

SERGIO SPADARO

LONTANANZE E RISACCHE

SAGGI E RECENSIONI LETTERARIE (2005-2013)

IN APPENDICE,
INTRODUZIONE E VERSIONE
DE "IL CIMITERO MARINO"
di PAUL VALÈRY,

CON UN DISEGNO DI MICHELE SPADARO

ISMECALIBRI

COPYRIGHT © ISMECA*libri* 2014
Via G. Oberdan, 28 - 40126 Bologna
Tel. 334.3660651
info@ismeca.it - www.ismecalibri.it

TUTTI I DIRITTI LETTERARI DELL'OPERA
SONO RISERVATI A NORMA DI LEGGE

ISBN:

Et le ciel chante à l'âme consu-
mée les changement des rives en
rumeur.

P.Valéry, *Le cimetière marin*, V, 29/30

POESIA

LUCIO ZINNA IN SOSPENSIONE

Lucio Zinna torna a pubblicare un manfello di liriche in una splendida edizione di LietoColle (Faloppio [CO], 2009), *Poesie a mezz'aria*, dove il titolo non soltanto richiama quello che può trovarsi “in una condizione sospesa tra basso e alto e anche all'interno del soggetto”, ma in senso più estensivo allude – metafisicamente – alle shakespeariane “cose che possono trovarsi tra cielo e terra”. C'è al riguardo un testo, *Per un transito alare*, dove la sfera aerea e celeste si presentifica con impalpabili e misteriosi “angeli”, che tuttavia non diventano mai corporei e lasciano tutt'al più i segni del loro passaggio negli interiori “circuiti mentali”. E' tuttavia evidente che qui non si tratta di una rilkeiana angelologia, ma soltanto di quei “transiti” esistenziali e di quei “legami” affettivi e memoriali (i due sostantivi corrispondono ai titoli di due sezioni del libretto) che lasciano i loro depositi all'interno della psiche, cioè in quello *straccio d'anima*, con i “suoi errori risorse rimpianti” (p. 30). Sicché la perlustrazione finisce con l'avvicinarsi a uno psicoanalitico scavo introspettivo all'interno del sé.

Nello scorrere delle cose verso la loro distruzione, nella continua dissipazione universale, ecco allora che si possono “assaporare” la brevi pause che ci danno come un “fugace sollievo alla rassegnata fatica di vivere” (p. 17), a cominciare magari dalle focacce con l'origano gustate nell'infanzia e che ora effluiscono di forno richiamano come una *madeleine* proustiana. Proprio la consapevolezza che “passa tutto (anche il futuro), porta a dare valore al *carpe diem*, “a degusta-

re per quanto possibile / questo cosiddetto nostro tempo” (p. 18). Qui non possiamo non notare la consonanza della visione di Zinna con la posizione “disincantata” di Leopardi, secondo quanto egli stesso ha messo in luce in un saggio sul *realismo radicale* del recanatese (“Colapesce, Palermo, V, n° 5/1999-2000): “Il tempo e la sua fugacità costituiscono tema fondamentale della *poiesis* leopardiana “.

Una sezione è poi dedicata agli affetti familiari, che costituiscono anch’essi una “tregua” apposta al degradare cosmico, tra cui spicca quell’alto esempio di amorosa vicinanza di *Come quando*, nel quale i colloqui avvengono ossimoricamente attraverso “loquaci antenne di silenzio” (p. 35).

Sono due le vie che sceglie Zinna per reagire alla finitudine e alla mortalità. Una è quella della religiosità, cioè l’accentuare l’affratellamento creaturale, come nella dolente *Canzone triste per un piccolo indifeso*, che è una commossa trenodia per il bambino Salvatore scomparso a cinque anni. O come nel testo dedicato alla “gattara” Claudiana, abbinata a Madre Teresa di Calcutta, che non sospettò nel suo amore per i felini “di essere muta espressione di un nuovo / umanesimo (secondo cui ogni vivente/ è – a pari dignità – abitante del pianeta)” (p. 50). La seconda via è quella della “strategia per guardare il mondo a distanza” fornita dallo strumento dell’ironia, che in una virile e adulta consapevolezza critica, coinvolgendo l’ironista stesso, acquista una valenza solidarizzante e comunitaria.

Sul piano dell’espressione si riscontra nel libretto il consueto bagaglio zinniano di soluzioni stilistiche e lessicali. A cominciare da una costruzione lineare che, eliminando la virgola, fa un forte uso dell’ *enjambement* e, in due casi

(*Lustrura e Insolarità*) assembla i testi “a cascata”, cioè facendo idealmente perno al centro del foglio. Per quanto riguarda il lessico, c’è un largo impiego di termini francesi, latini e dialettali (*azzuolo* è l’azzurro, *aremi* sono uno dei semi delle carte da gioco, *baglio* è il cortile interno delle case tradizionali a impianto arabo), ma anche parole del contesto d’oggi, come *svitol* e *slivovitz*. Ci sono poi le amate parole composte (il darrighiano *scillecariddi*, *castanochiari*, *apritise-samo*, *deidesertico*) e assonanze foniche come “timori e timoni”, “lesto/lene”, “era/euro”.

LUCETTA FRISA: « LA MER QUI EST MA MÈRE »

In *Ritorno alla spiaggia* (La Vita Felice, MI, 2009) Lucetta Frisa ci dà un nuovo capitolo dei suoi trasognamenti interiori, un'ulteriore discesa nei territori psichici dell'inconscio, con testi che vanno dal 2001 al 2007. Il volume si apre con un'approfondita nota critica di Gabriela Fantato, che giustamente mette in luce come la "spiaggia" della poetessa genovese sia "luogo ancestrale dell'immaginario [...]: è il confine, la soglia tra terra e mare, dove il mare è Acqua dell'origine [...], *universo iniziale*, dove ci fu la 'prima volta', dove si sono strutturati il sentire e vedere il mondo".

Questa ricerca dei primordi ancestrali si caratterizza, nei testi della raccolta, come tipica e archetipica identificazione nel femminile materno-filiale. Già nel primo testo della raccolta, *Gioia Piccola*, la Frisa, rammemorando le mani della madre intenta ai lavori dell'uncinetto, può dire: "Da lì mi è nato il male di cercare / l'inizio di ogni cosa" (p. 13). Così più avanti (*Un'isola*, p. 34), quasi a svolgere e riannodare la sua stessa esistenza come una tessitura da Parca, è detto: "Devo [...] arrotolare / il lunghissimo filo che mi ha portato fin qui / in una veloce matassa". E anche quando la madre carnale morirà (*6 luglio*), la sua costante presenza fusionale in lei è così espressa: "Fuori di te / nel mio corpo continui a vivere / [...] qualcosa / hai lasciato in me se scrivo / di questo sperdimento" (pp. 23-24). D'altra parte, in *Senza voce*, sarà la stessa madre a parlare con le parole del-

la figlia. Perché “l’una e l’altra – madre e figlia –”, saranno sempre un tutt’uno biologico e ultrabiologico, “a specchiarci nella nostra luce grande” (p. 18).

Carl Gustav Jung, in *Psicologia della figura di Kore*, ci ha descritto i significati mitologico-simbolici di quest’indissolubile, ombelicale, nesso madre-figlia. Nel rapporto Demeter-Kore (quale paradigmaticamente veniva rappresentato nei Misteri Eleusini), Jung si sofferma infatti sul paradosso secondo cui “ogni donna contiene in sé la propria madre e la propria figlia” e che “da madre si vive *prima*, da figlia *poi*”: come commenterà Kàroly Kerényi, in tale binomio c’è l’esperienza viva di quella realtà psichica costituita dall’infinità della vita organica superindividuale. Il paradosso junghiano non fa che affermare”l’apocatàstasi (ristabilimento) della vita ancestrale, un prolungamento nelle generazioni a venire attraverso il ponte del singolo individuo presente, e quindi un sapere che ha per contenuto *l’essere nella morte*”.

La Frisa d’altra parte ci aveva già abituati, nel precedente volume di versi, *Se fossimo immortali* (2006), a queste forme di esperienza sapienziale e mistica, ad avere per madre “l’acqua” e per padre “il sasso”, essendo *l’affectio*, Eros, a tenere legata ogni cosa. La sua non è conoscenza riflessa dall’intelletto, ma *epignosis*, “reminiscenza” memoriale e primordiale. Già allora affermava:” Noi non abbiamo imparato nulla / che la placenta già non sapesse”. Così ora, in *Ritorno alla spiaggia*, la sua immaginazione può regredire fino a vedersi ancora racchiusa nel liquido amniotico fetale: “Dicono che il bambino nuoti felice / nel grembo e rida e pianga / [...] Sotto le palpebre / stringo i colori visti la prima volta quando fluttuavo / [...] E lì che si vuole tornare / pro-

tetti e smemorati / i pugni stretti / sulle cose perse” (pp. 43-44).

Ed è ovvio infine che gli aspetti notturni, legati allo scavo anamnestico nel profondo, abbiano la preferenza rispetto a quelli diurni, della vita conscia e di relazione: “Chiudo le palpebre per entrare / in me improvvisamente notturna” (p. 41), “Nella retina vedo e non vedo / sono tra giorno e notte / l’inquieta lente / di una materia ignota” (p. 49).

Tutto ciò comporta delle precise conseguenze in ordine alla forma nella quale la Frisa organizza i suoi reperti. Spesso infatti il suo dettato lirico scorre a ruota libera, sicché ne risente il lato dell’organizzazione controllata del verso. Si prenda esemplarmente *Gioia piccola*, dove non solo si perde ogni “misura” versale, ma persino le parole si amalgamano a un certo punto in vera prosa (p. 17), a fare groppo non ancora sciolto in essenziale e icastica immagine. Certo, il modo di formare della Frisa non è quello quintessenziale – a esempio – di un Gottfried Benn, a cui bastava rintracciare *una parola, Ein Wort*, “nel vuoto spazio che attornia Mondo e Io”. Troppo spesso nella Frisa l’attenzione e la cura rivolta all’Io allontana la rappresentazione del Mondo, tranne quella che residua nei dettagli utili al proprio trasognamento. Eppure, anche in questo libretto, si può poi leggere un testo mirabile come *Porta Rosa* – quello che noi preferiamo in assoluto – dove il verso, anche se calato in misure lunghe, ha poi la compostezza che viene a chi ha oltrepassato un’altra “soglia”, quella dell’unico arco a tutto sesto della greicità e che perciò, da Elea, raggiunge il *metron*, la misura, della civiltà classica.

NOVELLA PRIMO INTERPRETE DI FIORE TORRISI

In *Il poeta nascosto – Versi 1936-2004*, la catanese Novella Primo compila una puntuale antologia della poesia del conterraneo Fiore Torrisi, giustamente “dando spazio soprattutto alle prime raccolte, ormai di difficile reperimento”, come dice in una prefazione di rara misura e sottigliezza (Edizioni Novecento, Mascalucia [CT], 2009). D’altra parte la Primo è da considerare il critico che ha dedicato più tempo all’approfondimento della poesia di Torrisi: già un suo saggio, *Il poeta e la parola*, era apparso sulla rivista “Controcorrente” n° 22 del giugno 2001, al quale nel 2003 venne poi assegnato il premio per la saggistica al concorso “Catania città d’arte e cultura”.

Il fulcro dell’interpretazione critica della poesia torrisiana è da vedere per la Primo nella coesistenza di due filoni: quello della “crisi della parola”, in carattere peraltro con la maggioritaria poesia novecentesca, e quindi “con una prevalente sfiducia nella possibilità del linguaggio di esperire le verità ultime delle cose”, e quello opposto del recupero di una parola vitale e senza frattura fra *verbum* e *res*. Anche se, aggiunge la Primo, “con una netta predominanza del primo” filone.

Torrisi esordisce “sotto il segno di Guido Gozzano”, a cui resterà fedele per tutta la vita: nel 1990, infatti, nella raccolta *I rimproveri*, il testo *Crepuscolaria da Pedara* fa una rassegna di cose scomparse che richiamano *tout court* le “povere cose di pessimo gusto” del poeta torinese. D’altra parte uno dei suoi ultimi scritti è una *Lettera a Gui-*

do Gozzano presso il Meleto di Aglié, apparso postumo sulla rivista “Pagine” n° 53 del 2007. Soprattutto la prima raccolta torrisiana, *Gioco di sillabe* (1936), farà quei “pochi giochi di sillaba e di rima” che attuano – dice sempre la Primo – “una sorta di *deminutio* della parola, privata [...] della sua integrità”.

“Sembrirebbe quasi che, a partire da *Personaggi e parole* (1957), si assista ad una palingenesi dopo l’esperienza mortifera della guerra”, ma ancora una volta a prevalere saranno le “parole che gemono come tortore senza nido”, cioè una “parola esprimibile solo in *via negationis*”, aggiunge la Primo.

