno più aspetta nessuno.
Quaggiù per Te non c'è posto.

Fuggii dalla città che bruciava
all'ossidrica fiamma del tramonto,
da un'ambulanza una sirena gridava
la paura di essere al mondo.
Cercai rifugio in un bosco
funebremente annerito dal fuoco, da tutti
dimenticato.
Nel silenzio un uccello cantava,
lui forse T'aveva trovato .

Padre Nostro

“O Dio non! startene quieto
non restar muto ed inerte, o Dio.”
(*Salmi, 83*)

Padre nostro e dei massacrati del Ruanda,
dei bambini di Bagdad e di Gaza, dei popoli
che vagano nel mondo
senza patria e senza speranza,
Padre che sei nei cieli, e in terra
tutto questo accade,
sia santificato il tuo nome
però non da quelli
che sempre lo hanno fatto
pii oppressori di popoli, affaristi
arricchiti con la frode né da quanti
benedicono costoro e te, Padre,
santificano a parole. Venga
il tuo regno e sia la pace, torni
la trepida colomba
all'Arca del tuo patto.

Donaci

il nostro pane quotidiano. Tu che nutri
gli uccelli del cielo non scordare
la pallida fiumana dei tuoi figli
in fuga dalla sete e dalla fame.

I nostri debiti

rimettici, ma tutto
quaggiù non si potrà perdonare.
Padre,
la nostra tentazione è liberarci,
da noi stessi. Dal Male.

La speranza

La speranza si è rifugiata nella stiva
di un vecchio e arrugginito bastimento
tra le grida soffocate ed i lamenti
di un popolo stremato e fuggitivo.
Vanno verso luoghi sconosciuti, invocano
un dio che non li ascolta.
Sulla terra che ci ha partorito
noi li attendiamo sgomenti, sapendo
che i nostri granai sono colmi, ma vuoto
è il cuore e la mente.
E ci aggiriamo smarriti
tra i fuochi
che ad uno ad uno si spengono,

tra gli avanzi
di banchetti opulenti e vane
dichiarazioni d'intenti.
Dal mare turbato, verso di noi avanza
una moltitudine che nulla possiede
se non il palpito
della speranza.

Ti penso

Ti penso in quest'ora
che le saracinesche dei negozi
si schiantano nel petto, ghigliottinano
le nostre speranze.
Quali misteriosi paesi di confine
abita oggi il nostro spirito turbato
se scorgo figure ben salde
trascorrermi innanzi abbracciate a fantasmi?
Care sembianze, amici
troppo miti per trovare un posto
nelle pagine frettolose della storia,
fanno ressa poi si dissolvono
sullo schermo della memoria.
Tu resti. Come quella sera
sul terrazzo noi due soli a guardare
il cielo venirci incontro
uccello immenso che spalancava l'ali
azzurre fino all'orizzonte.
Mi restano i tuoi versi, che trascorre
una delicata brezza
quell'aria di famiglia che s'avverte
tra poesia e tristezza.

Ode alle banche

Le banche sono tranquille e serene dimore
dove non abita la vita
ed è sconosciuta la morte.

Quando

il dolore del creato s'accosta
alle ben vigilate porte, scacciato è come un mendico
insieme all'anima immortale
che ne divide la sorte.
Soffio di vento non giunge,
voce mesta del nostro tempo che da noi s'allontana,
sotto una luna al neon fa colorata festa
tracima un fiume
di filigrana.

Luogo non conosco
più di questo difeso dal plebeo
insulto delle grida e dei motori
se non qualche remoto cimitero
dove i morti s'aggirano tra i marmi
senza timori.

Forse un giorno tra queste
ovattate pareti ci avverrà di sparire cifre di un conto saldato per sempre,
da più non riaprire.

Il sogno

Dio si è raccolto pensoso
in un angolo remoto del cielo
nella gloriosa maestà del silenzio
mira non mirato in terra
nulla di cui s'allieti.

Brulica

nel grande campo la stirpe
tracotante di Adamo, avvampano
luci accecanti, in roghi immani
si torcono i boschi, si prosciugano
i fiumi, già si spengono
ad uno ad uno i mille sguardi del mare.
Una roccia si è staccata che era
la salda certezza della niente, rotola
in un bianco d'occhi lungo i fianchi
gravidi di morte, alta, severa
la sua groppa d'ira che abbatte le dimore
dei viventi e dei morti, rompe gli argini
maestri, un cupo suono corre le vallate del cuore, i verdi prati
sommerge un odio limaccioso e cieco; ora nel campo
già fiorente di messi imputridiscono
i semi della speranza terra e acque
copre impietoso un sudario di fango.

Sognai Dio che fuggiva,
la terra gli franava sotto i piedi, il mare,
i fiumi uscivano dal loro letto, tremando i monti
precipitavano dai loro cardini, robot
impazziti lo inseguivano con
lunghe lingue di fuoco, "chiuso per morte"
sui portali dei templi, le porte
delle case, gli antri dei boschi
gli si chiudevano dinanzi,
sgretolandosi, accartocciandosi il creato

nelle tenebre s'avventava contro di lui.
Egli
verso di me correva, d'improvviso
fattosi colomba d'aria, battito
di luce si confondeva al battito
impazzito del cuore.



ARENE E GALLERIE

Sergio Spadaro

Futurismo e dialetto in Nino Pino



Nino Pino (Barcellona Pozzo di Gotto [Messina] 1909 – ivi 1987) pubblica il primo volume di versi, *Sciami di sparse parole* (Quaderni di Poesia, Milano) nel 1940 e, come sappiamo dalla sottotitolazione di alcuni testi con il termine “fotopoesia”, che deriva dalla poetica dell’ “aeropoesia” del futurismo della “terza serie” il cui manifesto è del 1931, la sua adesione al movimento di Marinetti è tardiva e risale alla collaborazione con la rivista romana *Nuovo futurismo*, degli anni 1933-35: una scelta dei testi apparsi su tale rivista è riportata in appendice allo studio critico di Vincenzo Santangelo *Nino Pino futurista* (Vittorietti, Palermo, 1980).

Santangelo, richiamando quel che Giuseppe Miligi dice di Vann’Antò (*La vicenda futurista di Vann’Antò*, numero unico del 24-26 ott. 1974 dedicato al Terzo Premio di Poesia Vann’Antò, Messina, La Tipografica), sostiene che la sua adesione al futurismo non fu “spontaneistica, ma una meditata scelta” per i motivi che solo lo potevano interessare: di svecchiamento e di innovazione letteraria. Ma se di “meditata scelta” per l’adesione ai codici futuristi si può parlare di Vann’Antò, non altrettanto si può fare per Pino. Per Vann’Antò giustamente Salvatore Pugliatti distingueva tra gusto “simbolistico” e “immagini futuristiche”, concludendo a favore di un “apporto tecnico” attraverso gli elementi linguistico-retorici che elenca diffusamente (prefazione a *Il fante alto da terra*, All’insegna del pesce d’oro, Scheiwiller, Milano, 1975).

Per Pino, la “scelta” futuristica fu spontanea e istintiva, essendo una conseguenza naturale della sua costituzione psicologica. La spinta alla ribellione del suo temperamento psichico gli ha fatto rintracciare, nella cultura del proprio tempo, tutti quei mezzi “tecnici” e quei modelli che più s’adattavano ai propri scopi, come ha ben visto Giacinto Spagnoletti: «Senza mai costituire un alibi, il Futurismo non fu per lui una semplice cooptazione letteraria, ma al contrario una scelta molto responsabile verso un movimento [...] libertario e anticonservatore. E d’altronde non poteva essere che un *proprio* futurismo quello a cui s’indirizzava il Pino» (*Tra futurismo e antifascismo: il caso di Nino Pino*, “Otto-Novecento”, VI, gen.-febb. 1982, p. 261). Meno convincente è Spagnoletti quando avanza l’opinione (ma solo come ipotesi) dell’importanza che, nell’adesione di Pino ai codici del futurismo, avrebbe avuto l’antologia marinettiana *I nuovi poeti futuristi* del 1925. Pino, infatti, aveva per così dire a portata di mano, nel proprio *habitat* vitale, il “nutrimento” culturale di cui si servì, a cominciare dallo stesso Vann’Antò, il quale – come afferma nella sua tesi di laurea del 1914 – aveva aderito al futurismo con deciso “distacco critico” (Pino aveva assistito persino a una lezione di questo futurista “in carne e ossa”, quando aveva sostituito un professore assente, durante la quale Vann’Antò prese lo spunto dalla lettura dei quotidiani). Basta rinviare d’altronde alle approfondite analisi di Miligi, per sapere quale fosse quell’*habitat* (nel settembre del ’13 Marinetti era piombato a Messina con il suo stato maggiore – Cangiullo, Mazza, Settimelli, Corra, Jannelli e Rino – per recitare al *Mastroieni* la *pièce Elettricità*, subito dopo la prima di Palermo; Francesco Carrozza aveva addirittura costituito dei “Fasci Futuristi” e poi con Jannelli e Nicastro a Messina, e nel paese natale con Vasari, a S. Lucia del Mela, aveva dato vita a un acceso cenacolo: cfr. *Gli anni messinesi di Giorgio La Pira*, (All’insegna del pesce d’oro, Scheiwiller, Milano, 1980, pp. 26-27). E per ammissione dello stesso Pino, sappiamo d’altronde che aveva assistito alle abbuffate di pesce fritto e vino jotalino che la “comarca” futurista faceva di frequente a Terme di Castoreale.

All’istintivo approdo iniziale al futurismo, Pino fa comunque seguire la presa di coscienza critica, in base al discrimine della perdita di capacità eversivo-svecchiatrice del movimento. Come afferma nell’intervista a Francis Gastambide: “Giovane mi sono appassionato al Movimento Futurista [...] ed ho goduto della immeritata considerazione di Filippo Tommaso Marinetti. [...] Ma quando poi si è ‘istituzionalizzato’ e si è anch’esso congelato in formule e schemi, quando [...] è divenuto ‘fascismo’ e ‘marinettismo’, l’ho criticato” (*Nino Pino: l’homme l’ouvre et l’universalité de l’Amour*, Paris, S.Germain-des-Près, 1972, p. 328). Di “distacco critico” parla anche Claudia Salaris, che riporta i testi *Aviere* e *Fiera di luglio* (*Sicilia futurista*, Sellerio, Palermo, 1986, pp. 39-40).

Nella raccolta del ’40 ci sono quattro testi (*Sussurri del vento*, *Malinconia d’autunno*, *Marinara* e *Interrogando*) che sono organizzati in forme chiuse (quartine e terzine di novenari o endecasillabi) e contengono arcaismi, ottocentismi e troncamenti di parola. Interrogato sul punto, l’autore a suo tempo rispose che i testi risalivano agli anni 1926-1929, e quindi alla fase prefuturistica.

La prima libertà metrica si nota in *Sinfonia delle quattro stagioni*, ma è solo con il ricorso ai grafismi (come in *Aviere*: “Libel / lu / la // ronzante”) e alle “parole in libertà” (come in *Momenti in auto*: “Ondeggiare tentennare rumoroso la macchi- / na cocciuta persiste ha febbre / febbre e va”) che si entra nel vivo del ribellismo metrico-sintattico. Ma il furore lirico-emotivo di Pino trova poi il suo più inconfondibile spazio espressivo quando si basa sulla ricerca fonica. Si va dall’onomatopea (“Rrrooommm zig zag baleno di qua di là / trrrooommm”, in *Aviere*; “Soordoo – Brooonntola – frastuuuooono”, in *Maltempo in campagna*) alla ripetizione (“Gorgheggi gorgheggi stillano stillano”, in *Usignolo notturno*), all’uso di rime e assonanze che hanno tutte la funzione – come diceva il Brunetière – di “suscitare delle emozioni musicali”. Sarà infatti lo stesso Pino a dichiarare: “Tutta l’immensità che ho nel cuore / vorrei cantare”, in *Il canto del pazzo*, lirica che chiude poi ogni sensazione fonico-auditiva con l’antitesi “sghignazzata-singhiozzo”. Il quadro si completa con le allitterazioni e con un uso linguistico che va dall’impiego di parole straniere a quello di neologismi (“mammellonate, spirale, inginoso”).

Tali caratteristiche tecnico-stilistiche domineranno, o scompariranno del tutto, nelle successive raccolte in lingua (*Altalene*, Collana di Misura, Bergamo, 1951; *L’epopea di Gagarin*, Sabatelli, Genova-Savona, 1963; *Moli protesì*, Edikon, Milano, 1966). Tuttavia una novità formale mai apparsa prima (disposizione grafica “spaziata” delle parole lungo il rigo tipografico) c’è nella lirica *Bisbigli*, che fa parte di un piccolo *corpus* di dodici liriche apparso su due numeri della rivista siciliana “Netum” (il n° 2-3 del dic. 1980 e il n° 1-2 del dic. 1981: i testi sono stati poi ripubblicati nell’*opera omnia* edita dall’Editrice Pungitopo di Patti Marina nel 1984).