Un vero e proprio cambiamento di clima si ha con la raccolta *Marines* (1960), pubblicata per volontà di Leonardo Sciascia, che presenta “una maggiore tensione civile e uno scarto positivo del lemma ‘parola’”. Il ruolo del poeta che deve uscire da ogni prospettiva di ripiegamento su di sé (l’“uomo curvo su se stesso”), cioè quello del “poeta nascosto”, che acquattato come un gecko “scatta sui muri affermando la farfallina dorata”, è meglio precisato in *Probabilità dell’insolito* (1997), dove – come diceva in una recensione chi scrive queste note – Torrisi basava la sua ricerca su “un’utilizzazione antiermetica di Montale”, secondo cioè la stessa indicazione di marcia indicata da Vittorio Sereni, che di Torrisi fu estimatore.

La Primo vede poi ne *L’incertezza della forma* (1999) delle positive corrispondenze fra linguaggio fotografico e poetico, ma tale “sperimentalismo”, a giudizio di chi scrive, resta come un tentativo non riuscito. Al contrario Torrisi recupera pienamente la sua forza e la sua sicurezza poetica nell’ultima raccolta, *Succede una volta* (2004), che oltretut-

to resuscita – come fa notare la Primo – i personaggi mitici dell'antichità classica (il bellissimo testo *Atalanta-Ippomene* fu uno dei vincitori del concorso bandito da "L'Espresso", i cui risultati apparvero sul numero 31 del 3.8.2000).

La Primo può così concludere che i "giochi di sillabe" torrisiani tracciano il bilancio di una vita e di una scrittura poetica che, tra certezze e dubbi, illusioni e disillusioni, non ha mai cessato di interrogare e di interrogarsi".

PER PAOLO RUFFILLI IL CIELO E' A STANZE

Anche per *Le stanze del cielo* (Marsilio, VE, 2008), come nei precedenti volumi di poesia, il linguaggio di Paolo Ruffilli si caratterizza per l'unitarietà del tema trattato. Se ne *La gioia e il lutto* (2001) il tema era dato – come recita il sottotitolo – da “passione e morte per AIDS”, qui il suo *collage di voci* si sofferma su chi è carcerato e perciò il libro è dedicato “a quanti hanno perduto per colpa propria o altrui la luce della loro libertà”. Il volume, che si giova di un'approfondita prefazione di Alfredo Giuliani che fa un po' la storia della poesia ruffilliana, è suddiviso in due sezioni: una, la più lunga, sulla condizione carceraria in generale, e la seconda (di soli dodici testi) su quei carcerati “particolari” che alla tristezza della loro sorte aggiungono la condanna di essere drogati, e perciò soggetti a quel “vuoto più profondo”, “scavato con l'ago e / penetrato in carne, / dentro la vena” (p. 76).

Giuliani richiama un'affermazione di Pier Vincenzo Mengaldo, secondo cui “la realtà, per Ruffilli, è in fondo tale solo se pensata dal soggetto”: perciò “pensare e immaginare sono, appunto, le costanti della sua poesia”. E' per questo – aggiunge Giuliani - che “Ruffilli si occupa soprattutto dei pensieri della gente e di quello che le persone sono, non di quello che fanno”. E deriva proprio da questa “inclinazione a oggettivare i dati soggettivi” la sua capacità “di calarsi nella soggettività degli altri”. In modo particolare a Ruffilli interessano gli aspetti della vita degli altri “segnati dalla sofferenza e dal male (il male fisico e il male di vivere)”,

come peraltro viene appositamente dichiarato attraverso la citazione di un poeta cinese. Così, con questo modo di procedere, Ruffilli realizza due obiettivi: da un lato una poesia “corale” nella sua perlustrazione dei dati del reale e dall’altro, qualsiasi sia il tema trattato, una poesia che è anche “civile”.

Il modo di formare di Ruffilli è quello noto dalle sue precedenti prove: si ha un repertorio di voci “poetanti”, ciascuna contrassegnata dalla propria individualità o caratterizzazione “esistenziale”. Ma se qui la voce è per così dire specificata dallo stesso titolo della lirica, nel passato Ruffilli – come in *Piccola colazione* – accorpava le voci una accanto all’altra, senza ricorrere ai titoli, bensì servendosi di varie specificazioni grammaticali o tipografiche: discorso diretto e indiretto, virgolette e parentesi, ricorso al corsivo. Qualunque sia comunque la struttura “poematica” del suo discorso lirico, è sul piano lineare che si caratterizza poi la sua versificazione. Proponendosi una cantabilità di tipo teatral-recitativa (Ruffilli è un ammiratore dei settecenteschi Lorenzo Da Ponte e Carlo Goldoni e ha scritto testi per musicisti contemporanei), costruisce i componimenti con versicoli brevi (per lo più senari e settenari), che non arrivano mai all’endecasillabo (qui, ad es., solo sommando i primi quattro versi di *Vita tagliata* si possono considerare come due endecasillabi, ove ci si avvalga in uno di dialefe e nell’altro di sinalefe). Più che Metastasio (come pure è stato affermato), è perciò il modo di formare di Giorgio Caproni quello a cui più si avvicina, anche per il ricorso alle rime interne ed esterne e all’assonanza, D’altra parte la sua musicalità è piuttosto franta e narrativamente contrassegnata, perché debitrice delle esperienze antinormative novecentesche.

Come, tanto per esemplificare, il modo di chiudere il verso con la congiunzione “e” (pp. 40, 43, 52, 76).

Una figura di pensiero a cui ricorre di frequente Ruffilli è l'ossimoro, cioè la coppia di opposti antitetici, perché – come dice egli stesso nella prosa di *Preparativi per la partenza* (p. 68) – “il principio costitutivo della realtà è quello della contraddizione”, che è “il modo secondo il quale l'energia diventa materia, con una forzatura eppure dentro il più perfetto accordo musicale”. Si cita al riguardo l'esempio del testo *Notte*, a p. 75.

Se *Le stanze del cielo* si possono considerare una perustrazione della “disgrazia” conseguente alla perdita della libertà, possono però diventare per paradosso un inno alla libertà in sé, come avviene nel bellissimo *Sogno* di p. 32, dove un detenuto torna “libero / solo le ore della notte / finché dura il buio / dentro gli occhi”.

TIMORI E TREMORI DI GLADYS SICA

In *Vento atlantico* dell'italo-argentina Gladys Sica (Quaderni di Controcorrente, Legnano [MI], 2009) la postfazione recita: “Solo ora mi rendo conto che tutti [i libri pubblicati] formano una trilogia sul viaggio [...]. Il viaggio non è mai inteso come curiosità turistica o fuga; parlo di viaggio come trasformazione della coscienza e dell'anima, nel senso di conoscenza delle proprie forze, realizzazione dei propri sogni e gestione sempre maggiore del proprio destino”. Ebbene, nella recensione che chi scrive aveva dedicato al secondo libro della Sica (*Nel fuoco del silenzio – il viaggio*, 2005), si affermava: “Si vedano i termini [...] che alludono al “viaggio” (a cominciare dal segmento del titolo), alle “partenze”, alle “stazioni”, ai “mari inaccessibili”: la nostalgia del ritorno è quella che in greco antico veniva chiamata *pothos*. Dice Platone: “*Pothos* è il desiderio di ciò che è in altro luogo, assente: perciò *pothos* è usato quando ciò che si desidera è perduto, lontano”.

Assenza e lontananza, e implicita nostalgia di poter riacquistare il Paradiso Perduto, caratterizzano anche questa nuova raccolta poetica. Con tutto quello che di negativo e d'angosciosa tensione ciò comporta: ad “attendere un altro mare” c'è infatti “l'impudico sacrificio dei giorni, il cosmo / in un atto minimo, è rientrato nel caos” (*La genuina passione*, p.17). E, prevalendo il caos, si versa allora in una realtà ossimorica, dove i termini si ribaltano nel loro opposto: “grande notte senza luna, / accecante giorno senza ombre” (p. 33). Ovviamente, sono sempre molto presenti le parole

che indicano direzione e tensione, movimento verso qualche meta (indistinta): “scopro la gentilezza del destino che guidò / il mio andare: / il partire, il ritornare e il tornare a viaggiare” (*Se penso a*, p. 35). Diventano parole chiave i termini *cammino* e *destino*.

Non si tratta, come già avevano messo in evidenza altri critici che avevano addirittura parlato di misticismo, di una tensione meramente conoscitiva ed esistenziale. Ma di una tensione vera e propria metafisica, perché tendente sempre a un *altrove* ultramondano, peraltro mai raggiungibile. La “leggenda della distanza atlantica” (p. 51) diventa perciò *mytos* di una perduta felicità naturale. Sicché anche tutti gli sforzi verso l’animalità, verso la tenerezza (*e tenerezza animale* si intitolava il primo libro della Sica), verso il contatto primigenio con la natura, sono forse destinati a non raggiungere il loro obiettivo. La *nostra grande Madreterra* (p. 59) può soltanto “gridare”, in un appello inascoltato. Come Alejandra Pizarnik, la grande poetessa argentina, la Sica è una *passeggera ostinata dell’assenza*.

Sul piano formale, questa nuova raccolta resta caratterizzata da un uso molto accentuato di forme della ripetizione. La figura maggiormente ricorrente è l’anafora (si veda, in *La guerra che sommerge* a p. 23, il triplice ritorno del sintagma *una guerra*). La chiusura dei testi in forma anaforica si ha in *Sulla strada*, *La mappa del cielo*, *Notte senza luna giorno senza ombre*. Mentre un’anafora “con variazione” si ha nei primi e negli ultimi cinque versi di *Eternità*, nei primi e negli ultimi quattro di *I nostri cammini*, nei primi tre e negli ultimi quattro di *Milano*, nel primo e nell’ultimo verso di *Poeta a ore*, e nell’ultimo verso di ogni quartina di *L’oblio*.

Infine, sul piano della proprietà terminologica, si segnala una *vivencia* tradotta con *vivenza* (p. 29), che non si sa se attribuire a vero e proprio slittamento linguistico o affinità fonematica inconscia.

CAPUANO: VERSI E CAPELLI

A putia di Gaetano Capuano (Rosaliaeditions, Adrara San Rocco [BG], 2010) viene definito dall'autore – nelle note in calce al volume – “poemetto” (qualificazione ripresa dallo stesso prefatore, Giuseppe Cavarra, peraltro sempre calibrato e puntuale). Ma poemetto in senso tecnico non è, perché il poemetto consta di unità e continuità argomentativa, protratta più o meno a lungo. E' vero però, come aggiunge subito dopo l'autore, che il volumetto agglutina con ispirazione unitaria quei “quadretti” che in varia “sfaccettatura celano cromatici umori esistenziali”. I quali riguardano, ovviamente, sia le occasioni vissute nella stessa “bottega” costituente l'ambiente di lavoro di Capuano, sia i ricordi d'infanzia e d'adolescenza di quando al suo paese andava “a mestiere”. D'altra parte anche qualche altro critico, come Lina Riccobene (p. 58), parla di eclettismo tematico.

Il dialetto in cui scrive Capuano è quello “corposo” (e a volte un po' ostico e duro, o comunque dantescamente “petroso” perché non si inibisce qualunque aspetto della realtà, anche la più prosaica) di Agira, paese dell'interno della Sicilia in provincia di Enna. Capuano è dunque non un *agirino*, come dice il prefatore, o *agirese*, come più comunemente si appellano i suoi abitanti, ma *agirita*, come con suffisso alla greca preferiamo chiamarlo noi per rinviare a quel suo famoso “compaesano” del 1° sec. a.C., lo storico Diodoro Siculo. Il quale si dilunga parecchio sull'Agirion del suo tempo, perché il luogo era anche sede della localizzazione del viaggio settentrionale di Eracle in Sicilia e proprio

ivi, congiuntamente al suo nipote e compagno Iolao, vi era lo strano culto – ironia del destino per il mestiere di Capuano - di far crescere i capelli ai bambini e di offrirli poi in occasione di splendidi sacrifici, perché sarebbero diventati muti se li avessero tagliati prima. Comunque Iolao era anche guaritore, e vuole il mitografo E. Ciàceri che qualcosa di tale culto si sia tramandato in quello moderno di San Filippo: con identificazione che affonda nei secoli è lo stesso autore a chiamare “Sanfulippani” i suoi paesani (p. 37).

Il *duci carcarari miu* di Capuano (che evitando i riferimenti “culti” alla lingua romanza si sarebbe potuto rendere semplicemente con il “dolce ciangottare mio”) si estrinseca spesso in occasione di incontri di maggiore “commercio mondano” (il parroco della Curia di Milano, il bambino e la bambagia, le scommesse dei cavalli, i tifosi dell’Inter e del Milan, il transessuale, la multa della Agenzia delle Entrate, il tifoso di Reggio Calabria, il vecchio ragioniere “pelato”, il cliente di Catanzaro, i due Turi, Ajay delle Mauritius che non dà del “tu”). Ma c’è tutto un gruppo di liriche in cui prevale l’aspetto più intimistico e soggettivo e persino le soddisfazioni - o quelle mancate – che l’esercizio della poesia gli procura. E qui c’è modo per l’autore di fare citazioni “alte”, come quella di Domenico Di Giovanni (1404-1449) detto il Burchiello (anche se in Capuano manca la vena bizzarra e bernesca o “alla burchia”, ma s’incontra solo un genuino umorismo), quella del 1984 di George Orwell e *per li rami* sull’insulsaggine dei mezzi televisivi di massa italiani, o quella dei suoi riconosciuti maestri dialettali, il Morina del suo paese e Ignazio Buttitta che aveva una bottega di alimentari. C’è anche un’indiretta citazione a Leonardo Sciascia, con il verso “di uomini, uominicchi e quacquaraquà”

(p. 30), che si sarebbe potuta evitare perché ormai locuzione di uso comune.

Capuano dunque è un *figaro philosophe* e con un misto di accettabile e legittimo orgoglio, a metà fra “bottegaio” riuscito e poeta riconosciuto, può concludere: “’*Aiu datu e ricivutu assai / di st’arti antica e fina / ma suddu non c’è amuri passionali / [...]tutti i saluna dô munnu / midè si apparati d’oru / su’ nassi di fierru filatu spinatu* (“Ho dato e ricevuto molto / da quest’arte antica e fina / ma se non c’è amore passionale / [...] tutti i saloni del mondo / anche se adornati d’oro / sono gabbie di fil di ferro spinato”: p. 53).

Sotto l’aspetto formale il modo di comporre dell’autore è a schema libero (solo a p. 12 c’è un riconoscibile sonetto, con schema AABB/CCDD/EEE/FFF, mentre a p. 11 le parole finali hanno sei rime in *ia* e due in *iu*), con uso di rime per lo più finali (e qualcuna interna), senza ricercatezza. Una allitterazione c’è a p. 20: *picca /m’addiccu*. Una caratteristica è la mancanza del punto fermo, con maiuscola all’inizio della strofe successiva, che bilancia un uso parentetico della lineetta, a volte eccessivo. C’è pure il verbo a fine della frase, ma senza che ciò dipenda dal costrutto grammaticale del siciliano, come nell’esempio: *pi dd’arrifriscurata d’aggangari / macari i capiddi fici tagghiari* (“per quel rinfrancamento d’agguantare / anche i capelli feci tagliare”, p. 37).

Spesso c’è un uso abbondante dei modi di dire, o comunque una tendenza al linguaggio figurato. Si segnala qualche occorrenza: *cuoccu di piru di cinganni* (“frutto di pero di cinque anni”, p. 15); *sghiummariassimu din don dan / di missi cantati* (“sgomitoleremmo din don dan / di messe cantate”, p. 16); *l’uocchi pupi-pupi* (“gli occhi diverti-

ti”, p. 18); *i cugghiuna nchiuiunu nta ‘na cascìa* (“i testicoli rinchiudono in [non su] una cassa”, p. 44). Quanto alle traduzioni a pie’ di pagina dell’autore, non sempre chi scrive concorda con le soluzioni adottate. A es., a p. 14, un *camurriusu* è reso con “prepotentemente”. Resta poi il dubbio che alcuni accenti siano stati segnati male (p.23: *fàuri* o *fàuri?*; p.33: *sciaùrusi* o *sciaurùsi* ?).

Per quanto infine riguarda il lessico, s’incontrano lemmi con estensione del significato proprio, come a esempio *cumarca*, “insieme di persone”, che viene reso “in compagnia”.

ALFREDO PANETTA: JA' SULU MI GURDU D'AMURI

Dopo *Petri 'i limiti* (Moretti e Vitali, BG, 2005), il calabrese Alfredo Panetta torna a pubblicare un nuovo libro di versi, nel suo dialetto di Locri, intitolato *Na folia nt'è falacchi* (*Un nido nel fango*, Edizioni CFR, Piateda [SO], 2011). Il libro è vincitore, per la sezione dialettale, del Premio Fortini 2010 e reca una partecipe prefazione di Nerina Garofalo, che sottolinea il “rigore nella ricerca linguistica [...] e il dialogo ininterrotto con la natura e con Dio accostato allo straniamento temporale” dell'autore. Chiude poi il volume una nota di lettura di Gianni Priano, che è una sorta di testimonianza augurale. E quasi a scioglimento di un certo sapore pascoliano del titolo del libro, ci giunge notizia – mentre scriviamo queste note – dell'assegnazione del prestigioso Premio Pascoli, per la sezione dialettale (per quella in lingua ha vinto Milo De Angelis), a San Mauro Pascoli, con una giuria in cui spicca il dialettologo Franco Brevini.

Non c'è tuttavia alcun sapore pascoliano nei versi di Panetta, come denuncia già la *Ballata d'i cosi i nienti* ripresa da François Villon, ad apertura del volume, dove la Morte appare come “la giusta misura” e costantemente reitera il ritornello dello “straniamento” dell'autore: “chi son io, non ho ancora imparato”. Ma le riprese tematiche non si fermano qui. In una da Danilo Dolci viene quasi ribadita l'epopea dei cafoni meridionali (e si sa, il termine *cafone*, originariamente spregiativo, fu ribaltato da Silone nel 1947 in *Fon-tamara*, e da tale data ripreso dalla letteratura meridionalistica, a esempio in Scotellaro): sicché i metaforici *vermi* dei

“tempi bastardi” in cui si è costretti a vivere, dove “persino le pietre spruzzano fango sulla faccia”, possono stimolare “il nervosismo che si alza fino in cielo”, anche se non viene raccolto il grido di ribellione di un vecchio saggio che incitava l’autore ad armarsi di un bastone e a picchiare, anziché lamentarsi e piangere. E ciò elimina ogni venatura di “lamento” in questa poesia, che è e resta altamente civile e di forte consapevolezza. Come si può ricavare peraltro dalla terza ripresa della raccolta, stavolta da Primo Levi, che in *Hurbinek* fissa il ritratto di un anonimo “uomo di *ccittu*” (di silenzio), in cui si può riconoscere ogni umanità derelitta e vinta dal destino: “di lui resta solo lo sguardo fisso sul muro / di un pianto che tracima tuttora”.

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

Poi venne il tempo dell’emigrazione al nord e cominciò – come lo chiama un poeta dialettale siciliano della stes-

sa fascia jonica di Panetta, Giuseppe Cavarra – lo *sdirregnu*, la distruzione, lo sterminio, che è innanzitutto culturale. E certo, dal versante settentrionale (in Panetta i riferimenti a tale contesto sono sempre indiretti: un “cielo di lamiera”, “un cantiere di gelo quassù al Nord”, “alla Ghisolfa s’inseguono i motori”, “ora che vado a cavallo in queste srade / di città”, “facci sentire / l’odore del denaro vero, milanese”, “mi vedete anche voi / dalle valli che odorano di polvere da sparo / anche voi da sopra i grattacieli”, “mi basta una canzone, al ritorno / a casa in tangenziale, o un attacco di Mozart”, “questo spurgo di Nord / mi sferzò in parte l’anima”), incomincia la presa di distanza critica a certe forme e modi della cultura contadina tradizionale, e anche il paese natio può apparire “come un elefante / quando giunge l’ora, si apparta al buio tra le fronde”, perché “non c’è salvezza dalla morte”. Persino l’immedesimazione panica nell’universo non è più totale come prima e si può lanciare un’invettiva anche a Dio: “Ma che cazzo, per Dio!”. E ciò va in parallelo con la critica a certe trasformazioni di quella cultura, cioè al “cancro organizzato da ragni / troppo umani [...] Ti basti un solo nome, mai pronunciatro: Duisburg, città d’un’Europa colpevolmente vergine / gemito di una seconda, definitiva morte”. E quando si torna al paese, “sono timidi i miei morti / [...] fatico a riconoscerli [...] Anche mio nonno, chi lo capisce? / prima mi abbraccia, poi mi dà del Voi”.

Come si può vedere, la gamma dei temi trattati da Panetta è varia e ci restituisce una personalità completa e a tutto tondo. Oltre ai registri drammatici o decisamente tragici (non s’avvicina al grido sofocleo sulla mortalità della condizione umana questa invettiva?: “E’ la mia, credetemi, la

peggiore disgrazia. / Legato a questa sedia a rotelle / ch'è la vita”) ci possono però essere registri più decisamente umoristico-giocosi, come in *Mbicinati, caru*, dove un'innamorata prefigura le più atroci torture al proprio amante, e poi – con una chiusa alla Cecco Angiolieri – conclude: “Ma poi ci rifletto sopra e stanca dico: / domani, sola e libera, che faccio?”.

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

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

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

SENTIMENTO DEL TEMPO IN SANDRO BOCCARDI

I testi contenuti nella prestigiosa antologia di Sandro Boccardi *A' l'heure des cendres* (2008), sia in italiano che in versione francese di Marguerite Pozzoli e con prefazione di Amedeo Anelli, edizioni a cura dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, si possono suddividere in due parti: una comprendente *Le Tempora* (1978), *Su una vecchia foto* (2008), *I vecchi muri* (anche se appartenente alla sezione *Liturgie*); l'altra le *Liturgie* (2004-2008), che comprende – con l'eccezione suddetta – *Annunciazione*, *Se fuoco*, *Insetti*, *Quando sbeffeggia il vento*, *Il ruscello Bach*, *La Pasqua del silenzio*, [*Il sepolcro vuoto*], [*L'albero di Giuda*].

Si tratta di una bipartizione del tutto soggettiva e personale. Ma i testi della seconda parte hanno queste caratteristiche: o hanno referenza a ritualità del culto cattolico e cristiano (*Annunciazione*, *La Pasqua del silenzio*, *Il sepolcro vuoto*, *L'albero di Giuda*) e pertanto, come ogni espressione interna a campi di credenze particolari (trattando il cristianesimo alla stessa stregua di altre religioni: non bisogna essere fanatici per non capirlo), restano testi *limitati a quella specifica* area di credenze, cioè richiedono un coinvolgimento simpatetico e compartecipato del lettore. Ma ciò che un autore *sente* scrivendo quei testi non è detto che trapassi *tout court* in un lettore che a quelle liturgie non crede. E' per questo che chi scrive, nella sua veste di lettore abituale, non ritiene che il sacro espresso dalla poesia moderna e contemporanea sia altrettanto valido quanto quello espresso dalla poesia religiosa delle epoche precedenti (e non c'è bi-

sogno di citare il *Cantico delle creature* o una *Laude* di Jacopone da Todi). Nel Novecento, oltretutto non sapremmo nemmeno che citazione fare (forse, in parte, il primo Reborra).

Un'altra caratteristica è che almeno uno di quei testi (*Il ruscello Bach*) fa riferimento alla musica di Bach, per risolversi però in un mero omaggio al compositore. Oppure a volte l'occasione poetica resta celata (inespressa?) rispetto ai risultati complessivi (*Insetti, Quando sbeffeggia il vento*).

Per chiudere su questa parte, va detto anche – sotto l'aspetto dei mezzi retorici impiegati – che si riscontra solo qui un uso della ripetizione, altrove del tutto inesistente: ne *La Pasqua del silenzio* c'è infatti un'accumulazione coordinante (la ripetizione anaforica di *nei* nell'ultima parte) e ne *L'albero di Giuda* un'anafora (*pace/pace* nei versi 22 e 23).

Passando ai testi dell'antologia che ci sono piaciuti di più, diremo subito che *Le Tempora* e *Su una vecchia foto* (ai quali abbiamo equiparato *I vecchi muri*) sono quelli di un'alta poesia, nei quali Boccardi ha realizzato in pieno l'espressione della sua visione del mondo in uno a una formalizzazione di grande qualità. E' il sentimento del tempo quello che domina in tale visione: “ma rimuovendo la patina del tempo / velo di fiato sullo specchio” (p. 16); “lo credi fermo, il tempo, e ci trascina / tra le macerie” (p. 44); “la storia si sgrana nel colore seppia / e appena il *la* della memoria incetta / qualche luce chiara dalla vita oscura” (p. 46); “me e te confusa tela / fra i sette e settant'anni” (p. 50); “oh come il tempo / smentisce le promesse date / le speranze avute / i sogni sbiaditi sulle pergamene” (p. 58) [e in quest'ultima citazione c'è un soffio leopardiano]. Ed è ovvio che il tempo che passa comporti anche quell'accentuazione

nostalgico-elegiaca verso tutto ciò che muore (*hora ruit, tempus fugit*).

Questo sentimento del tempo si “veste” con le immagini e col lessico (non meri significanti, ma - come dice il prefatore Amedeo Anelli - con “*l'écho des signifiés [...]contre la dérive des signifiants et l'art conçu comme simple artifice*”) degli anni della formazione di Boccardi nella Bassa Padana. In quel Lodigiano dove - come diceva il sommo Leonardo - *s'acquartiera l'acqua vitale omore della terrestre machina*. Nell'alternarsi delle stagioni e dei cicli del lavoro contadino (chi scrive ha citato una volta a tale riguardo *I mesi* di Benedetto Antelami nel Battistero di Parma) natura e senso panicamente religioso della vita diventano tutt'uno. Si compenetrano e si riflettono, s'irraggiano, in ogni direzione e in ogni accadimento dell'esistenza.