Dunque, attraverso le risorse tecniche del futurismo Pino ha perseguito esigenze espressive tutte sue: si trattava di rendere mediante la lingua dei “padri” l’onda gigante [...]. *d’eternità di musica, di gorheggi melodiosi, d’armonia* che sentiva erompere in sé. E poiché la lingua dei padri era anchilosata e mummificata, occorreva “piegarla” alle esigenze musicali rompendo i canoni metrico-lessicali-grammaticali della tradizione.

Ma la discesa alle *scaturigini* della lingua della comunità dei propri antenati potrà avvenire solo mediante il dialetto. Anzi il vernacolo della piana di Milazzo *latu sensu* (in cui rientra Barcellona); non già il dialetto ingentilito e letterariamente anodino, in quanto portato delle classi borghesi e mediatrici fra aristocrazia e popolo, che nella storia isolana viene a coincidere con la tradizione “canonizzata” da Antonio Veneziano e perseguita fino a Giovanni Meli. In questa *particolare parlata locale* Pino pubblicherà, nel 1956, la raccolta di liriche *Mminuzzàgghi*, preceduta da un agguerrito saggio sul dialetto siciliano, cui nello stesso anno venne assegnato il Premio Viareggio (Trinacria) per il dialetto. Già Giorgio Piccitto (prefazione a *Voga voga marinaru*) segnalava al riguardo la restituzione grafico-fonica operata da Pino, contro “l’ortodossia dei tradizionalisti”, delle doppie consonanti spontanee in iniziale di parola (es. *bbrizzìa, rrema*), il suo rifiuto sistematico della forma arcaica *lu, la, li* degli articoli e dei pronomi, nonché la preferenza per le preposizioni articolate

contratte come conseguenza della scelta meramente “vocalica” degli articoli (es. *â = alla, ntô = nel*).

Lo scarto vero e proprio a favore della parlata locale si ha attraverso la mancata assimilazione delle doppie consonanti *nd* e *mb* in *nn* e *mm* (es. *ndi = nni; nchianandu = salendo*, al cui riguardo Alberto Varvaro sostiene che trattasi di un elemento linguistico conservatore: cfr. *Lingua e storia in Sicilia*, Sellerio, Palermo, 1981, p. 182), mentre non costituisce scarto il raddoppio a mezzo di *s* di alcuni vocaboli che iniziano con *c* palatale (es. *sciuri, sciùscia*): la forma di raddoppiamento *sc* si ha quando il suono deriva da un originario latino *fl* (es. *flumen*).

Gli scarti si fanno più personalistici nelle scelte lessicali (es. *àbbiru, rummicari* per “rosicchiare”) e sul piano semantico del lessico (es. *sbariàta = assorta* per Pino, mentre i dizionari registrano “svariarsi, rasserrenarsi”). A suo tempo, una breve indagine nella zona di riferimento aveva portato alla conclusione che spesso i parlanti non capivano il senso di certi termini. Secondo Aurelio Rigoli “si tratta di parole di un tempo, le uniche atte a darci le immagini di un tempo, quelle che Nino Pino sa ancora cogliere nelle sue sillogi” (*Zootecnia e Vita*, Univ. Messina, n° 2 dell’apr.-giugno 1971, p. 23). Anche se non si può non rilevare che, se la “parlata locale” doveva avvicinare il “popolo dei fratelli”, con l’impiego di termini desueti si perde invece il contatto dei significanti con i destinatari d’elezione. Si fa cioè elitaria.

Inoltre, ci sono locuzioni che sembrano “traduzioni” piuttosto approssimate (es. “il mister dell’al di là” reso con *‘u mistéru ‘i dda parti*). Il fatto è che dei ventuno testi di *Mminuzzàgghi* solo dodici sono quelli che non trovano riscontro nella precedente produzione in lingua; gli altri nove sono invece liriche desunte in prevalenza da *Sciami di sparse parole* (due da *Moli protesì*). E poiché ci sono anche i testi *Marinara* e *Interrogando*, che ormai sappiamo appartenere alla produzione “tradizionale” degli anni 1926-29, abbiamo la prova che egli ha affrontato l’arduo compito di rendere nel “suo” vernacolo testi nati in italiano da molto tempo.

Questo limite non esiste nei testi di *Voga voga marinaru*, perché composti direttamente in vernacolo, e forse la raccolta più riuscita di Pino. Per quanto riguarda la successiva opera, *U tamburu*, è una “trasposizione culturale” in uno “spirito diverso” – come dice lo stesso autore – del *Nô* giapponese *Il tamburo di panno* di Zeami Motokijo, commissionatogli dal regista e critico Rocco Familiari, che ne curò poi un allestimento scenico nel gennaio 1976 (la *pièce* è stata più volte radiodiffusa nel 1974 e nel 1975: il che fa retroagire di alcuni anni la data di composizione). Anche in tale lavoro Pino ha esercitato il suo espressionismo fonico-linguistico in vario modo. Citiamo per tutte l’allitterazione *l’urnu rribba rribba si rruddulia*, “lo stagno voltola lungo le sponde”.

Si può affermare conclusivamente che i due versanti della poesia di Pino, quello del futurismo e quello vernacolare, obbediscono alla stessa esigenza espressiva di fondo: attestare l’interna onda emotiva in maniera innovativa e svecchiatrice, cercando di attingere per quanto possibile le scaturigini di quel “popolo dei fratelli” a cui aspirava, dopo il rifiuto del mondo dei “padri”, ormai vincolato a valori stantii e inverati solo a parole. Assunto in

parte realizzato e conforme a quella che era la sua *Weltanschauung*, come ebbe modo peraltro di mettere in luce nel resto della sua opera saggistico-filosofica.

Profili

Ninnj Di Stefano Busà

Rainer M. Rilke



(Praga 1875- Muzot, Svizzera, 1926)

Fu presto indirizzato dal padre alla carriera militare, al tempo molto apprezzata dalla tradizione familiare. Ma intemperante alla disciplina delle armi, abbandonava a 16 anni la carriera intrapresa e si trasferiva prima a Praga, poi a Berlino. Seguì studi molto irregolari, poiché la sua vocazione era sempre al di là dei canonici studi accademici o non.

Fu nell'indole un artista, molto attratto dalle profonde stratificazioni che fanno degli "artisti" i veri interpreti di una perfezione di Bellezza che rasenta l'infinito. Rilke ebbe come prima vocazione esistenziale il desiderio di viaggiare, di conoscere nuovi orizzonti, vivere esperienze più intense, toccare dal vivo altre realtà, altre culture... poiché la sua vera natura non era votata alle armi, ma al senso dell'arte che era quello per il quale si sentiva attratto da una profonda e ineludibile vena interiore.

La sua sensibilità artistica lo portò a frequentare e a consolidare varie esperienze e amicizie. Si legò con un rapporto affettivo intenso a Lou Andreas-Salomé, molto più anziana di lui, in un sodalizio artistico e sentimentale che lo portò sempre più a sviluppare le sue doti intellettuali e artistiche in giro per il mondo.

La Toscana, più tardi, fu il suo deterrente migliore, allacciando amicizie e legami importanti. Ma poi anche la Russia fu deterrente per le sue incursioni artistico-letterarie delle cui esperienze fu molto attratto. Frequentò con entusiasmo il mondo dei suoi narratori, soprattutto di Tolstoj, del quale fu ospite con frequentazioni assidue. Si rivelò molto disponibile alle arti figurative, frequentò per due anni il villaggio artistico di Brema, sposando la scultrice Clara Westhoff. Dopo il matrimonio tentò di rientrare nei ranghi, fissando la sua residenza a Parigi e sospendendo per qualche tempo la sua vita randagia e disordinata, senza fissa dimora.

Purtroppo, sebbene avesse eletto Parigi come sua patria adottiva, non riuscì mai a frenare i suoi impulsi girovaghi di viaggiatore solitario. Riprese le sue peregrinazioni in Europa, in Africa. Si fermò per qualche tempo a Roma, a Trieste, soggiornò per qualche tempo a Duino.

Successivamente richiamato alle armi a causa della guerra, vi prestò servizio in una postazione di retrovia. Finito il conflitto si stabilì a Muzot

nel Vallese. Qui, vinto e sfinito dalla malattia che lo aveva colpito da tempo, passò i suoi anni più penosi inseguendo fantasmi, in uno stato di prostrazione fisica. Minato da leucemia, morì a soli 51 anni.

Durante i suoi numerosi soggiorni e i suoi viaggi aveva ampiamente mostrato di gradire le suggestive e significative vocazioni poetiche, l'attrazione per l'arte più in generale gli derivò più tardi. S'interessò di teatro e fu anche un narratore eccellente.

Molto apprezzato con opere come *Am leben hin* 1898; *Die Letzite*, 1902. Le sue esperienze in teatro portarono come titoli: *Ohne Gegenwart* (1898).

La sua vita fu attratta dalla poesia che caratterizzò la sua musicalità e sensibilità in una tendenza romantica e malinconica. Le sue tematiche e i tratti peculiari del suo lirismo risentono del languore nostalgico di un neoromanticismo votato ad una struggente tonalità verso la vita che si dissolve, verso tutto ciò che passa e sfiorisce, s'immalinconisce e muore. Forse precursore inconsapevole della sua fine ebbe chiara la visione del suo addio terreno: da qui le note che lo vedono *aedo* della sua infausta *trance de vie*, avvenuta in età ancora giovanile, nella quale avrebbe voluto o potuto dare molto alla cultura del suo tempo.

Alessandro Gaudio

L'inizio e la fine di Ignazio Apolloni



foto di [enzo monti](#) | [apollonglosse](#) di [uh magazine](#)

Nella notte tra il 26 e il 27 febbraio scorso, se ne è andato Ignazio Apolloni.

Dall'alto della fantasia, leggera ma dilatata, dei suoi racconti, dei suoi romanzi, delle sue singlossie e della sua umanità, Ignazio continuerà a

sostenere, come accade da almeno quarant'anni, l'impossibilità per la letteratura di un impaccio, di una regola di codificazione che ne limiti la portata o ne controlli forzatamente il rimbalzo. E oltre quei limiti, là dove Ignazio continuava ossessivamente a cercare la connessione con il mondo esterno, tra la codificazione della sua arte e il suo quotidiano, vorrei seguitare a immaginarlo.

Lo faccio per il tramite di una poesia scritta da Ignazio negli anni Cinquanta (ma pubblicata due decenni dopo, nel dicembre del '72) e che egli stesso mi mandò cinque o sei anni fa perché potessi meglio delineare la sua figura di artista. «C'è ancora qualcosa che non ti ho detto – mi scriveva – Prima di darmi alla narrativa; al lettering; alla singlossia; alla epistolografia; alle favole [...] ed ancor prima delle favole le poesie impossibili; le dichiarazioni d'amore per la poesia; le sketch poesie; il Come e il Dove, ho scritto delle poesie lineari, in versi come pure si dice [...] Ci troverai – aggiungeva quasi schernendosi – la sperimentazione ma anche i prodromi delle mie convinzioni filosofiche e aspettative avveniristiche legate alla scienza cum grano salis, almeno a quei tempi». Ecco, dunque, uno dei peccati di gioventù di Ignazio Apolloni: fa parte della raccolta intitolata *La grandezza dell'uomo*; spero che il paradosso di vederla ripubblicata adesso possa indurre, seppur nel dispiacere profondo di chi la legge, un complice risolino.

l'inizio e la fine

contro ogni legge che conosca
nell'esplosione della nuova devastazione
e le modelli
e le calchi
le particole amorfe, e le inserri
che colga, pregni e saturi di sé
nell'altalena vagante d'una meta nello spazio
NEL TEMPO
ogni storia ha la sua morte, la sua vita, il suo inizio
l'inizio del tempo
la vita
morte
la

Nota: Va letta dal basso *

* Da: I. Apolloni, *L'inizio e la fine*, in *Antigruppo 73*, 1° vol., Cooperativa operatori grafici, Giuseppe Di Maria Editore, Catania 1972, p. 13. La lettera citata è del 5 maggio 2009.

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.

LEOPARDI

Una donna, Adelaide, riscalda per sé
il caffè, un uomo, Monaldo, versa, catini
d'acqua calda nel bidè;
il palazzo è un palazzo dove il prete
è amico, la monaca sorseggia rosolio
e il becchino schioda bare piccine tra rose
di gesso e ginestre appassite:
c'è buio c'è afa c'è freddo: Adelaide prepara
il caffè, Monaldo ha visto passare i francesi
e ha chiuso le imposte;
da basso un ragazzo ha sfidato la luna.

Luciano Anselmi

(da *La fiera letteraria*, A. 51°, N° 4, 26 Gennaio 1975)

I BARBARI

Che aspettiamo raccolti nella piazza?

Oggi arrivano i barbari.

(*Costantino Kavafis*)

Alla fine i barbari arrivarono.
In principio non li riconobbero.
Con raffinate spade di cristallo
e dita ricoperte di gioielli
avevano distribuito fumo
come una volta gli yankies
cibarie e sigarette.
La folla assiepata negli spalti
lodò la fine della carestia
sognò l'oro e l'argento
alzò bicchieri vuoti per brindare
all'opulenza delle nuove leggi.
Con l'ebbrezza nel sangue
salutò le bandiere sconosciute.
Poi, nella notte, le case lontane
brillarono di malinconia
per l'onta dell'inganno.