E non è forse un caso che i testi più alti della raccolta prendano forma poematica (anche se in piccolo), dentro capitoli lirici di varia misura. Il primo di essi è *Le Tempora* (quelli antelucani dell'*ora della cenere*, ved. il verso 27/I, che poi dà il titolo alla traduzione francese, e che - come è detto in nota - richiama “il rituale d'origine arcaica, e forse pagana, in cui la Chiesa celebrava l'inizio di ciascuna stagione”). Questo testo è dedicato alla madre dell'autore e di lei fa rivivere sia il momento concreto della morte che la sua trasfigurazione simbolica in *Alma Mater* onnicomprensiva.

L'altro è *Su una vecchia foto* (quella di copertina), dove “è rurale l'incedere di nozze” (p. 44) e dove poi il Boccardi di quattro anni “porter[à] per sempre quel cestino / di garofani bianchi e il vimine leggero / che trattiene il bouquet” (p. 56).

Come detto prima, si è equiparato a questi due poeti *I vecchi muri*, perché è una poesia perfetta nell'esprimere il *padano disfacimento* temporale: "Scrosci notturni che alimentano bisbigli / di purgatorio [anche se non è nelle corde di Boccardi, qui sembra richiamato persino Lucio Piccolo], e quelle righe di pioggia sopra il vetro nero / intrecciato alfabeto da cui vengono barlumi / spenti nella cruna del tempo: / dunque l'invisibile appare?" (p. 34).

Prima di passare a qualche notazione formale, va ricordato che – come ha detto una volta Raffaele La Capria – noi siamo dei privilegiati, perché ancora in grado di ricordare i tempi e le opere della vecchia civiltà contadina, ormai scomparsa o sul punto di farlo. Essa scomparirà del tutto quando cesserà anche la nostra testimonianza.

Sul piano della costruzione del dettato, la lirica di Boccardi si caratterizza innanzitutto perché esalta l'afflato lirico abolendo i normali nessi sintattico-grammaticali, e anche la punteggiatura (che non sia almeno essenziale). Ne *Le Tempora* si ricorre anche a qualche allitterazione, come "nel Fieno che sFarina la sua Forza, in Rumine e Rugiada" (p. 14), oppure con gradazione vocalica in "il fięno sęntę i rębbi dęlla forca" (p. 16): perché la lirica tende sempre ad esaltare la musicalità (e non poteva non essere, peraltro). Fa inoltre un parco uso della rima: nel IV testo (dondolare/mare; luce/luce) e nel VII di *Su una vecchia foto* (regia / fotografia / poesia); ne *I vecchi muri* (vento/lamento/fermento). Al contrario, è più abbondante l'uso di certo lessico, come il latino o il francese (p. 52).

Infine – tanto per completezza – troviamo molto puntuale la prefazione di Anelli (pur non condividendo il "filtro del petrarchismo", anche perché associato a Dante: e si sa

che la “funzione” Dante è opposta alla “funzione” Petrarca). Si può concludere come lui sul fatto che la poesia di Boccardi si fonda sulla *“savoureuse virtuosité de la langue et du concept qu’avec la peinture d’images”*.

INTRANSITIVITA' LIRICA DI ALBERTO CAPPI

Alberto Cappi pubblica la raccolta di liriche intitolata *La casa del custode* (Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme (BO), 2004). "Raccolta di liriche" e non "poemetto", perché a tale indicazione (ancorché solo sommessamente suggerita con la messa tra parentesi) non corrisponde la sostanza del libro, essendo il poemetto contrassegnato – oltre che da una relativa lunghezza – dall'uniformità dell'argomento trattato.

Anche se, a partire dal Simbolismo, i linguaggi della lirica sono sempre più sprofondati nella loro intransitività o autotelicità, ossia in un parlare quasi esclusivo di se stesso che l'io lirico fa (e in tale ambito a considerare preminenti i soli problemi e modalità della costruzione del linguaggio poetico), per noi resta fermo che le polarità, in poesia, sono e devono essere due: oltre all'IO, che si parla per lo più addosso, c'è e ci deve essere il MONDO, cioè l'alterità oggettiva ed esterna, in tutte le sue varie gamme e forme. Una poesia è referenziale quando "parla" appunto del mondo esterno e del processo storico in cui questo scorre. Ora, nella premessa alla raccolta, Cappi afferma che "la scrittura è un'erranza, cui si accorpa la storia". E questa sarebbe data da: "i tempi, l'esilio, la guerra, le luci nucleari, le schegge dei terrorismi, i lacerti d'umanesimo in resti, le utopie di massa, i silenzi del dopo, il dopo delle spenti fedi". Bene, anzi benissimo: sembrerebbe che tale elencazione colga in pieno l'attuale crisi del mondo contemporaneo. Ma, ahimé, in realtà nei testi della raccolta il mondo scompare: residua

solo l'io e tutt'al più i suoi silenzi, o altrimenti solo l'*esilio* dell'io dal mondo.

Infatti nei testi la parola *sembra* nominare le cose, ma ciò è solo apparente, mancando una vera e propria referenza. Le parole e i sintagmi sono adoperati in maniera astrattamente metaforica, per alludere a una dimensione che non è più quella del mondo esterno, ma mentale. Come, tanto per prendere a esempio lo stesso titolo della raccolta, la “casa” che è il *libro* e il “custode” che è il *poeta*. Il “vero discorso”, così, è sempre quello che l'io fa intorno a se stesso. Citando dai testi: “abitare / senza il mondo, nel fondo dell'idea, / affondare a poco a poco in nessun loco, / smemorare” (p. 9); “le mie frasi, le mie ire, il tonfo / bruciante dell'attesa, la mia tesa / freccia di pensiero” (p. 10); “la dimora dell'io è prima delle porte [quelle della cognizione cosciente], / non ha possibile cruna, né le chiavi dell' / ora sono certe” (p. 32). Anche se nei testi c'è un ricco profluvio di immagini, questo *scialo immaginifico* resta sempre vincolato a una perlustrazione che l'io fa con i propri riflessi interiori: “lo sciame delle immagini ci tese reti e agguati [...]. / Allacciati al significato, spenti / al senso, nel dolore dell'incomprensione, le mentali prigionie [...]. Siamo soli, senza voli, inani” (p. 36). E questa perlustrazione, nella sua continua ricerca di paludamenti verbo-sonori, finisce col diventare un vero e proprio *gioco* (“giocare” chiude il primo testo della raccolta): “La palla giocò nel cielo [...]. Il giocoliere [*idest*, il poeta] è inciampato nella propria imago [...]. Era una corsa d'anime ad ostacolo: quell'io che è solo” (p. 24). E tra mentali prigionie, solitudine, senso d'inutilità, va a finire che lo stesso canto poetico sfocia nel nulla: “la mia canzone è vuota” (p. 55).

Connessa alla perlustrazione che l'io fa di se stesso è la ricerca del divino, ovvero di quello che è l'aspetto metafisico-religioso di una scrittura. Ma, ahimé, nel caso di Cappi il divino non è più visibile nel mondo esterno, ma solo in qualche baluginio che ci può essere *in interiore hominis*. Detto in altri termini (e utilizzando una nozione di psicologia junghiana), l'Io cerca di afferrare la totalità racchiusa nel *Selbst* (Sé), ma riesce solo a sostare a volte in qualche sua parziale rivelazione. Ciò è caratteristicamente evidenziato nel linguaggio usato: nei testi non c'è mai *Dio* (senza articoli, né determinativi né indeterminativi), ma “un Dio” (p. 9) o “il Dio” (pp. 15, 23, 28, 42, 47), oppure la pluralità de “gli Dei” (p. 9).

Quanto finora detto ci sembra sufficiente a dare un'idea dei significati generali della scrittura di Cappi. Passando perciò agli aspetti formali, si è già sopra accennato che, quanto più una scrittura si rifugia nell'autotelicità solipsistica, tanto più diventano preminenti gli aspetti della costruzione del linguaggio poetico (fino a ritenere che in esso si possa rintracciare lo stesso Dio: “Tu sei il mio Dio [...]. Eccoti nel segno”, p. 15). Ed è indubbio che questa scrittura si fa notare per l'alta connotazione espressiva che la sostanzia. Con una particolarità: prevalentemente il linguaggio si organizza a livello fonologico, sicché è la sonorità delle sillabe e delle parole, i loro “giochi” a contare di più. Naturalmente l'isofonia diventa vera e propria consonanza rimica (sia all'interno che all'esterno del verso), oppure si avvale di assonanze (uguaglianza di vocali e diversità di consonanti) o di paronomàsie, sia apofoniche (alternanza vocalica della stessa radice: es. “falce/felci” a p. 25) sia isofoniche (uguaglianza dei suoni su cui cade l'accento fonico, ma con *varia-*

tio di ciò che precede). Un esempio per tutti (il testo è scelto a caso), *La gara, la partita* (p. 35): - rime: *nucleare/fare – dita/partita – pulsanti/quantitanti – sconfitta/dritta – tappa/mappa – bramito/ruggito – lite/mite – chiama/lama – bocca/scocca* (tale rima ricorre anche a p. 20) - quasi-rima: *volta/tolda* - assonanze: *mela/sera/arena – semi/cesti*.

Nell'uso della rima, una particolare caratteristica (sono solo pochi i testi che non la contengono) è quella della rima interna, di cui sarebbe troppo lungo citare le occorrenze. Si cita però la doppia rima del verso "l'approdo (a) non è certo (b), è inserto (b) o nodo (a)" (p. 46). Ci possono poi essere rime "visuali", come quando le parole non coincidono nell'accento (sdrucchiola + piana): es. *chiocciolate/nocciolate* (p. 30). Oppure le parole possono rimare grazie al taglio della linea versale: es. *accarezza-va/brezza* (p. 36). L'intero linguaggio può diventare così "la lingua della rima" (p. 47).

L'ultimo aspetto della caratterizzazione fonologica del verso concerne poi il forte uso delle allitterazioni [ci si limita a pochi esempi: "TeATRi MATERni del MAT" (p. 61), "tRuFFE, RaFFE" (p. 60), "L'ucceLLO, figLio di faviLLA e LamA, tAgLiAvA" (p. 49)].

Sotto l'aspetto della costruzione del verso, c'è da rilevare una caratteristica che appartiene più all'occhio che alla sostanza fonico-prosodica, cioè a veri e propri grafismi, che sotto un versante psicologico tradiscono la tendenza a esibirsi personalisticamente (è il *ductus* a prevalere) e, pertanto, narcissicamente. Ci si riferisce ai "tagli" delle parole in fine di verso, che possono concernere la congiunzione "e", o l'articolo determinativo da solo o unito a qualche preposizione (*il – i – gli – lo – la – le – li – d' – dei – dell' – di – della – da – dal – a – al – ad – in – nel*, ecc.). Oppure i troncamenti

di parola, neppure contrassegnati da segni d'interpunzione. Si arriva fino a mettere, in qualche caso, sia la virgola a inizio del verso successivo, sia le virgolette d'apertura o chiusura del discorso.

Quanto al lessico, ci possono essere scelte rare e preziosistiche: *scarnata* (2 volte, a p. 12 e 30), le verticali pareti di *appicci* (p. 10), il roditore *lemming* che se ne va “lemme” al mare (e poiché nei dizionari il sostantivo segue immediatamente l'avverbio, la scelta sembra “giocosamente” citazionistica) (p. 16), o il *mastaba* dell'archeologia egizia (p. 60). Invece il *caticcia* di p.10 non sappiamo cosa voglia significare, non essendo citato nei dizionari. Ci può poi essere una leggera forzatura del normale uso di un termine, quando a es. viene sostantivata la forma aggettivale (part. passato) di *tòrte*, per “anse” delle foce di un fiume (p. 16). Il *rab-bida* di p. 45 ha un raddoppio della “b” ingiustificato. Infine c'è tutta una serie di sostantivi, per lo più a valenza astratta, con desinenza in “enza” o “anza”, di tipo personalistico: *purificazione*, *trepidanza*, *andanza*, *luminanza*, *viandanza*, *audienza*.

ANTONIO SPAGNUOLO ANTOLOGIZZATO

Misure del timore del napoletano Antonio Spagnuolo (Kairòs Ed., NA, 2011) è un'antologia che raggruppa un venticinquennio di esercizio poetico (1985-2010). Il più antico volume selezionato è *Candida*, che ha la particolarità – rispetto ai restanti volumetti – di offrire “occasioni” liriche generate da un viaggio in Francia. L'ultima sezione, che è quella che dà il titolo all'antologia, comprende le liriche scritte nel corso del 2010, e che sono pertanto inedite.

Il lasso temporale che l'antologia abbraccia è sufficiente per darci una visione a tutto tondo del fare poetico di Spagnuolo, che la lettura di un singolo libretto poteva limitare (come è capitato a chi scrive). Questo fare poetico è caratterizzato da una proliferazione delle immagini inconscie, che nei testi si presentano spesso in maniera spiazzante, a volte tuttavia voluta, come per perseguire quello “choc percettivo” già teorizzato da Umberto Eco in tempi d'avanguardia dispiegata. C'è al riguardo un'epigrafe, ripresa da un'intervista rilasciata a Maurizio Vitiello (nel sito “online” *Positanonews* del 17.8.2011), che è bene riportare: “La libido produce il sapere senza oggetto in disarmonia con il reale. La poesia è legata all'inconscio e l'inconscio è il luogo della poesia”. Da questo punto di vista era felice il titolo del libretto pubblicato da Spagnuolo nel 2009, *Fratture da comporre*, perché la ricomposizione delle fratture della realtà in unità di coscienza logico-razionale diventava la meta da perseguire, almeno per quanto possibile.

Ma quello che può non riuscire all'autore troppo sollecitato da un inconscio a ruota libera, rientra invece nei compiti di un lettore, che abbia gli strumenti per farlo. Cerchiamo di vedere allora quali frammenti "significativi" la lenza introspettiva dell'autore riporta in superficie. C'è innanzitutto una attenzione insistita sull'io, che in mancanza di relazione con l'altro, genera malinconia e solitudine, fino ad arrivare a un marcato solipsismo. Si veda: "apro incisioni / nella mia solitudine" (p. 15), "in fotogrammi precipito / a riempire il mondo che sparisce" (p. 37), "quando ho perso il reale" (p. 39), "io scrivo distorsioni" (p. 42), "nelle mie proiezioni / l'occhio non varia" (p. 50), "proietto indecifrate ambientazioni" (p. 67), "ad esplorare la mia malinconia" (p. 84), "dimentico tutto quanto ho scritto / [...] o già pensato per infingimenti" (p. 96), "le mie orecchie / hanno ascoltato l'inganno della solitudine" (p. 129), "per rinchiudermi nella solitudine" (p. 151). Infine sono innumerevoli le volte che ricorrono nei testi i singoli lemmi *solitudine*, *malinconia*/*tristezza*.

Si potrebbe emblematicamente racchiudere questa discesa agli inferi dell'inconscio nel sintagma "il terrore è me stesso", cui ricorre Spagnuolo a p. 67, che da un certo punto di vista richiama il rimbaudiano "l'io è un altro", quando questo protagonista francese della rivoluzione poetica del modernismo scopriva che nel *là-bas* non esisteva più un io unitario.

Ma ricomporre i frammenti psichici in un percorso coerente della coscienza – attraverso quel processo che C.G.Jung chiamava *individuazione* – non è facile: in tale direzione comunque la "via" più immediata è quella della relazione amorosa, che è poi quella sperimentata dall'autore.

Il quale distingue chiaramente tra Eros e Amore, anche se poi pratica più frequentemente i sentieri erotici (Eros è l'altra faccia di Thanatos, dice Spagnuolo nella succitata intervista). Ecco perché nei testi ricorrono costantemente "immagini" erotiche, che stavolta – rispetto al lessico per lo più astrattizzante del normale procedere – è di una concretezza e di una corporalità inusitate (in questa poetica sono i contrasti a prevalere). Non si tratta però di una forma di "realismo", ma di una datità corporea a cui si aggrappa per sopravvivere un naufrago che si sente risucchiato nell'abisso (come – *si parva licet componere magnis* – accadeva con gli "scandalosi" piedi sporchi della Madonna nella *Morte della Vergine* di Caravaggio). Ecco allora qualche ricorrenza: "gusto di beccare improvvisate le tue cosce" (p. 31), "ed io sbrindello versi / penetrando il tuo ventre" (p. 77), "sullo sfondo il candore delle cosce" (p. 78), "ha il gusto dei capezzoli / il morbido viluppo del tuo ventre" (p. 98), "fammi accostare [...] / al tuo calore, al ventre, al tuo cespuglio" (p. 137), "con entrambe le mani nel tuo sesso" (p. 148). E si potrebbe continuare a lungo.

Quanto al versante di Thanatos, ci limitiamo a citare l'anafora "il cimitero è qui, è qui a due passi", che termina con la *meditatio mortis* "ed il tempo approda alla vecchiaia" (p. 123). Già il titolo di uno dei libretti selezionati nell'antologia era *Fugacità del tempo* (2007). D'altronde mortalità e vecchiaia, specie nei testi più recenti, sono ricorrenti: "per tutto il tempo fallito, / conteso alle mie rughe nello specchio" (p. 127). Il mondo esterno, fuori della caverna psichica, si fa sempre più uniforme e senza colori, catamorfico. Si possono in questa direzione interpretare persino i titoli dei testi dell'ultima sezione dell'antologia, quelli inediti:

Illusioni, Ricordi (2 volte), Riflessi, Labirinto, Tremori, Rimbalzi, Falsetto, Vertigini, Declino. Sicché è il risultato di questa protratta esplorazione che si fa negativo anche per l'autore: “ormai la tua poesia / è diventata un tappeto di muschio, / una sottile leggera sospensione / dai rigurgiti del quotidiano rincorrere” (p. 147), “questo capogiro di parole, e parole, e parole” (p. 135), “forse è il tempo del nulla: / un'infinita poesia del disinganno” (p. 159).

Per quanto riguarda il lessico, essendo l'autore medico, sono molto frequenti i termini ripresi dalla medicina, soprattutto nel libretto iniziale *Candida* (si veda esemplarmente il testo *Melania*). Poi però le “valvuloplastiche buie nelle parole” (p. 41) si attutiscono. C'è tuttavia da segnalare il ricorso a voluti arcaismi, come la mancata articolazione delle preposizioni “di” e “da” (p. 73, p. 107), che sembrano rifarsi alla poesia d'inizio del Novecento di Dino Campana. Ma se si passa alla metrica, il versoliberismo di Spagnuolo è tipicamente novecentesco e molto fluido, tranne quando spezza le linee in emistichi, secondo quelle rientranze grafiche in cui è maestro Mario Luzi (a es. *Tracce* a p. 48 o da *Rapinando alfabeti* a p. 83).

In conclusione, è l'autore a parlare di “arsure barocche” (p. 107) per la collocazione generale di questa poesia, forse facendo eco a quanto già ebbe a scrivere su di essa Plinio Perilli. Certo è che il “senso del fugace passare e morire delle cose – come scrisse Giovanni Getto (*Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, MI, 1969, p. 41) - , [...] del sorgere e del dileguare delle illusioni della vita, [...] qui è soltanto un motivo marginale, rilavorato e impreziosito, che s'accorda con quella diffusa atmosfera di tristezza, pervasa di un funebre sentimento del tempo e oppressa da una de-

solata coscienza della morte incombente, che avvolge tutta la civiltà barocca”.

Infine – come osservava Lienhard Bergel (*Dopo l'Avanguardia*, Vallecchi, FI, 1963, pp.29/30) – “l'avanguardia postbaudelaireiana prende dalla tradizione romantica il concetto dell'unicità e creatività dell'individuo, e lo trasforma, o se si vuole lo deforma, a suo modo. L'ideale individualistico è reso assoluto, viene concepito in modo letterale, solipsistico; l'individuo, distaccato sempre più dalla realtà, finisce con l'ondeggiare nel vuoto, in completo isolamento, [...] sceglie di astrarsi dalla realtà per dedicarsi completamente al compiacimento di sé”.

DI GIOVANNI SECONDO DI MARCO

E' almeno dal 1956 che Salvatore Di Marco scrive articoli e saggi su Alessio Di Giovanni. Ora la Biblioteca Comunale "P. Borsellino" di Cianciana (AG), dove il poeta era nato nel 1872, raggruppa alcuni dei suoi saggi critici più recenti (dal 1988 al 2010) in apposito volume, dal titolo lapidario *Alessio Di Giovanni* (nov. 2011, e.f.c.), che viene a costituire una sorta di *summa* della figura e dell'opera del vate ciancianese.

Il percorso della perlustrazione critica che ne ha fatto Di Marco vede una prima tappa nel 1896, quando Di Giovanni – circa ventiquattrenne – pubblica la silloge *Maju sicilianu*, cui nello stesso anno segue il saggio *Saru Platania e la poesia dialettale in Sicilia*, fondamentale per la caratterizzazione della sua poesia perché, nell'indicare nel Platania "un protagonista di primo piano della nuova lirica dialettale di Sicilia, sanciva il definitivo tramonto dell'Arcadia siciliana e della stagione letteraria di Giovanni Meli" (p. 51).

Segue la stagione del "fonografismo", che "ebbe vita entro il ristretto arco temporale 1896-1905 e che può considerarsi un evento estraneo alla natura della sua arte" (p. 150). L'inventore del fonografismo fu il toscano Garibaldo Cepparelli (autore di *Fonografie valdelsane*, 1896) e il suo estensore in Sicilia fu il poeta Giuseppe Tamburello, con il volume *Fonografie realmontane* (1900), al quale Di Giovanni scrisse la prefazione. Nell'ambito del realismo linguistico, il fonografismo consisteva in un "sistema di trascrizione che attribuisce un segno distinto e distinguibile per ogni

singolo suono vocale” (p. 137). E tutto sommato anche il termine “fonografismo” può considerarsi improprio, come precisò il lessicografo Giorgio Piccitto, che preferiva quello di “verismo linguistico”. Peraltro l’aderenza alla parlata locale, qualunque sia il segno di trascrizione grafica adoperato (vedasi a es. i vari modi di trascrizione della doppia “dd” del siciliano), resta fondamentale per tutte le operazioni poetiche in dialetto dell’intero Novecento.

E’ invece da considerare una parentesi la pubblicazione della silloge *Fatuzzi razziusi* (Piccole fate graziose) del 1900, perché in essa Di Giovanni abbandona il dialetto agrigentino della Valplàtani per quello di Noto, dove il padre si era trasferito nel 1893 con tutta la famiglia (e dove Alessio sposerà una netina nel 1895).

Era stato il succitato Giuseppe Tamburello a indicare, in una monografia del 1907/08, Alessio Di Giovanni come un “felibre siciliano”. Di Giovanni aveva intanto pubblicato *Lu fattu di Bbissana* (1900), *A lu passu di Girgenti* (1902), *Cristu* (1905) e *Lu Puvireddu amurusu* (1906), ode cristologica e poemetto francescano che erano stati inviati a Federico Mistral, il poeta provenzale fondatore del movimento felibrista (nel 1854, composto da sette poeti), al quale nel 1904 era stato assegnato il Premio Nobel per la poesia. E Mistral gli aveva risposto in termini positivi, tanto che Di Giovanni pubblicò a mo’ di prefazione tale lettera quando nel 1926 fece una seconda edizione de *Lu Puvireddu amurusu*. Anche se Di Giovanni tradusse poi i *Racconti provenzali* di Giuseppe Roumanille (un altro dei provenzali che viene considerato il vero padre del *Félibrige*), la sua poetica non fu mai veramente felibrista, perché de “*l’amour du foyer, du clocher, de la terre*” non sposò mai l’affezione per

il focolare e il campanile, come invece faceva l'intero gruppo dei provenzali che, anche sul piano politico, erano indipendentisti e affini al fascismo nazionalistico.

Quanto all'amore per la "terra", Alessio Di Giovanni è unanimamente considerato il grande "cantore del latifondo". E' vero che quella realtà sociale è ormai scomparsa da tempo, ma egli resta lo scrittore che ce ne ha tramandato la memoria storica nei suoi paralleli e inscindibili aspetti: da un lato la "tragedia" – come disse Leonardo Sciascia – della zolfara e dall'altro l'estensione dei campi bruciati dal sole (*surfàra e fega*, "feudi"). Egli infatti concepì i suoi *Sunetti di la surfàra* come organicamente connessi con le *Voci del feudo* (1938), perché era centrale il "grido di dolore che dai campi desolati e dalle cupe miniere si eleva". Come scrisse Giuseppe Carlo Marino (1995), "a rendere funzionali l'uno all'altro, latifondo e zolfara, [...] era la comune egemonia su di essi esercitata da un potere avente marcati caratteri mafiosi, fondato su prepotenti privilegi e interessi parassitari". Né gli si può rimproverare che di ciò Di Giovanni non ebbe una chiara e precisa coscienza storica. Conclude Di Marco che doveva spettare a Ignazio Buttitta di prendere il suo "testimone": "Alessio Di Giovanni non seppe farsi, come Buttitta, la sua *peddi nova*" (p.24).

SULLA POESIA DI GIUSEPPE CAVARRA

Giuseppe Cavarra (Limina [ME] 1933 – Messina 2012) esordisce in poesia – provenendo da studi sulle tradizioni popolari – con la smilza silloge *Suite per l'allodola* (Pungitopo Ed., Marina di Patti [ME], 1984), che contiene un'appendice di undici disegni “sul tema” di artisti vari e una calibrata introduzione di Giuseppe Miligi.