Anna Maria Bonfiglio

(da *Il miele amaro*, CFR Edizioni, 2014)

NODULI AL SENO

Il seno destro o il sinistro? Qual era quello
che si tagliavano le Amazzoni? Volevi
essere un'Amazzone per me, dimostrarmi
quanta forza è nascosta nel piccolo corpo
di una donna ventenne?

Hai raggrumato le parole non dette e gli
sguardi che mancarono il bersaglio,
come frecce cadute dall'arco.

Anche questa sera cercherò di forzare
il tuo silenzio reticente. Chi torna
da una battaglia non lascia memorie
alla madre. Si appunta medaglie, è suo
diritto, sul seno rimasto, quello quasi
intatto, non sacrificato alla rabbia.

Lì scorrerà il latte buono per la piccola
madre a venire.

Per Arianna, Dicembre 2012

Loredana Magazzeni

(da AA. VV. *Umafeminità*, Cento poeti per un'innovazione linguistico-etica, a cura
di Nadia Cavalera, Joker Edizioni 2014)

UNA SCILLA VARIOPINTA

Presto svanirò in questo mare
di triboli e curve di cielo
in una Scilla variopinta
addormentata sul sentiero fiorito.

L'onda scavalla i recinti
le azalee nane paiono ruscelli
si trascinano fino agli ulivi della Piana.
I tuoi capelli d'oro sopra l'acqua
brillano da un capo all'altro
e il gracidare acuto dell'ilo
si ode tra i sassi roventi.

Antonio Coppola

(da *Maschere, pelle e Dio*, E.S.S. Editrice, 2014)

DELLA MIA MANSARDA

Amo il freddo silenzioso
della mia mansarda
della vita fra i lucernari
che come in un personale
stato

di necessità
avvolge garbugli di fogli
tenuti stretti

nell'assedio
del giorno alle parole
nella dolcezza appassionata
dell'impegno
nel desiderio
di porgere
un tuo fianco
furtivo
alla notte

Salvatore Sblando

(da *Ogni volta che pronuncio te*, La vita felice 2014)

LE COSE AMATE

Quando tutto ci viene rubato
si fa liquido il tempo.
Lava il dolore,
custodisce dentro
le cose amate.
E noi, barche sull'acqua,
le accarezziamo,
scivolando in silenzio
su trasparenti abissi.

Annalisa Macchia

(da AA.VV. *Big Splash*, a cura di
Caterina Davinio, Ed. Fermenti, 2015)

[COSA VIBRA? PIÙ NIENTE.]

(per Elda)

Cosa vibra? Più niente.
Cosa parla e canta e suona?
Niente.
Dopo l'ultimo segno frettoloso di croce,
ancora la vivida sofferenza,
e poi l'ultimo battito di mani, di occhi, di cuore.
"La morte!" si sente dire nel corridoio,
e tutto il bianco si confonde. Qualcosa stride,
gorgoglia. Un nervo si tende,
e la morta pare accenni un suono.
Ma il "mi" è già ingoiato e sepolto, lo vediamo.
Noi ci siamo, e non siamo altro che vivi.
Questo solo.

Gabriella Maletti

(da *Prima o poi*, Gazebo, 2014)





BACHECA *Schede di informazione libraria* (a cura della redazione)



GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Le verità della letteratura*, Fermenti, Roma 2014, pp. 284, € 21,90.

Ampla e illuminante raccolta di saggi del grande critico letterario, storico della letteratura e finissimo poeta piemontese. Partendo dalle sue Langhe (in particolare da Monforte, in cui si reca spesso a soggiornare) come «paesaggio dell'anima» e luogo di meditazione e di scrittura, Barberi Squarotti si inoltra in una serie di puntuali trattazioni su temi di rilevante fascinazione, quali ad es. "l'allegoria della neve" e quella delle "grandi acque" (fiumi, piogge, gocce, ma anche laghi), che costituiscono i primi due argomenti. Ne "L'allegoria della neve" l'A. prende le mosse da tre citazioni contrapposte: due riguardanti Cavalcanti e Dante, l'altra il Petrarca, il quale, nel suo *Triumphus Mortis* (I,166-171) si avvale di una similitudine dei primi due «come materiale per costruire un'allegoria»: quella della *neve che è morte*: «bellezza è anche la morte, se ha la forma di Laura trasfigurata nel candore supremo del corpo che è divenuto neve». Per ritrovare la rappresentazione della neve come figura della morte bisogna giungere, osserva lo studioso, ai tempi moderni, ad alcuni testi del Carducci ("Nevicata", "Notte d'inverno"), del Pascoli delle *Myricae* ("Ceppo", "Orfano") e de *I colloqui* ("In casa del sopravvissuto"), fino a D'Annunzio, Gozzano, Fenoglio, Quasimodo, Gatto, Buzzati, in plurime correlazioni, per somiglianze e differenze.

E parimenti, nell'altro tema delle allegorie riguardanti le acque: la celebrazione dell'*acqua per farsi poesia*, anche qui con impulso iniziale da Petrarca e dalle sue "Chiare fresche e dolci acque": tre aggettivi che compendiano «il valore assoluto dell'acqua», in cui il poeta riprende e trasforma in diversa prospettiva la lode francescana dell'acqua, ponendo il terzo aggettivo (*dolce*) di fronte al «casta» della *Laude*. Le stesse acque della canzone petrarchesca sono rappresentate nel cap. IV della *Leila* di Fogazzaro e ancor più in *Paesi tuoi*, ma anche in *Lavorare stanca* ("Paesaggio IV"), di Pavese. Il detergersi e il purificarsi del corpo si accomunano al piacere delle fresche acque dei *loci amoeni* nella nostra narrativa e poesia: dal *Decameron* di Boccaccio al tassesco Giardino di Armida, dall'*Adone* del Marino al manzoniano "Addio monti", alla scoperta del mare di Carlino nelle *Confessioni* nieviane, per giungere a Fogazzaro, Pascoli, D'Annunzio, ancora Fenoglio (con le sue Langhe, come in Pavese), Saba, Quasimodo, Bacchelli, Ungaretti e altri.

Così anche per l'uso che della parola "cuore" si è fatto nella poesia del Novecento ("Il cuore del Novecento") su cui pure vorremmo soffermarci, sennonché risulta ingeneroso e riduttivo dare ragguaglio di una così vasta e articolata mole di temi e motivi nei ristretti margini di una scheda informativa. Diciamo soltanto che libri come questo sono assolutamente da leggere, limitandoci ad elencare gli altri argomenti trattati: "Le parole antiche e nuove"; "La città e gli anni"; "Le immagini e la vita"; "Da Verlaine a Pavese: carcere e simbolo"; "Le voci degli Zvanî"; "Tre citazioni: Corazzini, Sbarbaro, Montale"; "Dante per antifrasi: la poesia di Giudici"; "Cassandra creduta: Omero, Foscolo", "Le verità di Giuditta"; "Beatrice, Margutte, le ancelle di Armida; il Poeta: che cosa è il riso".

E si evince, fra l'altro, come nel rutilare di varianti e variazioni, nel susseguirsi di tempi, nel mutare di spazi, non si possa fare a meno di cogliere una sostanziale e basilare *contemporaneità* della letteratura, nel suo inverarsi e farsi 'storia'. Un libro che è una miniera. Ma di luce.



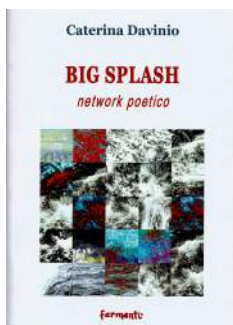
NADIA CAVALERA (a cura di), *Umafeminità*, Joker, Novi Ligure 2014, pp. 148, € 13,00.

Nadia Cavalera, di cui è noto l'impegno sul piano della ricerca linguistica e della sperimentazione in poesia, ha ideato e curato un'antologia di poeti orientata nel senso di una nuova visione della realtà depurata dalle prevalenze maschili, delle quali la lingua finisce per farsi espressione, lampadina spia, attraverso termini al maschile inclusivi di ambedue i generi, come illustrato nelle pagine introduttive del libro. L'A. propone l'eliminazione della doppia "m" nella parola "femmina" (e derivati: *femminilità*, *femminile*, *femminismo*, *femminicidio* etc.), il cui uso è considerato un «oltraggio» alle donne, adottando il termine «femina» (dall'elegante *lectio* latina). Al posto di "umanità" è proposto l'uso di un neologismo riparatore, in quanto bisessuale: "umafeminità".

Primum movens del libro è la *dissociazione* dalle plurime e sostanziali storture della nostra civiltà. «Mi dissocio – scrive l'A. – da quanto avviene in questo mondo agli sgoccioli / Non nel mio nome i morti delle tante guerre gestite dagli uomini / Non nel mio nome le vittime di infiniti soprusi politici economici etici / Non nel mio nome la violenza la sopraffazione l'ingiustizia imperanti / Mi dissocio dall'UMANITA' e rilancio la nascita di un nuovo nome / da cui ripartire per la costruzione di un'era nuova / Ripartiamo con l'UMAFEMINITA'». Un tale "ribaltamento" non per far rivivere il matriarcato, precisa Cavalera, non per sostituire un prevalere all'altro, bensì per attuare "complementarietà", "equilibrio", "parità". Da qui, l'auspicata visione di una nuova concezione del mondo improntata a giustizia ed armonia. In quest'ottica vanno letti i bei testi selezionati: *guardare avanti* con occhi nuovi, al di là di radicati e condizionanti steccati mentali e sociali.

I poeti antologizzati sono, nota la curatrice, «cento tra le voci più rappresentative, significative e attive del panorama nazionale (...) che dicono "no" coralmemente agli obbrobri infiniti, senza soluzione di continuità, dell'umanità passata e presente e rilanciano il sogno dell'inderogabile cambiamento».

Tra gli autori presenti, oltre alla curatrice: Gualberto Alvino, Giovanni Amodio, Daniela Attanasio, Giorgio Barberi Squarotti, Mario Baudino, Carla Bertola, Mariella Bettarini, Tommaso Binga, Alessandra Borsetti Venier, Ferruccio Brugnarò, Franco Buffoni, Biagio Cepollaro, Tiziana Colusso, Antonino Contiliano, Vittorino Curci, Caterina Davinio, Gaetano Delli Santi, Ninnj Di Stefano Busà, Antonella Doria, Annamaria Ferramosca, Gio Ferri, Luigi Fontanella, Biancamaria Frabotta, Giovanna Frene, Jolanda Insana, Tomaso Kemeny, Alfonso Lentini, Oronzo Liuzzi, Franco Loi, Eugenio Lucrezi, Mario Lunetta, Loredana Magazzeni, Valerio Magrelli, Giancarlo Majorino, Gabriella Maletti, Dacia Maraini, Giorgio Moio, Francesco Muzzioli, Giulia Niccolai, Michele Nigro, Marco Palladini, Giuseppe Panella, Maria Pia Quintavalla, Valeria Serofilli, Gabriella Sica, Antonio Spagnuolo, Marcia Theophilo, Luciano Troisio, Adam Vaccaro, Patrizia Valduga, Ciro Vitiello, Lucio Zinna.



CATERINA DAVINIO (a cura di), *Big Splash - Network poetico*, Fermenti, Roma 2015, pp. 160, € 15,00.

Antologia dei testi di poesia – sul tema dell’acqua, nelle sue molteplici forme – selezionati, esposti nella Sala Dorica del Palazzo Reale di Napoli, dall’8 ottobre al 3 novembre 2014, nell’ambito del festival OLE. 01 dedicato alla letteratura elettronica. L’installazione, realizzata da Caterina Davinio, si compone di due parti: una iconica e una di poesia in network. La parte iconica consta di venticinque immagini digitali sul tema dell’acqua, elaborate a partire da fotografie dell’autrice, stampate su alluminio. Le immagini, accostate su un piedistallo, compongono un’immagine più grande, di un metro quadrato. Il tema dell’acqua diviene metafora della fluidità della comunicazione telematica nella net-potery, arte elettronica interattiva fondata sul network.

Caterina Davinio, scrittrice, poeta e artista multimediale, si occupa di arte dei nuovi media con attività espositiva, convegnistica e curatoriale in molti Paesi del mondo. Sue opere poetiche e saggistiche sono tradotte in inglese. Tra le pubblicazioni: romanzi, saggi, poesia, etc.

L’antologia contiene 185 testi poetici, tra le più significative voci della poesia italiana e internazionale contemporanea. Tra gli autori inseriti: Harold Abramovitz, Franca Alaimo, Domenico Alvino, Davide Argnani, Luca Ariano, Luca Benassi, Mariella Bettarini, Tommaso Binga, Maria Grazia Calandrone, Nadia Cavaleri, Tiziana Colusso, Antonino Contiliano, Francesco Dalessandro, Caterina Davinio, Klaus Peter Denker, Antonella Doria, Ammamaria Ferramosca, Luc Fierens, Luigi Fontanella, Giovanna Frene, Lucetta Frisa, Christopher T, Funkouser, Celia Gilbert, Paolo Guzzi, Giovanna Iorio, Gianfranco Isetta, Alfonso Lentini, Giacomo Leronni, Oronzo Liuzzi, Eugenio Lucrezi, Annalisa Macchia, Dante Maffia, Loredana Magazzeni, Pavlina Malvin, Giorgio Moio, Massimo Mori, Marco Palladini, Plinio Perilli, Lamberto Pignotti, Javier Robledo, Alberto Scarponi, David W, Seaman, Valeria Serofilli, Antonio Spagnuolo, Reiner Strasser, Mary Ann Sullivan, Marcia Theophilo, Alberto Toni, Elda Torres, Cristina Vega-Westhoff, Giuseppe Vetromile, Lucio Zinna.



ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *U principinu*, traduzione in siciliano di Mario Gallo, Edition Tintefass, Neckarsteinach (Germania) 2010, pp. 96, s.i.p.

Mario Gallo, siciliano doc e fiorentino di adozione, si è provato a tradurre in lingua siciliana “Il piccolo principe” di Saint-Eupéry, la deliziosa favola per bambini che ogni adulto farebbe bene a leggere, trattandosi di autentica opera di pensiero e di poesia, composta dal famoso scrittore francese con la leggerezza del genere in cui si colloca e tutta l’intensità che le grandi opere possiedono. Il siciliano utilizzato da Gallo – direttore della rivista “Lumie di Sicilia” – è di un’ammirevole fluidità (dunque in armonia con il testo originale). Un codice linguistico ricco e articolato, ma anche complesso, come quello siciliano, conferma la sua capacità di rendersi duttile a ogni esigenza (dalla poesia alla favola, alla narrativa, alla stessa trattazione scientifica). Le influenze lessicali dalla zona di provenienza del traduttore (quella drepanense) sono assai calibrate e dunque perfettamente accettabili, essendosi accuratamente evitata la smodata immersione in un *fonografismo* a cui molti “dialettali” ormai si abbandonano. Anche per questo la lettura di *U principinu* risulta gradevole. A volte si ha l’impressione che il libro sia nato direttamente in

questo idioma, su per giù alla stregua di quanto accade a chi si trovi a leggere il “Pinocchio” collodiano in sestine siciliane, nel “Pupu di lignu” di Giuseppe Ganci Battaglia. Il libro di cui ci occupiamo è già una rarità bibliografica. Leggiamo in una delle c.d. pagine di rispetto: «Stu libru fu stampatu nta n’edizioni stritta di 700 copi di li quali trentatri foru numirati a manu.» Una di queste è stata recentemente inviata al nuovo Presidente della Repubblica, il quale ha risposto personalmente al traduttore, con lettera autografa, in questi termini: «L’amore e la speranza di Saint-Eupéry riversati in Sicilia sono uno splendido messaggio. Sergio Mattarella». Lo sono veramente.



CARMEN DE STASIO, *Come raccontare la MAGIA delle PAROLE*, Prefaz. di F. Alaimo, Edizioni Arianna, Geraci Siculo 2014, pp. 312, € 16,00.

Racconti, con qualche ipotizzabile riverbero autobiografico, in cui la realtà non è persa di vista ma è la fantasia ad avere la meglio, a volte aprendosi a ventaglio o a grappoli luminescenti come in fantasmagoriche pirotecnie, suscitata e/o trascinata dalle parole, con la loro “magia”. Un’aura incantata, onirica, fiabesca eccetera circola in queste pagine, ora sottobanco ora in piena luce, in maniera sorprendente, sollecitante, gioiosa. Nel racconto di Marilda, ad es., si legge: «M’inoltro con le escandescenze della mente verso fuochi d’artificio. Tutto è luce intorno e sguardi e fermenti insistono per generare una voglia di sensazioni inebrianti come vino fragolino.» (p.92) Marilda è un cartone animato che sa di esserlo, è piccina e un po’ tondetta, con zizzeretta bionda: «Con queste caratteristiche sarà alquanto improbabile che riesca a recuperare un principe azzurro. Ma Marilda è un cartone animato e vive nella fantasia e nella fantasia tutto è possibile.» (p.95)

Di parole, si sa, è fatta la poesia: parole nuove (e la scrittrice si avvale di neologismi), ma anche comuni, che la poesia sa rendere nuove, eccezionali, cariche di emozioni e di tutto quel che vuole. Nel racconto «Dedicato a George Gordon Byron», in forma epistolare (“My Soul”), si può leggere il seguente interrogativo: «Quale elevazione ha, dunque, la poesia di vagare con siffatta destrezza e render immagine anche la voce tonante che sorprende in un attimo la mia esistenza?» (p. 170)

A ricreare quel clima di magica in/consuetudine può essere tutto utile, per la scrittrice, anche il recupero di *escamotages* della tipo/grafica futurista, in un gioco di corsivi, grassetti, maiuscoletti, di calibrati squilibri di corpi e caratteri. Un gioco non insistito, solo q.b., quando e dove occorra per raggiungere l’effetto voluto. Ma l’effetto maggiore lo raggiunge l’estro, al quale basta la parola. La parola poetica. Magica. Iniziata la lettura, sarà il libro a prendersi cura del lettore, trascinandolo nel mondo rappresentato, che non è un mondo *altro* ma questo, il nostro, visto con gli occhi del *puer a*

eternus. Con gli occhi della poesia, appunto.

Carmen De Stasio (1961) vive a Brindisi. Si occupa di critica d’arte e letteraria. Interessata in particolar modo a Futurismo, Post Futurismo e linguaggi sperimentali, impegnata in ricerche sui processi letterari e artistici contemporanei. Presiede manifestazioni ed esposizioni di prestigio. Numerosi saggi critici – per riviste specializzate e cataloghi dedicati ad artisti nazionali e internazionali – e conferenze. È stata insignita della Medaglia della Presidenza della Repubblica.



TOMMASO ROMANO, *Vittorio Amedeo di Savoia Re di Sicilia*, ISSPE (Istituto Siciliano di Studi Politici ed Economici), Palermo 2013, pp. 224, s.i.p.

Tommaso Romano, scrittore e studioso siciliano, effettua un'attenta ricognizione storica del breve regno di Vittorio Amedeo di Savoia (1666-1732) quale sovrano del Regno di Sicilia, dal 1713 al 1718 (e, con qualche propaggine, fino al 1720). Nonostante il breve periodo, Vittorio Amedeo lasciò una sua impronta nella storia dell'Isola, terra che amò sinceramente, rivelandosi sovrano illuminato e operando – specie nel primo anno di regno e, successivamente, per mezzo di un altrettanto illuminato Viceré –, per risanare il bilancio statale, contrastare privilegi ed elusioni tributarie, ripristinare contatti commerciali ed economici con altri Stati.

Romano sgombra il terreno da considerazioni storiche frettolose o pregiudizievoli, non sempre sufficientemente documentate, sul personaggio. Sottolinea fra l'altro come Vittorio Amedeo non avesse abbondato nel collocare piemontesi nei posti chiave del governo e mai si fosse denominato II in tutti i documenti ufficiali, così rimarcando la sicilianità del Regno. Lo rileva anche il prefatore Salvatore Bordonali, il quale osserva come non opererà in senso analogo, nel 1861, Vittorio Emanuele II di Savoia allorché diverrà sovrano del nuovo Regno d'Italia. L'A. traccia un ampio profilo del personaggio, con considerazioni storiche e geopolitiche, calandosi in peculiari aspetti, quale la monetazione di Vittorio Amedeo in Sicilia, o soffermandosi sulla figura e personalità del conte Annibale Carlo Maffei, che del re fu «personaggio centrale e fidato uomo di governo».

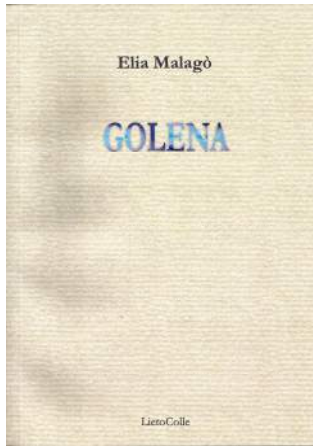
Il volume contiene saggi di approfondimento a firma di: Alberico Lo Faso di Serradifalco, che analizza il periodo di regno dall'ottobre 1713 al settembre 1714; di Vincenzo Fardella di Quernfort su "Innovazione nel servizio postale di Sicilia durante il Regno di Vittorio Amedeo II di Savoia"; di Umberto Balistreri sullo stampatore ed incisore Francesco Ciché. In appendice, un testo (del 1949) di Felicita Alliata di Villafranca e una selezione, in ristampa anastatica, di documenti tratti dalla Compilazione Stellardi (1862). Ampio apparato bibliografico.

SERATA FIORENTINA DI POESIA

FIRENZE. Il 17 dicembre 2014, nello storico Palazzo Bastogi, ha avuto luogo una serata di poesia, organizzata dalla Regione Toscana in collaborazione con il mensile fiorentino "Il governo delle idee", ospite Lucio Zinna, presente un folto e qualificato pubblico. Nel corso della serata, Marco Carraresi, Consigliere Regionale dell'Ufficio di Presidenza del Consiglio regionale, ha porto il proprio saluto e quello del Presidente della Regione, intrattenendosi su alcuni aspetti riguardanti la sicilianità dell'opera di Zinna. Ha fatto seguito una relazione di Gianni Conti, direttore della rivista "Il governo delle idee", il quale ha trattato del significato che può assumere la poesia in una società complessa come la nostra, con alcuni riferimenti all'opera di Zinna. Il critico letterario Saverio Orlando, Presidente dell'Associazione Siciliana di Cultura Classica, ha svolto un'attenta relazione sull'opera poetica di Lucio Zinna, a conclusione della quale ha rivolto all'autore alcune domande, invitandolo a leggere suoi testi commentati nel corso della relazione. È seguita una testimonianza del poeta piemontese Pasquale Siano, fiorentino di adozione. La manifestazione ha avuto termine con una lettura di testi da parte di Zinna e di Siano (il quale ha letto sue poesie dedicate alla Sicilia e ai siciliani, frutto di vari suoi viaggi nell'isola, una delle quali dedicata a Lucio Zinna) e con interventi del pubblico.



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



Golena, il respiro di un'anima omerica tra gli argini del Po

Golena di Elia Malagò è la prima silloge della nuova collana di poesia di LietoColle Una via altra di pane, vino, tavola e molto silenzio, diretta da Anna Maria Farabbi.

Come si avvolge il filo – di lana, di corda, di ferro – a matassa, in una ellissi, coi due fuochi presso il gomito e l'incavo tra il pollice e l'indice, spesso con un giro di torsione al centro che unisce e confonde il bordo superiore ed inferiore, fino a poterne immaginare un nastro di Moebius con un solo lato, perché le due facce del nastro sono una, sovrapposte. Così in questa *Golena*. Tornano e ritornano ad ogni "stretto e breve giro di boa" (Elia Malagò, *Golena*, apnea, LietoColle, Faloppio (Co) 2014, 22), nei due fuochi a specchio, il quasi-annegamento in Po in un passato indefinito, ma che è certamente stato, in un suo preciso momento, ed il quasi-mortale collasso cardio-respiratorio, che ha avuto un'acme acutissima in un altrettanto suo preciso momento del presente, ma che sostanzialmente ha una durata e continuità costanti, che fanno anche del presente un tempo sospeso. Nel continuo riproporsi della stretta soffocante del fiato, con il doloroso accompagnamento dei mali adiacenti: "Gli acufeni sono i ronzii della terra / che ti naviga in testa / [...] / L'acufene è il piano segreto che smorza l'incanto e / [...] / La testa s'impalla e il cuore a lato / farnetica / [...] / Vai dove sai che non devi" (*Prova d'orchestra – acufeni*, p. 18). E nell'attesa del suo accadere definitivo, "resta in un'attesa che si tiene e / tiene te e i tuoi annegamenti sotto il pelo dell'acqua / tra girini e sabbia densa" (*da orto a orto*, p. 34). Più che un'attesa è una vera agonia che, quando finirà, aprirà non solo alla morte attuale, ma porterà a compimento anche la quasi-morte passata. Quello sarà il momento in cui i due fuochi dell'ellissi coincideranno a fare il centro di un cerchio perfetto che, leopardianamente evocato ("e il naufragar m'è dolce in questo mare"), forse diventa naufragio definitivo e desiderato: "Da abisso intravisto a naufragio esperito / arriverà prima o poi l'onda che / generosa infranga e / ti faccia girino" (*naufragar*, p. 46). In entrambe i fuochi dell'ellissi, intanto, l'esperienza di una lunghissima "apnea" che è già una vera e propria esperienza di morte: "Mi sono persa che ormai avevo intravisto / un attracco come quando mi sono annegata / [...] / mi sono persa / mi hanno persa a due passi / dalla buca delle lettere a due passi / di un'onda fratta a un passo da me // a un passo da me / che fissavo un girino / smarrito" (*abisso*, p. 23); "il cuore / a precipizio nella cappa di un vecchio camino) / ... / L'ho avvertito per caso / [...] / ho sentito il cane rapido dal