Miligi scorge nelle liriche l'ascendenza di Lorca e di Cattafi, ma avverte che tali nomi non sono che punti di riferimento, non tanto calco o rifacimento di cifra stilistica, quanto “lezione morale di fedeltà alla poesia”. Noi allargheremo da un lato e restringeremo dall'altro queste indicazioni. Restringendola per Cattafi a un limitato influsso di un certo “modo di formare”, essenziale e condensato in versi brevi, da riduzione all'osso. E allargando l'altra indicazione fino a comprendervi l'area culturale della lirica spagnola del Novecento, soprattutto della generazione del '27, desolante e desolata per l'assenza di possibilità di apertura ai valori interindividuali se non veri e propri sociali, e perciò costretta a rifugiarsi in “grido d'anima”, in solipsistica aspirazione a un trascendente orizzonte di vaga e irraggiungibile perfezione umana. Manca infatti in Cavarra, affinché si abbia un riferimento non meramente nominale a Lorca, ogni traccia di quel colorismo e solarità che, nell'andaluso, costituivano l'altra faccia della pur ontologica *ausencia y obscuridad* dell'anima.

Ciò per altro verso sta a significare che la fedeltà alla poesia di Cavarra, la sua diletta e frequentazione, è di

stampo tipicamente novecentesco: e pertanto la sua lirica tende a esprimere la condizione di metafisico naufragio dell'uomo contemporaneo, l'angoscia per la sua solitudine e finitezza, insieme con la tensione e lo strazio per l'impossibilità di colmare la "frattura" dalle sue radici. In tale contesto va semmai precisato il versante dentro il quale si colloca la lirica di Cavarra, sotto il profilo dei mezzi tecnici e linguistici adoperati. E non c'è dubbio che esso resti caratterizzato da un uso concretistico dei significanti assunti a cifra emblematica di significati "altri" e "diversi".

Il bagaglio-armamentario dell'emblematica di Cavarra è presto detto, essendo veramente ridotto all'osso: da un lato i significanti che esprimono ascesa tensione e movimento, nonché l'aspirazione ai valori "alti" dell'esistenza, come *luce, sole, cielo, alba-aurora, giorno, occhio-ciglio-pupilla, allodola, ali, aria, vento*; dall'altro quelli che esprimono il "basso" della pesantezza e aridità d'una condizione terrestre non illuminata da quei valori e quindi gelidamente cristallizzata e pietrificata, come *notte, tenebra-ombra, luna, lago, sale, gelo-ghiaccio-vetro, argilla, pietra-lava, dirupo*. Emblemi che, non solo senza la "polpa" d'ogni descrittivismo ma neppure senza quella d'un accenno di descrittività, non ci restituiscono certo né paesaggio né colore riconoscibili e tipici della realtà esterna. Ma ci danno, al contrario, l'atmosfera rarefatta e silente d'un altro "paesaggio": quello interiore e ricco d'echi e di note d'un'anima ferita e lacerata.

La seconda raccolta in lingua di Cavarra ha per titolo *La leggenda dell'uccello-gabbiano* (Ed. Akron, Furci Siculo [ME], 1999) e comprende una sequenza di quindici testi che assumono andamento poematico. Proprio "poemetto" viene definita da Stefano Valentini, che sulla "Nuova Tribu-

na Letteraria” n° 58 del 2° trim. 2000, ce ne ha lasciato una precisa e puntuale analisi, che si può qui riproporre integralmente: “Cavarra si conferma mirabile poeta in questo breve ma densissimo poemetto, che come molte ricerche etnografiche dell’autore prende l’avvio da un racconto orale: fornito, in questo caso, dai pescatori di Ganzirri e Torre Faro. E proprio qui si colloca l’unicità di Cavarra come poeta: l’enorme conoscenza, ai limiti dell’erudizione, della propria materia prende di tanto in tanto la forma della lirica, anziché del saggio o della ricerca. In questa leggenda degli uccelli-gabbiani il lettore scopre una vicenda resa con versi inequivocabilmente ricchi di poesia ma, anche, di fitte allusioni a conoscenze tipiche dello Stretto e del suo ‘oscuro tessuto’, sinteticamente ma puntualmente esplicate in note poste in coda al poemetto: il tutto inserito in un’atmosfera, più che di fiaba e di meraviglia, di magia e quasi di sortilegio. Gli uccelli-gabbiani sono infatti, secondo la leggenda, i pescatori inghiottiti dalle onde nel corso della loro quotidiana lotta per la sopravvivenza, dannati per cent’anni ad essere ‘apparenze senza un nido’ così come Nicola ‘lanciato verso i gorghi del cielo’: anime purgatoriali che ‘la sera non hanno la certezza / di andare in qualche luogo’ e per le quali ‘ogni schizzo di luce / diviene arsura senza scampo’. Soltanto nel giorno dei morti conoscono un istante di libertà, il diritto di tornare a navigare sopra una nave che prende il mare senza equipaggio e con la quale si fermano ad ogni cimitero lungo la costa, posandosi sulle tombe dei propri cari e difendendo con le ali spiegate i lumini dal vento. La loro pena maggiore, però, è l’essere muti e inascoltati, il poter dire solo una volta l’anno ‘la parola chiusa nella strozza / al momento di annegare’. Sono creature estranee, inconsape-

voli 'che nemmeno quaggiù il viaggio / finisce in tramonto perlaceo' e per le quali 'ogni fremito d'ala / è ansia di colmare di eterno / il tenue e l'effimero': senza un moto di rancore, rassegnati, attendono una liberazione che non si può affrettare. I temi del mito e della morte, del tempo e del presagio, del mare e dell'aria, della tenebra e della luce si fondono in questo libro che, con una suggestione non dissimile da quella di storicizzati capolavori (pensiamo anche solo a *The rime of the ancient mariner* di Coleridge), pone nell'anima del lettore un brivido che termina solo con la fine del poemetto: e che, assumendo a simbolo del prigioniero l'uccello tradizionalmente considerato emblema della libertà senza catene, suggerisce moltissimo – in pochi rapidi tocchi – sul mistero del destino umano”.

Orcinusa – dice Stefano D'Arrigo nel suo romanzo – è una 'ntisa, una nomea: quella dell'”orca che ammazza, ammazza e basta” e perciò uno la “deve figurare come la Morte”. Con questo orribile appellativo, denso di richiami e di suggestioni che rinviano al mito e all'affabulazione poetica, Giuseppe Cavarra pubblica un insolito omaggio in versi allo scrittore aliese (Ed. Di Nicolò, Messina, 2002), che costituisce a sua volta un'opera del tutto anomala nell'odierno panorama poetico. I testi della raccolta sono infatti tutti ispirati ai *luoghi* che nutrono l'immaginazione darrighiana fin dalla nascita: la vallata del fiume Nisi, che da quelli a monte si conclude con i due abitati di Nizza e Alì. Ed è interpellando i residui (ormai pochi) pescatori “professionali” di questi luoghi – i c.d. “informatori”, come con termine specifico negli studi delle tradizioni popolari vengono chiamati – che Cavarra ricostruisce il *contesto marinaro* che sta a fondamento dell'opera darrighiana (in particolare *Horcynus Orca*

e *Codice siciliano*, ch  il secondo romanzo   estraneo per tematica e stile). Spaziando ovviamente per tutto il Canale, fino alla confluenza tirrenica dello *scill'e cariddi* (e persino richiamando il calabro Aspromonte, che con l'Antennammare sicula circostrive e racchiude quello spazio privilegiato).

Cavarra, fin dalla prima parola del primo testo di *Orcinusa*, "Stefano", si rivolge a D'Arrigo e ne segue via via le vicende biografiche. Ma sempre attraverso la sua "mediazione" poetica: sicch  "spatriare" (a Roma di l  dello Stretto per D'Arrigo, "oltremare" in Australia o nel Borinage per i siciliani che emigravano: ch  "migrare nell'eternit " era riservato solo agli altri) diventa verbo "portante" (*nomen omen*), come aveva fatto lo stesso poeta di Ali in *Pregreca* (ved. *Codice siciliano*, 1957 e poi 1978), dove indicava una necessit  economica e insieme il destino collettivo di un intero popolo. Ma i richiami sono anche linguistici e lessicali: Cavarra fa infatti precedere ogni suo testo, subito dopo il titolo, da alcuni termini del particolare "gergo" poetico che D'Arrigo aveva inventato, e qualcuno di essi impiega anche nei suoi costrutti verbali (come *ferone policefalo*, *vento cassettone*). E se a ci  si aggiungono infine i termini dialettali via via inseriti (le 'nci rie dei vari informatori o gli interi proverbi da costoro riferiti), si ha per *Orcinusa* un'opera contrassegnata anche da un certo plurilinguismo, che a Cavarra   comunque naturale.

A giudizio di chi scrive, sono tre le componenti che caratterizzano in positivo la raccolta di Cavarra. La prima   il modo naturale e spontaneo col quale l'autore riesce a "saldare" i riferimenti all'opera e alla vita di D'Arrigo con le suggestioni e i "fatti" raccontati dai suoi informatori (si

prenda a esempio il racconto del suicidio del vecchio pescatore, a p. 14). La seconda è come l'aspetto cultural-popolare di tanti testi (quelli dove sono più accentuati i richiami dialettali, sia attraverso il lessico darrighiano che con l'inserimento dei proverbi e delle 'nciùrie) si intreccia con quello "culto" dell'intero libretto, che si avvale – nella premessa e nelle note, cioè nel paratesto – dell'erudizione specialistica dell'autore. La terza infine concerne il far rientrare la specifica "tradizione" marinara locale in quella più ampia dell'eredità classica: si veda al riguardo l'episodio ovidiano di Faone e Saffo (p. 17), riambientato attraverso le fanciulle nisane (anche se Nisi non è detto che coincida con Nisa, che era il monte dove le Ninfe 'Iadi, poi tramutate in stelle, allevarono Dioniso fanciullo sotto l'aspetto di un capretto); oppure si guardi all'uso di un certo lessico (come il *crisorò*, che anche a prescindere dalle fazelliane "rasure", sta più letteralmente a indicare "corrente d'oro", secondo etimologia: *chrysòs e roà*).

Tutto ciò fa di *Orcinusa* un'opera, non soltanto anomala come sopra detto, ma soprattutto pregevole per il significato generale che Cavarra è riuscito a darle: quello espresso all'inizio dell'ultimo testo della raccolta, quando l'autore afferma che "le parole pescate tra i rottami della storia / fanno bene a chi rischia / di perdere stabilità nei legami". E' l'eterna questione dell'*identità*, qui riaffermata e rifondata attraverso il radicamento di quello spazio privilegiato in una storia e in una tradizione culturale di migliaia e migliaia d'anni. Quella che, grazie alla riappropriazione memoriale, costituisce la specifica ricchezza dei suoi abitanti.

Il primo libretto di Cavarra in dialetto (quello liminese, e in generale della Valdagrò) è *Sdirregnu* (Ed. Prova

d'autore, Catania, 1992), ma la data di edizione può diventare fallace, perché alla scrittura vernacolare – alla sua naturale “adesione” alla cultura locale e popolare – egli era conaturato. Basti pensare che esiste un testo in dialetto inframmezzato in quelli in lingua di *Suite per l'allodola* (p. 19) e che l'uso di termini dialettali è sempre in lui costante.

Sdirregnu significa “sterminio” ed allude allo stravolgimento della civiltà contadina di una volta. Ma ciò che per tutto il libretto circola non è il facile sociologismo dei riferimenti agli aspetti perduti, o peggio la nostalgia per ciò che non c'è più. La dotta introduzione di Sebastiano Grasso cita al riguardo Isidoro da Siviglia: “Se non conoscerai il nome, perirà la cognizione delle cose”. E continua: “Raramente accade che una poesia parli tanto di se stessa, dei suoi materiali [...]; e non occorre che io la richiami, quella particolare ossessione delle *parole* che la percorre e la fonda: tanto si mostra da sola, si ostenta persino (il lettore, se vorrà, potrà conteggiarsi da solo le occorrenze del termine chiave, proprio *palori*)”. Per concludere parlando di una “resistenza” di Cavarra: “La resistenza è nel fatto stesso che questa poesia, esattamente contro tutte le apparenze, non è nostalgica, non è localistica, non si chiude in un vernacolo”.

Certo è che il repertorio di quella parola chiave diventerebbe troppo lungo: “A che servono i ricordi / se mancano le parole?” (p. 42). Oppure: “Inaridiscono le parole se nella radice / manca la frescura della rugiada” (p. 51). Cavarra può persino autoaccusarsi di “debolezza” nel loro uso: “Le parole debbono crescere robuste. / Le mie sono nate deboli; / fecero quattro passi / e unghie ai piedi non gliene sono rimaste” (p. 41).

Nella rievocazione memoriale della realtà del suo paese natale, Cavarra ha un moto d'affetto particolare. Nomina anche i "liminesi della diaspora" (p. 38) o ridice i soprannomi delle donne scomparse (p. 64). Ma, alla fine, scarseggiano le parole: "Allora ci vogliono quelle / che sono nate dall'innocenza, / e con gli anni nemmeno una / ne è rimasta per la riproduzione. /Puddha, Puddha, / nan-ni rristàu nud-dha (Pollastra, pollastra, /nessuna ne è rimasta) (p. 68).