cortile: / *ma dove siete ch  il tempo   finito / ancora salvare le vostre vite di riporto / non questa volta. –* (*Prova d’orchestra – acufeni*, p. 17). Cos  come la ripresa dall’“apnea”   una vera e propria resurrezione: “l’apnea piano morde lo sterno e tiene la stretta// sotto dita a tenaglia paziente spiana// le ali – stese sono fazzoletti di vento” (*ali*, p. 24). Sulle superfici del nastro si addipana un vissuto condensato in pochi fulcri, tanto ancora vitali quanto sentiti perduti:   certamente forte in tutta la silloge il senso della perdita, ieri/oggi nel vissuto, e ancora nel ricordo: “ho perso financo i nomi” (*bufera*, p. 31). Ma pi  che nel suo significato di ‘scomparsa’ che sottrae,   una perdita che si propone nella sua piega di ‘smarrimento’ che ha confuso e confonde, che ha de-viato e continua a di-vertire la vita, con sfumature quasi *maudites*. O meglio: pi  che la vita, un suo ordine-senso, una logica che era in aspettative date per scontate, in premessi luoghi comuni presi per buoni, quasi promesse (o scommesse?). Non si tratta, per , di perdita come ‘disillusione’. In quanto non viene mai detto che ci sia o ci sia stata prima, l’illusione.   pi  un: “Vai dove sai che non devi”. La rarefazione del vissuto nei fulcri emersi sembra venire da una selezione, a volte consapevolmente agita (“Che la memoria sia questo tornare a casa”, “per riempire il paniere di nomi?” (*25 aprile 2012 – Felonica*, p. 35)), a volte mediata da una memoria ambiguamente confusa: “Mai che abbia riconosciuto l’acqua / mentre annegavo. E s  che era la stessa. O quasi.” (*naufregar*, p. 46); “mai che riconosca l’onda / n  la vecchia rubilia a segnale” (*Ordito*, p. 50). Tornare sui luoghi accaduti golenali – fisici ed interiori – non   invece una scelta, ma un trascinamento, una forza omerica che ti agisce dall’esterno. Sono “i richiami che ti fanno tornare”: non tanto i ricordi, pi  o meno confusi, quanto le tracce che hanno lasciato sulla carne viva, spesso piaghe dolorose che non si rimarginano. C’  nel ritorno come se sul luogo dell’accaduto eventi ed emozioni potessero riprendere colore e spessore, come se anche potesse riprendere colore e spessore l’occhio che ritorna. Quasi una fossa col sangue intorno a cui le anime dell’Ade si affollano per riassumere una parvenza di vita, mentre la spada odissea, che pure le ha evocate, si affanna a selezionarle, chiamandone alcune e respingendo le altre. I richiami, per , sono anche dell’oggi, e anche benefici: “tra parole disseminate a fior di labbra / qualcuna che viene da lontano” e, vicine vicinissime, “le talee da orto a orto” (*da orto a orto*, 34): non si tratta di metafora, ma proprio di una consuetudine tra amiche, “le donne degli horti”, che si scambiano la passione dei fiori, come chiaramente Malag  ci dice nella sua pi  recente silloge pubblicata (Elia Malag , *L’orto dei semplici, le donne degli horti – timo*, Associazione culturale “La Luna”, Casette d’Ete (FM), 5).

Ma   vero che si torna soprattutto “perch  non potresti stare altrove” (*da orto a orto*, p. 34) e perch  “ci sono giorni che devi tornare a casa” (*25 aprile 2012 – Felonica*, p. 35). E allora si torna a incontrare l’infanzia, che sta tutta riassunta in quel pianto-insieme plurale “sotto l’argine”, dopo le corse in golenale per “versanti / e inciampi casematte e sentieri interrati / sterrati” (*Anima*, p.15) ; e a incontrare la giovinezza, intravista in “una carezza muta di lunghe estati / assolate e ruvide” (*Non vorrei*, p. 30); e soprattutto a incontrare la golenale e le sue adiacenze, come il luogo che figura il mondo e la vita. E “memama”, incastonata dentro a maggio come la Silvia di

Leopardi, di ritorno dai fossi col grembiule pieno dei “radicchi amari” (*di maggio*, p. 42), lei, per l’abituale, quasi rituale, quasi sacra, preparazione della cena, in cui è tutt’una con la figlia. E “meopà” nell’ultima immagine prima della morte, “con il garofano rosso e il cravattino d’ordinanza / della sola festa che celebrava oltre il suo santo”, il primo maggio, “seduto sotto la finestra”, “la mano / a dare la direzione: “*fa’ presto e va piano*”” (*meopà*, p. 41) . Di tutti gli amici, è “il pirata” che si ritrova, alterego con “la bocca sempre piena / di ruberie e rimostranze”, sempre in fuga in golena “saltando inferriate fossi e argini mezzani” (*monami 2*, p. 43). Dei paesi del Po si vedono quasi solo “i campanili di faccia a vista e silenzio” (*Non vorrei*, p. 30) ; e dei tanti giorni di ritorno, il 25 aprile sta per tutti. E a tenere tutto insieme sul nastro ellittico un trascinato presente, quasi sempre soffocato nell’apnea; e un giàstato “abisso intravisto”-“naufragio esperito” (*naufregar*, p. 46), che tornano e tornano, evocati in molteplici – possibili infinite – angolature, varianti (d’altra parte “L’acufene alla lunga come un corpo mobile / scarica il tempo cambiando la postura” (*resilienza*, p. 44)) e in poche, tutte adiacenti, date di scrittura. Ad ogni giro del nastro, mostrano una di due sovrapposte dimensioni, sull’una di due superfici del Moebius. Una dimensione è la fisicità concretissima, esatta di minuti particolari (“uno shampoo rapido senza i tempi del grigio a erodere il bianco / sottile e ispido al tatto” (*Prova d’orchestra – acufeni*, p. 17)), materica di un realissimo vissuto anagrafico. Una fisicità omerica. L’anima omerica, la *psyké*, è molto fisica, molto vicina al respiro, e si manifesta soprattutto nei pressi dello *psykèin*, dello spirare l’ultimo alito vitale; è quella che si perde morendo o col venir meno dei sensi, quella che abbandona il corpo attraverso la bocca col fiato, o attraverso la ferita col sangue. Come qui, in *Golena*: “A volte il soffio / si disperde tra anse di corrente ... / [...] / e con il soffio l’anima” (*Ivi, Anima*, p. 15); “(il verde inceppato sul giallo / balbetta salta un tempo / sospende il passo e / il cuore / a precipizio nella cappa di un vecchio camino)” (*Acufeni-prova d’orchestra*, p. 17). Il fiato in *Golena* è quasi sempre un “respiro a metà” tra “confusi sibili livorosi” (*apnea*, p.22), che esce da un “diaframma” schiacciato “sotto una pietra” (*da orto a orto*, p. 34), quando non addirittura “il sibilo della caduta”, ultimo alito sospeso in “un tempo che non scorre / e non si lascia contare” (*Prova d’orchestra-acufeni*, p. 17), dove “anche le virgole sono aria che si arena / tra le corde” (*Ordito*, p. 50), “mentre i bronchi allargano i rami per un frullo d’ali / o un’extrasistole // breve come la luce che resta in aura nella lampada spenta, / la traccia lunare del niente / dura un battere di ciglia prima / che si faccia buio” (*Inedia*, p.20). L’anima omerica è anche il *thumòs*, l’emozione che fa agire, la spinta che mette in movimento le membra, animale, biologica; qui, in *Golena*, assurdamente si manifesta più spesso proprio nella fisicità dinamica del dolore (dell’apnea, degli acufeni, della perdita): “Gli acufeni sono i ronzii della terra / che ti naviga in testa / si prende tendini e cuffia / dirige la pancia e lascia aperta la valvola / a metà del turgore / fetori e sazieta.”(*Prova d’orchestra-acufeni*, p. 18); “il pirata, ... / [...] / volava in golena ... / [...] / alla fine, quando l’anca / doleva e il midollo non pompava più una sola / piastrina andava a nascondersi dietro il cortile contro / la porta chiusa dalla ruggine che aveva consumato anche il telaio / con un laio lieve sprofondava la terra a /

cercare il suo filo di saliva / e golena, la casamatta” (*monami 2*, p.43). Ma troviamo il *thumòs* anche in un movimento di corsa, di volo, pur quasi sempre connesso al dolore: “come da bambini quando s’andava / sotto l’argine a piangere insieme” (*ali*, p. 24); “Di nascosto sberciata la squadra già in volo / l’assetto dell’ala larga a stringere il cuneo in capo / il tamburo in tre tempi / [...] / prima del sibilo della caduta” (*Prova d’orchestra-acufeni*, p. 17). Il *thumòs*, l’anima delle emozioni, dei sentimenti, “la senti quando l’agguanta / la paura”; anche se “persa / stranita e vògula”(vògula, p. 45), infonde negli eventi il carattere del vissuto, piaga o cicatrice o “grappoli di tenerezze” (*il muro del pianto*, p. 21) che sia, e vi affianca la reazione, la scelta, l’azione propria dentro la determinazione dei fatti: “ Un giorno d’afa o gelo / o uno di quelli che irrompono / ingovernabili sul fondale di cartapesta / [...] / indifferenti ai tempi del pianto e del riso / [...] / Allora indossi la cerata gialla e cammini / controvento a braccia aperte fino / a che tiene il laccetto delle scarpe ballerine” (*Fondale*, p. 47); “cristalli e rami negli occhi s’affiancano / per via e accompagnano a lungo tanto che alla fine / ti abitui. Non è che non li vedi.” (*corpi mobili*, p.37). Che non è mai liberazione o libertà. Mai chiarezza, certezza. E’ solo presenza dentro, che si sporca del mondo, è vita “lì”, dove stanno le cose, “a toccare pietre e calce” (*il muro del pianto*, p. 21). L’altra dimensione sul nastro è una sostanzialità meta-fisica, ma non in direzione di una qualche opposta /staccata spiritualità o idealità, perché niente di più alieno a questa poesia potrebbe essere un ‘altrove’ religioso o filosofico. Si tratta di un’ulteriorità che è sempre adiacente, in connessione, in contatto, un ‘di-là’ che si potrebbe dire esistere finchè c’è un ‘di qua’, come il toccarsi del mondo dei morti con quello dei vivi nella cultura contadina fino all’altroieri. Infatti, proprio l’alterità per eccellenza, la morte, è in *Golena* sempre già presente, esperita mentre tenta ripetitiva le sue zampate, mentre gonfia i sibili, gorgo, buio, bufera che risucchia. Se l’anima è anche il *nòs*, la parte riflettente il mondo e sul mondo, lo è in un vedere, penetrare, riconoscere, capire con il fiato, attraverso l’aria, e non un’aria neutra, astratta, celestiale, ma “a caligine”, che tocca e carezza e deforma e disfa le cose, “slavina le ore e le condensa tra le tredici e / quel che resta di luce”, e che è la stessa, “la bolla d’aria” che entra dentro i polmoni e la testa e “ti accorgi dopo / che non se ne va più”(Acufeni, p. 16). L’unica conoscenza possibile (“quello sguardo / che sale dal fondo e nel fondo / si cala [...]”) (*muschio*, p. 26)) è conoscenza quasi senza oggetto, tutt’uno appunto con l’evento, manifestazione: “quel che c’è da sapere lo sai la prima volta che anneghi”(Ordito, p. 50). Come se la conoscenza, nella simbiosi con la cosa, si facesse del suo effimero, del suo passare e nientificarsi, anch’essa in negativo, un sapere del *non*: “E lì a toccare pietre e calce / di una lunga amaritudine solitaria / [...] / ti dice che l’estate è la sola stagione che finisce / e dove precipita non lascia segni / ti pieghi e taci / finalmente lo sai che non c’è niente da dire / fare baciare se prima non vomiti l’anima e il suo tempo” (*il muro del pianto*, p. 21); “manca il segno e teme il senso / il silenzio che piano si chiude / lasciando aperti gli occhi” (*Inedia*, p. 20); “Il tempo di stanarlo, il segreto intendo, l’ho avuto / tutto e di più / da qui in poi / nulla da mentire” (*variante*, p. 30). Eppure pare proprio che così si colga la stupefacente inutilità della vita: “...

dismettendo il sibilo della paura infine // una mattina scoprire una tenera distesa / di muschio insipiente appeso a un'improbabile crepa del muro / verde inutilmente / verde / come un sorriso fuori tempo" (*muschio*, p. 26). Si approda certo, volutamente o no, ad uno spessore simbolico, ma che non è mai diretto da un *logos* separato e sovrapposto, pretenziosamente teso a decifrare i geroglifici del vissuto: "impari che non si impara per tutto il tempo/ passato a disfare e tenere a mente il passaggio / e lo scarto (*Ordito*, p.50); "**Non vorrei** / [...] / riprendermi imparata la strada" (*Non vorrei*, p.30). Si tratta di uno spessore simbolico che non fa topici, diafani trasparenti e quindi astratti gli eventi, ma piuttosto li affonda, letteralmente, nel "sottosuolo", matericamente: "Cent'anni di sottosuolo stillano i muri e scardinano sopra / e sotto solette leggere agganciate nei cementi di elastico / [...] / ... e la casa si assesta a rilento / più pigra e pesante su un intonaco incipriato / cent'anni di sottosuolo riempiono tutti/ gli scantinati di questa vecchia terra di privilegi / [...] / cent'anni di sottosuolo riempiono tutti gli scantinati della terra / anche quelli senza casa/ e quelli senza terra" (*sottosuolo*, p. 25). Li ispessisce di una consapevolezza che, se mentre dice si nega e si sminuisce, però ha la 'certitudine' di ciò che non viene da fuori, ma sta proprio dentro / insieme la concreta esperienza della vita. E, come la vita, si ripropone, si dà a varianti, si modifica: "La vita, la mia almeno, è una ciancia guascogna / imbastita di sicumere e certitudini / mandate a memoria in slalom sempre più accorto". E qui la successiva variante cancellerebbe: "tra il destino e l'irruenza di sogni senza stelle" (*auto da fè 2*, p. 27), per anticipare: "tra un ordine addomesticato cure e accidenti" (*variante*, p. 28). Resta uguale, invece, con solo qualche modifica nella sequenza: "virare scantonare rimediare e ri / negoziare l'agguato a ogni passaggio" (*auto da fè 2*, p. 27).

Quando si dice 'vita', qui, si intende la concretissima vita tutta intera: è infatti importante lo spessore diacronico dell'adesso *hic et nunc*, che costruisce la densità sincronica e simbolica di *Golena*. La vita tutta intera è come le "macchie sovrapposte" di una "vecchia carta assorbente" che ha dato "un posto per tutti i dolori con la rigidità / dell'uguaglianza a prescindere" (*sotterraneo*, p. 39). Ma uno, però, uno dei dolori, è stato più temuto: "[...] un dolore lontano tutta la vita / tutta la vita per tenerlo lontano / stava a lato come il cuore" (*Càpita*, p. 19). Ed immaginato ed esorcizzato: "poveretta lei e me se mi tocca e / mi tocca anche se esco di casa e / dallo specchio piango con lacrime non mie / percorro caverne di ossicine / bucate" (*Auto da fè 1*, p. 17). Per scaramanzia, addirittura, sono state portate "a lato del cuore / le tre monete e una melagrana secca" (*A lato del cuore*, p. 28), "una per te una per me l'altra / per lei, l'acqua d'inverno / che mi faccia rientrare clemente / abbuonandomi il resto" (*le tre monete*, p. 28). Così come ha insegnato "memama". Ma quando comunque arriva, quel dolore temuto, perché arriva: "un tempo che pare non finire più / poi esplose in una mattina come le altre / all'improvviso e si resta/ molto più a lungo a chiedere // perché percome quando mai // quando adesso // epercheproprioadesso" (*sottosuolo*, p. 25); "allora mi tocca / tocca a me che ho lacrime invisibili / retaggio materno / questo privilegio / di annegarci dentro conservando i muscoli a riposo // il pianto è mostrare finalmente la

faccia” (*masticare l’acqua*, p. 40). Allora è terribile: “*mama, non ce la posso fare*” (*Auto da fè 1*, p. 27), senza scampo. Allora: “e le fughe in golena a cercare la casa/ che lo sai // ti allagherà” (*Càpita*, p. 19). Ma, se è vero che “Quando arriva la seconda ondata è una rapina / furiosa che raschia le pareti dalla gromma” (*casamatta*, p. 48), la potenza, però, di quella magia materna: “*sei appena partita / scantona all’angolo e conta le monete rimaste*” (*Auto da fè 1*, p. 27), agisce ancora come un esorcismo: “La golena è una casamatta di mattoni / di scarto mai a filo a smorzare l’urto / e la rabbia / [...] // che tenga e tenga e / ancora balugini” (*casamatta*, p.48). Questo dolore così temuto (che può essere – oggi – la morte di “memama”, ma insieme anche quella – ieri – di “meopà” e quella degli amici e il terremoto venturo della Bassa Emiliana, e anche la propria, di morte) è tale che – ieri oggi domani – si continua a toccarlo da vicino: uno di quei “dolori senza nome e verso” (*bufera*, p.31), accompagnati da una “paura” che “inceppa” l’occhio, e “lascia spegnere l’iride / e il suo firmamento // ti manda all’inferno finalmente” (*paura*, p.32). Con “amaritudine” si coglie la vita nella sorte: “Qui o là è un capriccio”, “una questione di barre in cielo distrazioni / di stelle”, “e regala una margherita parpagliola / puzzolente e chiara. / Basta non sfogliarla ché tanto non ti ama – // del resto / perché dovrebbe.” (*la sorte*, p. 33). Ma si coglie anche che: “tutto si tiene” alla fine: ognuno dei singoli eventi e ognuna delle singole persone che sono state impresse su questo nastro arrivano a connettersi nei loro vissuti, si sovrappongono nella doppia unica faccia del Moebius: “vecchi ragazzi del dopoguerra” e “quelli inchiodati sulla lapide davanti al municipio”, “figli e nipoti” e “anche un genero”, insieme “a cercare il filo / di genealogie dissipate sulle bocche di padri e madri.” (*25 aprile 2012-Felonica*, p. 35). Tutto si tiene, come è evidente nella poesia-motivazione a esordio della silloge, composta di versi, due a due, che più avanti saranno di altri testi. Ma qui e là non sono e saranno riprese statiche, non autocitazioni, bensì, come in tutte le varianti proposte, aperture ulteriori di senso. Tutto si tiene, compreso il possibile, il sottinteso, il desiderato, il temuto, l’ignorato, il sognato: “[...] I sogni// i sogni sono piantine messe a terra/ e aria soffiata come nell’aquilone incerato/ sotto il fienile che aspetta la sua ora per volare/ o dirsi: ho visto il vento che soffia altrove// e se ne va sul suo meridiano/ mica lo devi fermare//ché tutto si tiene// magari domani qualcuno lo trova/ quello che è scivolato di tra le dita” (*fuga*, p.14).

Milena Nicolini

SCAFFALE



Le recensioni pubblicate in questa sezione non derivano da impegno redazionale (la collana non effettua tale servizio), bensì da collaborazioni concordate con la redazione.

FULVIO TOMIZZA, *La città di Miriam*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 162, € 12,50.

Come ha evidenziato il noto critico Claudio Marabini, il romanzo *La città di Miriam* si presta a diverse chiavi di lettura: come romanzo d'amore, romanzo d'ambiente, romanzo psicologico, romanzo sociale, romanzo psicanalitico. Racconta la tortuosa storia d'amore tra il profugo Stefano di origine contadina che, dopo la tragedia dell'esodo istriano, trafitto dall'angoscia, si rifugia a Trieste, e Miriam, la ragazza cittadina di origine ebrea che vive a Trieste con il padre, il Maestro di musica considerato un grande artista, di enciclopedica cultura, in una casa stracolma di libri. Provenienti da realtà e condizioni ambientali e sociali di vita diverse, un rapporto tra i due sembrerebbe impossibile, lui di rozze abitudini, di umile origine e di religione cattolica, lei cittadina connotata da uno stile e una grazia di comportamenti aggraziati, cresciuta tra i muri di una casa ben arredata di quadri di pittori e di libri di scrittori famosi, in cui risuonavano le note musicali dolcemente ritmate dalle dita dell'artista, che avevano plasmato Miriam di passione per la cultura. La distanza sociale era ben visibile sia nelle abitudini, che nel parlare, nel vestire, nel modo di pensare e nella notevole differenza culturale. Ma Stefano, che rappresenta l'alter ego dello scrittore, a Trieste si porta dentro tante ferite dolorose, provocate dalla tragica epopea della gente in mezzo a cui era cresciuto e che ora vedeva allontanarsi dalla terra che l'aveva sfamata e dove era stata felice nel calore della famiglia e nello splendore dei campi ricoperti dall'azzurro del cielo, portando sulle spalle un sacco di stracci e seguiti dalla capretta fedele. Ogni tanto si giravano indietro per dare l'addio alle colline che non avrebbero più rivisto, mentre lacrime silenziose solcavano il loro viso. Tale doloroso spettacolo si offriva al suo sguardo, fremente di pianto. La scena triste, di manzoniana memoria che richiama quella di Lucia, mentre si allontana sulla barca dal paesello, a cui era tanto legata. Stefano custodiva perennemente nell'anima il senso di colpa del rapporto conflittuale con il padre che si era arreso supinamente ai nuovi padroni, mentre tanti altri li avevano combattuti ed erano morti o arrestati e torturati. Tanti acuminati ricordi, il suo senso di impotenza di fronte a tanta strage, i suoi sogni giovanili falciati dal destino. Le molte ossessioni che in tale clima di orrore lo perseguitavano, continuò a custodirle dentro di sé, anche dopo essere arrivato a Trieste. Un fiume di ragazze e donne di diverse etnie, protese nel donarsi e nell'essere respinte, ora si materializzavano in forme corpose e procaci, ora svanivano improvvisamente, come "comparse lontane nel tempo e nello spazio nel nomadismo dei sogni, di vertigini oniriche dell'io-narrante, proteso ora verso l'Africa, ora verso il Messico o in luoghi non lontani in situazioni di approccio con donne diverse, che Miriam, vestita da gitana o da gheisha o da "conquistadora", secondo le usanze dei paesi, dove l'io narrante si trova intrappolato in rigurgiti

erotici, anche con lettere approssimative, ma sottilmente pervase da allusioni graffianti senza unghie, con la personificazione di valori, con l'intransigenza morale, la passione irrefrenabile, l'eroismo, il fatalismo di chi vuole salvare dal disastro una persona cara. Stefano è condannato a soffrire perché non riesce a staccare il volto da quello delle donne amate nel sogno. Forse, e a ragione, lei lo tradiva perché, pensava, che per meritare amore, bisogna soffrire per poterlo dare. Caratterialmente insicuro, vorrebbe indurla ad avvicinarsi al cattolicesimo per essere certo della sua fedeltà. A tali elucubrazioni insensate, riecheggia la voce di lei da un invisibile piano di spiritualità: "Cerchiamo di fare del bene, di comportarci e volerci bene. Cos'altro si può chiedere da noi?" La figura di Miriam s'infilza invisibilmente nella vita di Stefano Tomizza, prigioniero di un ossessivo alternarsi episodico e ritmico, di un autobiografismo declinato da ricordi, da sensi di colpa incanalati in un delirio inusuale. L'originalità della storia d'amore, che è anche iniziazione coniugale e urbana, di Stefano e Miriam, non prevede il lieto fine dei romanzi tradizionali affini, con il matrimonio facile, ma deve percorrere vie impervie e dolorose prima del matrimonio, in quell'altalena di situazioni contrapposte, ma, pur essendo di diversa estrazione sociale, per il suo irresistibile e pudico fascino che emana la sua persona, ma anche per la liberalità di lei che non lo soffoca con inutili gelosie e non innalza steccati alla sua libertà. Il giovane "esodato" entra in casa Cohen, con l'aggravio dei conflitti interiori, generati da quanto detto prima, in disarmonia con la sua fragilità, per poter verificare la possibilità di liberarsene in quel clima di serenità, di affetti e di incanto, accanto alla eccezionale figura di Miriam, lontana dalla lotta per l'emancipazione della donna moderna, Vestale della diaspora, come Stefano è il testimone ferito dell'esodo, la donna rappresenta una razza perseguitata, in cerca di un luogo dove mettere le radici, descritta nel suo grazioso aspetto, sottolineando il comportamento garbato, nella filigranata ironia, tesa a sdrammatizzare e addolcire situazioni pericolose, capace di conquistare e trasformare la mentalità di un uomo rozzo in un vero uomo e di coltivare un vero amore. Lo svilupparsi del rapporto tra Stefano e Miriam diventerà occasione di costante esplorazione psicologica che riuscirà a scoprire un percorso di maturazione umana e sentimentale, ed un più equilibrato sentimento della vita, nati dalla complementarità di due opposte visioni della realtà. La riflessione del protagonista ora si concentra su numerosi interrogativi sul comportamento di lei, perché nelle sue riemerse ossessioni sospetta che Miriam abbia attuato un programma di appostamenti, con l'obiettivo di liberarlo dalle manie erotiche surreali, insomma per guarirlo dalla virtuale patologia incontrollabile della fragilità interiore che lo rende schiavo virtuale di tale ossessione sessuale e ritrovarlo integro, leale e guarito, grazie alla sua operosa saggezza, talvolta pigmentata da una punta di inapparente ironia, di sberleffo e umorismo, visibilmente in direzione di bersagli inesistenti e, in realtà, segretamente allusive a suoi comportamenti incongrui o, dall'altra parte, in critiche reciproche per gli errori reciproci. Il romanzo rappresenta anche un'esaltazione della vita coniugale, quando è il risultato di un percorso preparatorio responsabile teso ad una profonda conoscenza reciproca ed è alimentato su solide basi di comuni interessi culturali. Così, l'innamoramento dei due protagonisti viene coronato dal matrimonio. In Miriam Stefano perviene all'approdo sicuro di una nuova fase della sua vita, fondata sulla nuova famiglia, sulla stabilità del lavoro, sull'inserimento nel nuovo clima culturale urbano e mitteleuropeo di Trieste, dopo lo sradicamento dalla terra istriana. La linea evolutiva del romanzo procede in un'altalena di vicende sulla disastrosa realtà di confine, sul dolore della sconfitta degli sradicati, sul pungente conflitto con il padre che non riesce a perdonare, situazioni di sofferenza che ora il protagonista - scrittore riesce a mitigare con il sollievo di una migliore condizione di vita, di un'esistenza familiare di intimità affettiva,