La successiva silloge di liriche in dialetto (stavolta titolate) è *Vamparizzi* (Ed. Akron, Furci Siculo [ME], 1993), che contiene un'epigrafe da *La luna e i falò* di Cesare Pavese, anche se il termine indica i falò brevi di frasche e ramaglie, che non durano (per questo l'autore l'ha reso con "fiammate").

Se in *Sdirregnu* era "parola" il termine chiave, qui invece è "vento", che rimesta i ricordi e porta con sé cose buone e cattive, tanto che in un testo è detto *cascittuni* ("carogna") (p. 24). È un "vento che raccoglie [...] / tribolazioni e lamenti / pestati nel mortatio" (p. 23), ma alla fine è riuscito a far aggallare quello che contava: "Senza poi cercare tanto / le parole sono affiorate [...] /Pure questa volta / queste quattro cose che dovevamo dirci / ce le siamo dette con le solite parole" (p. 34). E che la realtà di una volta fosse ambivalente, nel testo intitolato proprio *La mia terra*, questa viene chiamata "tutta sole" per diventare poi, con variazione anaforica, "tutta sale". Benissimo dice il prefatore Cosimo Cucinotta: "L'universo dei legislatori non ufficiali dell'umanità – così Shelley indicava i poeti – si genera attraverso il recupero e la reinvenzione di valori dimenticati e stravolti [...]. Il ricordo deve farsi ancora una volta parola per essere riscattato al di là dell'informe e del precario, del

buio e del silenzio, per essere opposto alla parola senza memoria, alla parola mutevole, camaleontica, che tutto vuol dire tranne se stessa”.

Cavarra ha trovato di nuovo le parole per ricostruire poeticamente, grazie al filtro dei suoi ricordi d’infanzia, la realtà del duro mondo contadino del paese natale, di *prima* che il processo storico in direzione tecnologica apportasse lo *sdirregnu*, la scomparsa e lo sradicamento, di quella civiltà. Il nuovo volume, intitolato *Fantàsimi* (Fantasmi) e apparso in un’apposita collana della Venilia Editrice di Montemerlo di Padova (1998), giustamente dedicata alla riscoperta delle “radici”, si caratterizza per la sua densità poematica: le singole liriche appartengono infatti a un tutt’uno tematico e sentimentale, dove il personaggio che dice “io” si fonda e si confonde col “noi” collettivo e insieme con personaggi della realtà storica memorialmente suscitati (come l’innestatore *Manùncula* o il costruttore di trottole di legno d’ulivo detto *Ciccu i Pasqua*, o una “maga-guaritrice” di Roccafiorita), e dove persino i nomi – fascinatori e suscitatori di echi e risonanze – delle località e delle frazioni del paese natale acquistano il rilievo di attive personificazioni (es.: vallone di *Pir-runeddhu*, gole di Baldassare, ponte dell’*Ariacciappi*, pietraia di Mastro Giacomo). Perché l’abilità di Cavarra è stata quella di ricostruire un intero contesto antropologico per particolari significanti e per accenni in punta di penna, un contesto – come avveniva appunto nella civiltà contadina di appena ieri l’altro – in cui uomo e natura erano strettamente connessi e interdipendenti tra di loro e dove ogni cosa, anche i valloni e le pietraie, era magicamente “animata” e perciò piena di significato. Come, per un certo verso (e maggiore proiezione fantastico-favolistica), avviene per le

campagne e le alture della Mineo narrataci dal suo conterraneo Giuseppe Bonaviri.

Centro e fulcro di quel contesto (legato ineluttabilmente ai cicli vegetativi stagionali), e della stessa operazione linguistica di Cavarra, è la *vicenda* vitale della trasformazione, grazie al lavoro umano, di un umile arbusto spontaneo in utile e fondamentale (in uno col frumento) albero su cui poggiava l'intera economia del mondo rurale: la trasformazione dell'oleastro, innestato dall'uomo, in olivo adulto e produttivo. Ma dove nel Vincenzo Consolo dell'omonima narrazione la vicenda era sussunta in chiave metaforica per un'ideologizzazione in senso positivo e in senso negativo della stessa realtà sociale, nel Cavarra di *Fantàsimi* non ci sono traslati forti a prevalere: nei passaggi dal *gghjastru* (oleastro) alla *nzita* (olivo innestato, olivarella), che via via – grazie all'apporto di umidità e calore – mette *ucchjddhi* (occhietti) e *bbuttuneddhi* (bottoncini) che si trasformano in veri e propri *spuntuneddhi* (escrescenze, ramificazioni), per arrivare alla finale *ulivara* (olivo adulto), è il processo umano e vitale a essere emblematicamente e icasticamente rappresentato.

Se ideologia c'è in Cavarra è nel rifiuto dell'opzione italòfona, essendo l'attuale uso della lingua nazionale troppo svalutato a causa del livellamento massmediologico e tecnologico. Con la consapevolezza che a lui proviene dal *logos* dell'indagine etnologica, non restava – per restituirci un mondo scomparso, che anche grazie a lui resterà tramandato ai posteri – che il linguaggio mitopoietico della poesia, in quell'idioma materno-dialettale in cui senso e suono ancora s'accompagnano insieme.

Carusanza (EDAS, Messina, 2004) “indica l’età compresa tra l’infanzia e l’adolescenza”, di quando cioè si è *carusi*. Giuseppe Cavarra vi torna – com’è detto in una nota ai testi – alla maniera di una sua personale *Spoon River*: cioè facendo aggio e riferimento a personaggi, località e detti alterati dal trascorrere del tempo o del tutto scomparsi. Operando in tal modo una sorta di rievocazione mnestica di una realtà non più esistente, che tuttavia da ora in poi, nel “ricordo” della rielaborazione poetica, sarà fissata una volta per tutte. Ma allora il registro del nuovo libretto si configura sotto il segno dell’elegia nostalgica? Il fatto è che Cavarra è troppo “storico” (della lingua e delle tradizioni popolari innanzitutto) per lasciarsi trasportare supinamente dall’ala della nostalgia. Proprio l’aspetto “storico” viene così sempre in primo piano e ciò serve a imbrigliare ogni “fuga” incontrollata verso i paradisi del passato.

“In tutto questo deserto / inciampa la memoria a ogni passo”, è detto in *Furnaci*. Ed è ovvio che la memoria inciampi innanzitutto nei quartieri, nelle vie e nelle località del paese: *Puntali*, *Manganeddhi*, *Pirruneddhu*, *Purteddha*, *Carvàriu*, *Cappeddhu*, pietraia di *Mastru Jàcupu*, fontana di *Ficarazzi*, *Papalèu*, *Judèca*, *Calipò*, il quale ultimo – di estensione in estensione – va dal camposanto *del paese al “camposanto” del mondo intero*. *Le località vengono anche contrassegnate dalla chiese, come Matri î Preggi, Chjànu â Nunziata, San Fulippu*, alcune delle quali racchiudono le ossa degli antenati. E come quello di un bambino nella “*carusanza*”, lo sguardo non può poi non spaziare agli altri paesi intorno e alle caratteristiche geo-orografiche del paesaggio circostante: *Ciurita* (Roccafiorita), *Antuddhu* (Antillo),

Muntagna (la piccola di Monte Kalfa e la grande dei Peloritani più alti); oppure *Cruci i Picurara, Oti i Bbatassaru*.

Ma proprio a dimostrazione che lo sguardo del poeta d'oggi è quello distaccato dello storico, Cavarra, a fronte delle trasformazioni farraginose di uno sviluppo socioeconomico lontano dal vero progresso, non può risparmiarsi una battuta ironica: “*Puntali prima era n cacaturi / ora u cumminàru ad artareddhu / a-pprimu padarisu dû paisi*”.

Ovviamente, attraverso le località vengono richiamati i personaggi, per lo più scomparsi, denominati – com'è d'uso nella zona – o dall'indicazione del mestiere (*Mastru Ciccu*), o di censo (*DdomMastianu*) o dai più generici vincoli di battesimo o di cresima, come *cummari Fulippa* o *Lucia* o *Nunziata* o *Catarina*, *cumpari Carmelu*. Ma sono i soprannomi (le c.d. *nciùrii*) i più inventivi e personali: *Zzimma*, *Peppi Spitu*, *Tràfucu*, *Manèri*, *i Miuggieddhi*, *Macchjchjedda*, fino al più noto poeta popolare liminese, *Bbizzeffi*, al secolo Giuseppe Nicola Saglimbeni (1864-1945), di cui lo stesso Cavarra fu puntuale e dotto curatore dell'opera in versi nel 1983. Infine – *last but not least* – secondo il suo costume di glottologo-ricercatore, Cavarra richiama e riferisce nei testi proverbi, detti memorabili e modi di dire di quella “cultura popolare” liminese da lui così bene indagata (1978). Come, per fare qualche esempio, “*Muddhacchjina pû sapuri / jinestra pû culuri*” (da *Mangeddhi*) o “*Filuaru / curtu e amaru*”(da *Chianafossa*).

Cavarra peraltro è consapevole che anche queste *parole* sono destinate a sparire. Perché quello che in un suo precedente libretto chiamava lo *sdirregnu*, comporta uno sradicamento che dai livelli della cultura popolare arriva alle stesse radici del cuore umano, alle sue qualità più nobili:

per questo i “fatti” della storia “*jànnu tutti a peddhi rrappta*”. E richiamando la scomparsa del soldato Giovanni, caduto nella ritirata di Russia, può dire che essa era entrata nel vicolo dove Giovanni abitava “con tutta la sua boria/ e se ne andava lasciando una specie di tanfo / che passi e devi otturarti anche le narici”.

In fondo, tutte sono “parole”. Non solo quelle attraverso cui agiscono i potenti o attraverso cui si svolge il corso obiettivo del vivere sociale. Sono parole anche quelle del poeta. “*L’àrburi l’acqua i venti / ccà si ficiuru palori. / erunu palori rrichjantati*”. Questo “trapianto” è quello della mediazione culturale che, spesso, ha un crivello troppo stretto o comunque adatto a far passare soltanto ciò che interessa al processo storico, anche quand’esso è sviato e dannoso per l’uomo. Sono parole anche quelle del poeta che denuncia ciò. Ma si tranquillizzi Cavarra. Per quanto “deboli”, le sue parole saranno a un certo punto raccolte dai pochi che sono in grado di intendere. Saranno costoro a raccogliere il testimone e a passarlo ad altri.

In una nuova collana che esce come appendice, *quaderni*, della messinese rivista “Pagnocco”, ma facente comunque capo all’abituale editrice EDAS di quella città, Giuseppe Cavarra pubblica una silloge di sedici lasse ruotanti attorno a un’unica tematica, intitolata *U pueta* (Il poeta, 2006). Per questo – come fa rilevare nella dotta e sfaccettata prefazione Salvatore Di Marco – la silloge viene ad acquistare la natura di un vero e proprio poemetto in dialetto siciliano (*melius*, nel vernacolo liminese della Valdagrò). Quel che stupisce non è tuttavia tale qualificazione di appartenenza a un genere, sia pur raro nell’attuale panorama della poesia in dialetto, ma è la stessa scelta del tema trattato: in-

terrogarsi cioè – com'è detto nel risvolto di copertina di mano dell'autore – sui compiti da assegnare alla poesia in generale e a quella in dialetto in particolare. Vale a dire stupisce che un discorso simile, anziché essere demandato alla trattazione argomentativa e logica della prosa critica, sia invece svolto *in re*, col linguaggio allusivo e metaforico che è proprio della poesia.

Come svolge allora il suo “discorso” Cavarra? Sono due i principali campi metaforici di cui si av. vale. Il primo è quello della tradizione più antica, che a partire dalla *fabula* animalistica di Esopo e di Fedro, ci ha lasciato nelle figure della “cicala” e della “formica” i paradigmi di un impiego del proprio tempo da un lato come dissipazione canora che non cura il domani e dall'altro come operosità indefessa ma muta. Solo che, come ben mette in rilievo il prefatore, qui si tratta di una cicala che ha fatto dapprima tesoro della laboriosità raccogliitrice dell'ape: “*chiddhu ca ricogghi / nan diventa tuttu meli / ma u nicissàriu nan ci manca / e duna puru all'òutru*” (p. 20). D'altra parte, fin dal primo impiego metaforico del poeta come cicala, Cavarra ricorre a immagini di operosità fattuale, quelle in particolare del falegname e del sarto (p. 14). E' vero che la cicala se non canta muore (p. 25), ma con tali innesti di fattività operosa viene allontanato l'aspetto tradizionale della dissipazione fine a se stessa. Tutt'al più, non sempre la cicala-poeta trova la musica che ci vuole: ma questo, per così dire, rientra negli incerti del mestiere.