protettiva di un difficile ambiente esterno. L'incontro con la città, gli rivela l'esistenza di due Trieste: la prima della agonizzante nobiltà asburgica e gli inurbati del Carso divenuti la nuova borghesia cittadina; dall'altra, persone di diverse etnie, particolarmente la gente di religione ebraica, greco-ortodossa e il gruppo dei miserabili e diseredati, asserragliati ciascuno nella propria chiesa, mentre i sommersi e gli invisibili respiravano affannosamente sotto i cartoni o sulle panchine della stazione, pronti ad uscire a notte fonda per andare a scavare qualche torsolo di mela o i rifiuti dei supermercati affondati nei cassonetti o persone con il bicchiere di plastica nella mano protesa, in dignitoso silenzio e comportamento nobile, senza infastidire i passanti o vecchiette che spingono una larva di carrozzelle con una bambola vestita di stracci, blaterando mugugni incomprensibili ai borghesi adagiati sulle sedie, disposte sul viale a pagamento ingoiando dolci e leccando il gelato o gli operai disperati, disoccupati o esodati con il viso dolorosamente marmoreo e l'agghiacciante incrociarsi della gente murata nel proprio mutismo senza scambiarsi uno sguardo, un cenno di umanità, un sorriso, una gesto di saluto, tutte situazioni che il protagonista-scrittore custodisce nel cuore con immenso dolore. Aggravato da tanti travagli segreti, Stefano è accolto dignitosamente nell'ambiente ebraico-borghese della famiglia del celebre Cohen, che il giovane a poco a poco incomincia ad ammirare ed amare, non solo per le eccezionali doti artistiche e culturali, ma anche per la sua riservata saggezza e per la solida cultura, in cui si incarnano le sue segrete aspirazioni. Nel prezioso salotto dei Cohen, l'io cattolico e povero si incontra con un raffinato ambiente cittadino, cosmopolita, esente da pettegolezzi verso irregolari e miscredenti, dove aleggia un'elegante ironia. Dopo assidui incontri in questa casa, il protagonista sposerà Miriam che lo concilierà con il groviglio di contraddizioni storico-socio-culturali e con l'anima laica della città, parametrandolo con il suo originario mondo contadino, leggendo la realtà di Trieste attraverso gli occhi della donna che ama. La morte.

Carmelo Aliberti

ANGELA PASSARELLO, *Piano Argento*, Prefazione di Giulia Niccolai, Edizioni del Verri, Milano, 2014, pp. 94, € 12,00.

In quest'ultima silloge, *Piano Argento*, Angela Passarello, come in opere precedenti, ritorna nella sua terra, la Sicilia. Le poesie brevi che si susseguono nelle pagine, intervallate da disegni di propria mano, sono anche esse piccoli quadri in cui si delineano con pennellate rapide situazioni e personaggi. La Sicilia che Angela rappresenta è quella degli anni cinquanta, sessanta quando in tutto il mezzogiorno d'Italia e quindi anche in Sicilia fa irruzione la modernità. Una modernità che muterà anch'essa rapidamente perché nei riferimenti all'oggi la Passarello descrive una realtà ancora diversa. L'epoca rievocata comunque è quella del passaggio dalla tradizione, con i suoi riti, i suoi miti, le sue sofferenze, all'inizio dell'età del benessere.

Angela ricorda fatti e persone della sua infanzia, un mondo che non c'è più *adesso che la tua casa è scomparsa / fra le macerie raccolgo un'antica pietra / testimone di indelebili presenze*. È l'incipit che dà il segno all'opera. Quella pietra è ora il prezioso amuleto che contiene i ricordi del passato. La prima sezione è Piano Argento e dà anche il titolo alla raccolta. Piano Argento è un grande cortile nel centro di Agrigento, crocevia di vicoli e strade popolati da varia umanità. Luogo a cui Angela è affettivamente legata, in quanto lì risiedeva la nonna materna.

La prima figura evocata è una donna. Sta seduta sul primo gradino delle scale, lavora a uncinetto mentre ascolta da un'altra donna le ultime dicerie del quartiere. Naturalmente si accresce in chi legge la curiosità di sapere che cosa le due donne

bisbigliano, ma di questo la poetessa non fa motto e tutto rimane lì sospeso e misterioso. Nel vicolo c'è un catoiu (una stanza dove vivono in povertà uomini e animali), qui un asino certe volte scuoteva la notte per la "felicità" dei vicini che imprecaivano da finestre e balconi. Al mattino il padrone incurante delle critiche, spalancata la porta si allontanava con il bigio bardato di rosso. Sono anche gli anni della speranza e della rinascita del lavoro femminile. Molti sono i corsi di taglio e di cucito e molta è la fiducia di poter ricavare un utile dal lavoro di sartoria anche conciliandolo con il lavoro domestico. Per questo motivo la macchina Singer è collocata in un angolo della cucina. Altra professione per le donne, nell'ambito della cura ai bisognosi naturalmente, le *mischinedde*, è quello di infermiera magari in un ospedale per folli. È il mestiere della madre di Angela.

Professioni maschili sono invece il gelataio, il gelato alla mandorla si comprava alle feste, e il lattaiolo. Angela ci parla di un lattaiolo-poeta che dopo aver distribuito il latte ai suoi clienti si fermava in piazza a recitare a memoria Cielo D'Alcamo. Anche nel cantastorie si poteva cogliere un episodio di fuga della Chanson de geste. Segno questo che la produzione culturale in siciliano e in altre lingue romanze si tramandava oralmente tra il popolo fin dai tempi di Federico II.

Nel quartiere è tollerato anche lo sdoppiamento della personalità e così il "perfetto" marito "stimato" professore dei quartieri alti può andare e tornare, iddu va iddu veni, al Piano Argento a fare il latin lover, ..a penna manu teni. La donna che lo accoglie naturalmente è sempre giustificata dal coro paesano perché è...ingannata.

Simboli di un passato coloniale o commerciale si ritrovano ancora in certe vie come il leone alato del consolato britannico nell'Agrigento delle solfatare o le figure eleganti disegnate sulle carte della gobba, magico dono dei vicerè, che la rendevano invincibile nella bisca per donne organizzata nel giorno di Natale a casa propria. Certo quel centro storico oggi è cambiato, è scomparso il mondo contadino e sovrasta quello dell'immigrazione africana con l'odore del cuscus che si spande nei vicoli insieme con le voci della radio araba. Sono sopravvissuti soltanto i panini con le panelle.

Ricordi del giardino aprono la seconda sezione. Anche qui si accumulano sensazioni percepite nell'infanzia: il profumo di lavanda invade la pagina, veniva raccolta a primavera per le tarme negli armadi. I fiori finti, ma dai bei colori, perché durassero a lungo. I garofani rossi sul davanzale per aiutare l'anima dei defunti al cimitero/i primi giorni del trapasso. L'antico carrubo sopravvissuto a tutte le intemperie.

La terza sezione si intitola La rupe atenea. Nella collina, aggrappata alla rupe, ma con piccoli stracci d'orto o di giardino rubati alla roccia, in posizione spettacolare, di fronte ai templi, sta la casa paterna di Angela Passarello. La sezione apre con una vicenda che parrebbe familiare ma che in realtà registra un fenomeno sociale molto ampio in quel periodo: l'esodo di massa dei contadini del sud per diventare operai nelle fabbriche del nord Italia o all'estero. La valigia legata con lo spago o con la cinta, piena delle cose buone, è il simbolo di questo viaggio del padre, e degli altri migranti, alla ricerca di fortuna per il benessere della famiglia. Al suo ritorno l'uomo è cambiato, lo mantiene dritto un bastone/come certe viti invecchiate /sollevate da terra a fatica. In questa sezione in uno sfondo ancora mitico di tradizioni o di personaggi quasi ancestrali come la pazza del tirassegno che vive in una ...casa diroccata /al confine con il tempio di Demetra, prende corpo la modernità che cambia le usanze e i costumi attraverso il luccichio dei primi oggetti del consumismo: l'armonica Made in Germany, il televisore Telefunken che suscitava immaginari di nuovi rinascimenti, la cucina economica, la lavatrice Candy, o le nuove mode come il taglio dei capelli che aprivano conflitti irrisolvibili tra generazioni.

Si potrebbe dire che la poesia della Passarello sia una poesia del ricordo e della memoria. Lo è senz'altro ma tutti sappiamo che l'attività del ricordare è del tutto aleatoria proprio perché il passato è sempre filtrato dagli occhi del presente che inevitabilmente selezionano e deformano la realtà. In ogni atto del ricordare anche quando il ricordo è denso e bruciante, vi è un'interpretazione che genera finzione e crea dunque in chi usa la penna in questo atto la letterarietà del testo.

È questa rivisitazione consapevole del passato che fa trovare le forme per dire la cosa. Angela l'ha trovata nella tecnica della sospensione di cui parla anche Giulia Niccolai nell'introduzione al libro. Le poesie di Angela, che iniziano con la lettera minuscola, come se vi fosse un antefatto che però è taciuto, tendono subito al clou della rappresentazione e il finale è quasi sempre aperto, lasciando a chi legge l'onere di concludere o di intuire. Spesso è il gesto ad essere rappresentato senza che sia determinato il soggetto che lo compie, oppure è l'oggetto medesimo che ci parla del soggetto. Il risultato comunque produce un pregevole effetto straniante.

Pasqualina Deriu

ROSSELLA FUSCO, *Sono nata da una goccia del tuo amore*, Ellegrafica, Gaeta 2014, s.i.p.

Di Rossella Fusco, una delle nostre più fini e sensibili poetesse, escono tre brevi sillogi, in agile cofanetto, con l'unificante titolo «Sono nata da una goccia del tuo amore», nell'esclusiva collana di *mini-book* «La stanza del poeta», fondata e curata da Giuseppe Napolitano. E l'amore, nelle sue più significative estensioni e manifestazioni, è il *leitmotiv* di queste liriche, rivolte ora alla persona amata, dunque in prevalente ma non totalizzante dimensione bio-psichica (prima silloge: «Quindici poesie per l'amato»), ora all'amicizia e agli affetti (seconda silloge: «La clandestina»), in un motivante ambito di sentimenti, che non esclude al suo interno qualche punta di amaritudine, infine al divino, nella terza silloge, ancora intitolata «Quindici poesie per l'amato», in un intenso colloquio, a voce sommessa o a canto spiegato, sempre nell'essenzialità che connota il dettato poetico della Fusco.

La medesima titolazione della prima e della terza silloge può valere a sottolineare la sotterranea correlazione tra l'una e l'altra dimensione, vale a dire: il divino che transita nella passione amorosa, da un lato, e dall'altro la sublimante e rasserenante passione che spinge verso l'alto, in una visione cosmica. Il prefatore di quest'ultima sezione, Anton Nikë Berisha, nota: «Nella poesia di Rossella sia l'amore divino che quello umano restano indissolubili». Non potrebbero esserlo, infatti, se fossero dicotomici pur nella loro radicale diversità.

Il canto della poetessa ha, nell'uno e nell'altro caso, pari levità e fragranza e intensità. Una poesia capace di farsi preghiera, anche non proponendoselo, sia nella valenza quotidiana che nello slancio metafisico, poiché esiste una dimensione spirituale nella fisicità dell'amore umano, come c'è solidità e gravidanza nell'amore rivolto al divino. Si pongano a confronto, ad es., nelle «Quindici poesie» della prima silloge, i testi per la persona amata contrassegnati dai numeri 9 e 10 e, nelle «Quindici poesie» della terza silloge, il testo «Penitenza»: «9. Al riparo dalle tante tempeste / un porto sicuro avrai nel mio corpo / tra le gambe levigate dal mare // monte di sale sfiorato dal vento / che a picco t'attende e ti trattiene // caldo il lago dove t'immergi immemore.» «10. Ho il sapore dell'acqua dell'oliva / addolcita solo per te / da intingere e succhiare / quando hai fame e sete che divora.// Mai mi pento dei graffi / inferti al cuore / sono venuta a toglierti il respiro / a farti respirare a fondo il dolce / mio nido dove il tuo morire è dolce.»

In «Penitenza»: «Vengo da una goccia del Tuo amore / e al Tuo amore ritorno goccia a goccia / arresa al mistero che nutre e avvolge.// Dove sei? Sei la mano

che mi dondola / sei il tepore, l'assenza di rimpianto / sei il miglio sul ciglio, l'ombra e la sosta. // Mia sorte mia ala mio crocevia. »

Un arco, dunque, sospeso tra i classici “amor profano” e “amor sacro”. Ed è ancora una volta la poesia a frangere tale barriera. L'amore è amore, vive di sé e si esplica in ogni figura, in ogni aspetto dell'esistente e oltre, laddove esso si manifesti e laddove sia possibile rinvenirlo.

Funge da intercapedine (da ponte) la silloge mediana: “La clandestina”, ispirata, come accennato, ai rapporti interpersonali, quali concrete testimonianze del dare/ricevere su cui si fondano, nella basilarità del vivere. Una galleria di immagini vive, nel presente e nella memoria (con qualche inquietante riferimento alle figure genitoriali, in specie la madre). Così per Salvatore («Vieni a vestire la mia solitudine»), G.M. («Nel mirino del cacciatore / le tue ali»), Franco («Sei nel passaggio rapido delle comete / e nelle notti d'eclissi»), “Lui” e “Lei” de “La ballata dell'onda”, Eufrazio (“la nostra innocente colpevolezza”). E la madre, come «un fiume che straripa», che «non sa la misericordia» (*Il fiume*) e nei cui occhi «si rincorrevano ombre di morte», come nella lirica “Ambra” della terza silloge. Altra tonalità invece nella lirica “Madre mia”, dedicata a Maria, «Madre dei punti cardinali», affinché possa prenderla per mano e nasconderla tra le pieghe della sua veste, immagine riscontrabile anche nella lirica successiva (*Il tralcio buono*), con la variante del “manto” al posto della veste, ricorrente nell'*incipit* delle due strofe di cui il testo si compone: «All'ombra del tuo manto / coltivo il mio giardino»; «All'ombra del tuo manto / posso essere sabbia / di sole e sale».

A connotare la silloge centrale è il concetto di “clandestinità” esplicitato *in titolo*, che si correla a quello di “esulità” che troviamo nella silloge successiva: «c'eri Tu nella mia esulità» (*Ambra*). La medesima invocazione a Dio si trova nella frase che conclude la silloge e che campeggia in pagina bianca: «Sono stata esule per cercare Te». Bene interpreta la prefatrice, Sandra Cervone, quando scrive: «Se all'amore umano si può donare e all'amore divino si deve poter chiedere, lo spazio “clandestino” dell'anima lo si riserva alla tenerezza gratuita che non stringe né condiziona».

È vero altresì che questa “clandestinità” – questa “esulità” – attiene al poeta, che vive la sua vita di *homo communis* nei suoi luoghi e nei suoi giorni, al tempo stesso partecipe e distante, attento, vale a dire, a riservare per sé una sfera personalissima, intangibile, che è quella del proprio mondo interiore, la medesima, peraltro, in cui germina la sua poesia.

Il sostanziale rapporto – palese o latente che sia – tra poesia e preghiera può essere condensato, oltre che ulteriormente illuminato, dal verso conclusivo della poesia “Pietas” che conclude la terza silloge di questa splendida trilogia: «Amami immeritatamente, amen».

Lucio Zinna

ANNA VINCITORIO, *Il dopo Estoril*, Introduzione di Eugenio Rebecchi, Postfazione di Gaetano Chiapperini, Blu di Prussia, Piacenza 2014, pp. 112, € 12,00 (p).

È un libro-paese questo? Sì ma elastico tanto che se lo abito e lo percorro si dilata e diventa un pianeta. I piccoli contatti come il verde e “due labbra calde” gli incontri di elementi affini come i fiumi e il mare. Poi un fanciullo in pace le grida un baratro e il cielo amore e lontananza e magia lo sfumare al tramonto. Lo sguardo umano che interroga e prega contro all'oscuro granito e una donna che intreccia le mani. Lettura vita lettura scoperta lettura intensa e intesa. Vivo dentro e fuori di me lo scavalcare del tempo. Capelli d'oro e un prolungato canto di campane poi notte silenzio la mia mano che cerca la tua e ricorda. Non

fermatemi io devo inseguire ombre e desideri. Quel noi due “feriti e gioiosi” è per dire di tutti lo so e il “gruppetto di amici” è una verde umana distesa. E anche se la tavola è ormai vuota mi nutrirà una sete la sete di giustizia che ha bandiera rossa e non armi. Qui lei l’autrice sta raccontando una storia per adulti o bambini e lui vanga la terra e una nuvola è in fuga. Non mi concede riposo il Poeta accanto ai suoi cavalli. E sul finire sto calpestando un prato di solitaria follia “è tutto ovattato lindo insonoro” e si aspetta l’urlo. Figure bianche bianche le teste e bianca la tovaglia. Forse la mente vaga in qualche sogno ma infine ecco lei Alma che so veloce clessidra sotto le amate stelle. Ora è il riposo della morte e della chiusura del libro “II dopo la poesia di Anna” tempo prossimo e nome.

Alberta Bigagli

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., *Keffiyeh, Intelligenze per la pace, scritti e poesie dissidenti*, a cura di Mario Rigli e Gianmario Lucini, CFR, Piateda (SO) 2014, pp. 200, € 15,00 (p).

AA.VV., *Il paradosso di Teseo*, volume antologico, introduzione e note critiche di Donato Di Stasi, Fermenti, Roma 2014, pp. 150, € 1800 (p).

AA.VV., *Poeti e poetiche 3*, a cura di S. Aglieco, M. Cohen, M. Corsi, R. Caddeo, G. Lucini, CFR, Piateda (SO) 2014, pp. 176, € 14,00(p).

AA.VV., *Viaggio col poeta*, a cura di Guido Zavanone, essegraph, Genova 2014, pp. 36, s.i.p. (p.; apf).

AA.VV., *Unione Giuristi Cattolici Italiani, Naturafisica e natura metafisica – Tensioni del Giusnaturalismo oggi*, Edizioni dell’Assemblea, Firenze 2014, pp. 118, s.i.p. (s).

AA.VV., *Poeti in bici*, a cura di Giancarlo Bianchi e Franco Manescalchi, Polistampa, Firenze 2015, pp. 80, € 10,00, (p).

AA.VV., *Poesia contemporanea – Dodicesimo quaderno*, a cura di Franco Buffoni, Marcos Y Marcos, Milano 2015, pp. 320, € 20,00, (p)

ARNONE Vincenzo, *Gerusalemme, Dove volano i poeti* (2^a ediz. ampliata), Pazzini, Villa Verucchio (RN) 2013, pp. 156, € 12,00(s).

ARNONE Vincenzo, *Come Dio si muove sul palcoscenico*, Ladolfi, Borgomanero (NO) 2013, pp. 186, € 15,00 (t).

BARBERI SQUAROTTI Giorgio, *Le verità della letteratura*, Fermenti, Roma 2014, pp. 284 (s).

BARBIERI Enrico, *Il tremore della terra*, Prefaz. di P. Vitagliano, CFR, Piateda (SO) 2014, pp. 56, € 8,00, (p).

BASSO Salvo, *Scriviriscriviri – Antologia (1979-2002)*, a cura di Renato Pennisi, Presentazione di Giovanni Tesio, Interlinea, Novara 2014, pp. 104, € 12,00 (p).

BONFIGLIO Anna Maria, *Il miele amaro*, Prefaz. di G. Lucini, CFR, Piateda (SO) 2013, p. 48, € 8,00 (p).

BUTTACAVOLI Giovanni, *Castronovo nella storia d'Italia 1860-1943*, a cura di F. Buttacavoli, Tip. V. M. Digigraph sas, Lercara Friddi 2014, pp. 96, s.i.p. (s)

CAVARRA Giuseppe, *Nzalateddha e le sue "storie"*, Effegieffe Arti Grafiche, 2014, pp. 96, s.i.p. (n).

CIANCIO Maria Pina, *Assolo per mia madre*, Grafiche di G. Pedota, Prefaz. di L. Zinna, con una testimonianza critica di M. Fresa, L'Arca Felice, Salerno, 2015, pp. 48, s.i.p. (p).

CONTILIANO Antonino, *Noi rebeldia 2014 – L'ora zero*, a cura di Antonino Contiliano, Prefaz. di F. Medaglia, Postfazione di D. Donatone, CFR, Piateda (SO) 2014, pp. 64, € 10,00 (p).

COPPOLA Antonio, *Maschere pelle e Dio*, Prefazione di R. Siena, E.S.S., Roma 2014, pp. 188, € 10,00. (p).

DE STASIO Carmen, *Come raccontare la magia delle parole*, Edizioni Arianna, Polizzi Generosa (PA) 2014, pp. 352, € 16,00 (n).

FATTORI Narda, *Cambiare di Stato morire di natura (2012-2013)*, Prefazione di B. Bartoletti, nota di lettura di G. Lucini, CFR, Piateda (SO) 2014, pp.72, € 10,00 (p).

FIORE Angelo, *L'incarico*, Introduzione di M. Mele, Pungitopo, Gioiosa Marea 2014, pp. 192, € 16,00 (n).

GATANI Tindaro, *L'opera di al-Idrīsī, geografo arabo-siculo del XII secolo*, 2 voll., Arti Grafiche Palermitane, Palermo 2012, pp. 96, €40,00 (s).

GIANNONE Giacomo, *Il sonno dell'insonnia*, Prefazione di P. Giannone, Leonida Edizioni, Reggio Calabria 2014, pp. 72, € 10,00 (p)

LA CECLA Franco, *Falsomiele – Il Diavolo*, Palermo, duepunti Edizioni, Palermo 2014, pp. 224, € 13,00 (n).

LENTI Maria, *Cartografie neodialettali – poeti di Romagna e altri luoghi*, Introduzione di Gultiero De Santi, Pazzini Editore, Villa Verucchio 2014, € 20,00, pp. 248 (s).

MAFFEI Lamberto, *Elogio della lentezza*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 148, € 12,00 (s).

MALAGO' Elia, *Golena*, LietoColle, Falloppio (Como) 2014, pp. 60, € 13,00 (p).

MAURO Vito, *Continuum*, Bibliografia di e su Tommaso Romano, Introd. di Antonino Buttitta, Palermo 2015, pp. 200, s.i.p.

MESSINA Calogero, *Il mio dialogo con il Can. De Gregorio*, Sodalitas de l'orma, Palermo-Paris 2014, pp. 240, s.i.p. (s).

NARO Massimo ed., *Mi metto la mano sulla bocca*, echi sapienziali nella letteratura italiana contemporanea, Città Nuova, Roma 2014, pp. 328, € 28,00 (s).

RUDI Armando, *Integrazioni*, B&B Edizioni, Mozzate (Como) 2015, pp. 162, € 10,00 (p).

SAMPERI Giuseppe, *Dialettututtu*, Cofine, Roma 2014, pp. 32, € 10,00 (p).

SAVINO Giovanni Stefano, *Versi col tempo – Anni solari XI*, Gazebo, Firenze 2015, pp. 256, s.i.p., (p).

SBLANDO Salvatore, *Ogni volta che pronuncio te*, Prefaz. di Davide Rondoni, La vita felice, Milano 2014, pp. 76, € 10,00 (p).

STEFANONI Gian Piero, *Da questo mare*, Gazebo, Firenze 2014, pp. 96, s.i.p. (p).

* * *

QUADERNI DI ARENARIA / Vol. 7° / Maggio 2015 /

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

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

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

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

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

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



L'ORTICA

Un giorno vide dei contadini occupatissimi a strappare delle ortiche; osservò quelle piante sradicate e già disseccate e disse: – Sono morte. Eppure sarebbero buone se si sapesse servirsene. Quando l'ortica è giovane, la foglia è un legume eccellente; quando invecchia, ha filamenti e fibre come la canapa e il lino. La tela d'ortica vale la tela di canapa. Tritata, l'ortica è buona per i volatili; macinata, è buona per le bestie cornute. Il seme dell'ortica mescolato ai foraggi dà un certo lucido al pelo degli animali; la radice mescolata al sale produce un bel color giallo. Poi è un eccellente fieno, che si può tagliare due volte. E che cosa le abbisogna? Poca terra, nessuna cura, nessuna coltura, soltanto il seme cade di mano in mano che matura ed è difficile raccoglierlo. Ecco tutto. Se qualcuno si prendesse un po' di briga, l'ortica sarebbe utile; la si trascura, muore e allora la si recide. Quanti uomini assomigliano all'ortica! E dopo una pausa, soggiunse: – Amici miei, ricordatevi questo: non vi sono né cattive erbe, né uomini cattivi. Non vi sono che cattivi coltivatori.

Victor Hugo

I Miserabili (Libro V), traduzione italiana di Carlo F. Seicond, Editoriale Lucchi, Milano, 1964.

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



Nuova serie
volume settimo

Testi di

Carmelo Aliberti / Elio Andrioli / Luciano Anselmi / Alberta Bigagli / Anna Maria Bonfiglio / Marina Caracciolo / Antonio Coppola / Pasqualina Deriu / Carmen De Stasio / Ninnj Di Stefano Busà / Alessandro Gaudio / Annalisa Macchia / Loredana Magazzeni / Gabriella Maletti / Caterina Mazzella Di Bosco / Carmelo Mezzasalma / Domenico Muscò / Milena Nicolini / Nicola Romano / Salvatore Sblando / Francesca Simonetti / Sergio Spadaro / Emilio Paolo Taormina / Liliana Ugolini / Guido Zavanone / Lucio Zinna