Sempre nell'ambito della *fabula* animalistica, anche se non rientrante nella tradizione aulica ma nella riserva dell'immaginario personale, Cavarra fa poi intervenire la taccola (*a ciàula*), che ha una funzione di voce narrante e

rammemorante. Rammemorante perché gli ricorda, fra l'altro, l'esempio più insigne che può vantare il suo paese natio, quello di un poeta "della terra", di un poeta "*narfabètù*" come "Bbizzateffi", al secolo Giuseppe Nicola Saglimbeni. E qui, con *nonchalance*, viene introdotto un punto importante dello stesso "discorso" cavarriano sulla poesia, quello sulla poesia popolare (l'esempio più noto è quello del cefaludese Carmine Papa, sul quale proprio il prefatore Di Marco ha avuto modo di fare una messa a fuoco fondamentale).

Il secondo campo metaforico è quello che Cavarra introduce con un aneddoto preso dall'esperienza vissuta: quando il linguaglossese Santo Cali, in una Piazza di Mus-someli, vide il bagherese Ignazio Buttitta che, dopo aver raccontato storie di "barbieri donnaioli", si mise a "*vinniri sturnelli / milli liri na manata*" (p. 15), e perciò aveva commentato "e io che ti credevo voce d'apostolo!". Nella contrapposizione fra apostoli-poeti e poeti *tout court*, senza qualificazione di sorta, Cavarra svolge così le sue argomentazioni – come chiamarle? – più tecniche: il vero poeta incontra mille difficoltà rispetto alla facilità di eloquio dell'apostolo (p. 17), né conta la quantità dei versi che si scrivono o la partecipazione ai premi (p. 18). Quello che conta è il *segno* che la poesia deve lasciare, come quando arriva una sberla. Le parole dell'apostolo-poeta non mettono radici, mentre quelle del poeta abbattano altari (p. 19). L'unica poesia che conoscono gli spiriti grossolani è quella dell'odore dei maccheroni ben conditi, così come la musica che ascoltano è quella delle automobili, e non certo quella di Mozart o di Bach (p. 26). E può concludere, richiamando

ancora una volta il poeta popolare Bizzeffi, che il vero poeta dipinge il mondo come è effettivamente.

Si sarà capito ormai che la figura del poeta tratteggiata da Cavarra è – come sintetizzato nella nota di copertina – quella di chi fa una poesia che non si “riduca a mero esercizio retorico, ma piuttosto si connota di referenze che assumano la portata ideologica di un’ipotesi di riscatto”. Un riscatto per la riaffermazione dei “più profondi legami di socialità e umana solidarietà”, per evitare che la scrittura sia una mera registrazione dell’esistente e perciò di ogni discriminazione fra gli *excellentes* e i *minus habentes*. Ciò non significa che Cavarra preconizzi la vecchia nozione di impegno degli Anni '50 e '60, oggi non più proponibile, quella cioè che si prefiggeva di scendere direttamente nell’agone politico per cercar – come fa rilevare il prefatore – “di cambiare il mondo”, o quantomeno vittorinamente di “suonare il piffero” per accompagnare l’azione dei compagni di strada. A chiare lettere esorta infatti: “*Pueta di ddu sordi / ma tu chi vòì canciari u munnu / cu ssi quatru palori senza rima?*” (p. 28). Il vero poeta si rivolge sempre alle coscienze perché è *ddhanintra*, all’interno, che devono avvenire i cambiamenti in direzione di un riappropriarsi della propria umanità, che è sempre legata alla relazione con gli altri. D’altra parte questo è stato sempre il fine dell’arte.

Sotto l’aspetto tecnico-formale, Cavarra ricorre al suo consueto armamentario. A cominciare – in conformità alla sua cultura di studioso – dalla citazione di detti popolari: tre “metereologici” di Limina a p. 13, tre di Bizzeffi a p. 19, due di “scongiuri” e uno taumaturgico a p. 21, uno “campanilistico” a p. 27. Quanto ai soprannomi, anziché usare le consuete ‘*nciùrii*, si avvale di alcuni più inventivi per sottoli-

neare l'*hybris*, l'arroganza: *Fazzujèu, Lassatifariamnia, Passujèu*, ecc. (p. 26). In tale ambito, anche il Padreterno diventa *Occhiuranni* (p. 27), conformemente peraltro al modo in cui la cultura popolare lo raffigura. Poi ci sono i riferimenti a persone che rientrano nella sua memoria personale, sia concernente il paese natale (*cummari Lucia, Pippina di Caràca, Petru, Natali, Bizzeffi, Brasi, Stillariu, Mastru Ciccu*) sia una più vasta esperienza di vita (come i già citati poeti *Santu e Gnàziu*).

Le novità più eclatanti sono altrove e sono di due ordini. Il primo riguarda un consistente ricorso a chiuse rimate in alcuni componimenti: a tre membri a p. 14 e a p. 23, a due membri a p. 21 e a p. 27. Ma è il secondo che viene a caratterizzare la silloge, per la sua veramente spiccata esuberanza: il ricorso alla figura dell'elenco (l'accumulazione, com'è noto, può essere *coordinativa* o *caotica*). Umberto Eco sostiene che "nulla vi è di più meraviglioso dell'elenco" e distingue fra *catalogo* (a es. quello celeberrimo dello scudo d'Achille nel canto XVII dell'*Iliade*) ed *elenco* (quello, sempre nell'*Iliade* al canto II, delle navi e degli eserciti in campo). Caratterizzati rispettivamente dall'assenza o dalla presenza dell'elemento caotico:" Si costruiscono forme compiute quando si è sicuri della propria identità culturale, e si accumulano elenchi quando ci si trova di fronte a una serie ancora sconnessa di fenomeni all'interno dei quali si cerca questa identità" ("*L'Espresso*" del 10.11.2005). Ebbene, Cavarra ricorre all'accumulazione a p. 14, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 27, sempre nella forma interrogante e caotica di chi si è posto davanti al proprio oggetto-argomento senza alcuna pretesa definitoria e conclusiva. Citiamo fra tutti solo il primo esempio che s'incontra, perché in esso

l'elemento musicale prevale sugli stessi significanti: “*iddhu chianuzzìa / smàscia llonga scuzza / cusi scusi lima raccàma*”.

Il successivo libretto di Cavarra, *Kàntharos* (Ed. Antonello da Messina, ME, 2008), ha la caratteristica di affiancare i testi con traduzioni in neogreco da parte di Daniele Macris. Ciò ci dà subito agio di notare – seguendo *icto oculi* i testi nelle due versioni – la gran quantità di etimi greci che che son rimasti acquisiti nella fascia jonica del dialetto messinese, secondo quella peculiarità che il Rohlf s spiegava, al pari della corrispondente fascia dell'opposta sponda calabra, con quella *koiné* culturale risalente all'accentramento fatto a suo tempo da Federico II nei due centri di Palermo e di Messina.

Nel suo modo di procedere Cavarra accentua, più di quanto non abbia fatto in passato (ved. a esempio la precedente silloge, *U pueta*), il carattere di parabola delle composizioni: come dice egli stesso in un *Prologo*, ciò sarebbe la conseguenza della perdita di “storicità” che hanno oggi le nostre parole: “Meno male che dove viene meno la storia / spuntano le parabole”. Ed è proprio tale bel testo che si può prendere a paradigma di questo modo di procedere, dove il valore di “similitudine”, di confronto in termini predicativi di un certo nucleo descrittivo o narrativo si basa sul termine, appunto “greco”, di *armacia*, caratteristico muretto a secco dei terrazzamenti collinari. “I libri sono pieni di parole: / forse mancano quelle / che fanno la vera storia”.

Cavarra comunque è troppo “storico” (anche nella lingua) per non giocare poi sulla circostanza che i significati della parole cambiano nel tempo. Sicché in tante delle sue parabole premette dei termini a mo' di epigrafi: dai lemmi greci *kàntharos*, *thàpsos* e *idiotikòs* ci mostra come la varia-

zione semantica a volte degenera in negativo, come accade a esempio in siciliano col primo lemma, dove quel vaso che “parti dalla propria terra / vaso nobile e gentile / (e) nemmeno voglio dirlo / quello che diventò: / la parola solo a pronunciarla / emette un fetore che dà il capogiro”. L’operazione, data la ricchezza di apporti linguistici che nella sua lunga storia ha avuto la Sicilia, viene ripetuta col latino, con l’arabo e con l’inglese (per quest’ultima lingua, in verità, con una maggiore presa di distanza critica: e ricordiamo con l’occasione che Cavarra ha al suo attivo anche una ricerca nel campo degli “americanismi” reliquati nel suo dialetto). Ma poi procede con termini tipici del siciliano di una volta, le “parole tenerelle” con cui “cominciò la mia vita”. Può richiamare così persino il Don Paolo della sua fanciullezza, quando per carnevale costui comandava la “contraddanza”: e a pp. 39/41 intercala il testo con le parole che egli usava allo scopo, al tempo cioè delle proustiane *Jeunes filles en fleur*.

Non si pensi comunque che in Cavarra prevalga la nostalgia verso un mondo scomparso, anche di fronte a una forte rievocazione mnestica dell’infanzia e della fanciullezza. Il suo è sempre un discorso storico e sociostorico, pur restando sempre entro i margini della creazione letteraria, quale si addice al poeta che egli è. Sotto l’aspetto formale i testi sono costruiti per lo più secondo la normale agglutinazione lineare che va da sinistra a destra, ma poi si accumulano a cascata facendo perno al centro, sicché qualche volta la composizione prende l’aspetto del *technopaegnon*, più o meno costruito, a cominciare dal *kàntharos* a forma di clesidra che dà il titolo al libretto. A p. 61, inoltre, c’è alla fine del testo uno di quegli accumuli linguistici – con i lemmi per

lo più “tramontati” della sua parlata locale – dei quali Cavarra ci aveva dato parecchi esempi proprio nel precedente *U pueta*. Tanto, il destino di queste parole “mamelucchine è di finire ammassate nella storia”, anche se cerchiamo poi inutilmente di distinguerle una per una.

Non si può chiudere questo saggio senza accennare a due altri libretti con liriche in dialetto di Cavarra, che, per la difficoltà di reperimento dei testi, restano fuori dalla disamina. Furono infatti pubblicati, grazie ad alcuni di quei “liminesi della diaspora”, nel lontano Venezuela. Si tratta di *Palori/Palabras* (Caracas, 1997, con testi anche di R.Arraiz, V.Gerbasi, J.Liscano e S.Lopez) e di *Sdisamuri* (Caracas, 2008, con traduzione in francese di A.Genovese).

(Questi saggi erano già apparsi in *Piccolo cabotaggio* - Ismecca, BO, 2010 -: ma si ripubblicano in nuova veste e con qualche aggiornamento e variante)

L'ISOLA DI RONSIISVALLE

Il messinese Vanni Ronsisvalle è un poligrafo e documentarista della RAI (in tale veste si ricordano almeno i video su Ezra Pound e su Lucio Piccolo), che proprio nelle pause delle riprese su Pound ha scritto, nel 1967, un *divertissement* letterario su un argomento isolito: la gara fra le grandi potenze dell'epoca – borbonici, inglesi e francesi – sull'appartenenza dell'isola che nel luglio del 1831 apparve all'improvviso nel mare, a 26 miglia dalla città di Sciacca (e quindi in acque internazionali) e che poi, nel giro di alcuni mesi (ma l'autore parla di 30 giorni), scomparve di nuovo nelle acque. I borbonici furono i primi a piantarvi una bandiera e chiamarono l'isola Ferdinanda (in omaggio al nuovo re), gli inglesi la chiamarono Graham (dall'omonima secca) e i francesi Giulia (da *juillet*, il mese della sua apparizione). Solo le moderne esplorazioni sottomarine del '900 hanno stabilito che l'isolotto (che fece una ricomparsa di pochi giorni nel 1846 e nel 1863) non era che la punta di un'immensa struttura calderica chiamata *Empedocle* (per chi voglia maggiori ragguagli su quel fenomeno, si consiglia: Salvatore Mazzarella, *Dell'isola Ferdinanda e di altre cose*, Sellerio, PA, 1984).

Ronsisvalle ha intitolato il libretto *Isola* (Pungitopo Ed., Marina di Patti [ME], 2011), aggiungendo come sottotitolo “vista in sogno da un disegnatore di verdi labirinti nei giardini del re”, perché in una premessa si rifà a un giardiniere dell'Orto Botanico di Palermo che disegnava labirinti e che aveva appunto fatto un enigmatico “sogno”. Ma la premes-

sa, in realtà, maschera alcune indicazioni di poetica: “Non gli piaceva la rima, / le parole erano scaglie che luccicano / sotto il coltello dello squamatore / di pesce alla Marina. / Perché incornarle d’un colpo / in decasillabi sciocchi?”. Ebbene, nelle 43 lasse in cui si compone il poemetto, solo la prima è metricamente organizzata (in endecasillabi), mentre invece via via la rima ricorre (insieme con assonanze e consonanze) piuttosto abbondantemente. Si cita a esempio la lassa 21, dove si riscontra: *gabbieri/fieri, Melo/cielo, petto/stretto, fratello/uccello, cima/prima, fosse/tosse, filosofare/volteggiare/mare*. Quanto alle “scaglie che luccicano”, come non citare l’elenco verbale della lassa 23?: “*cirripedi / zoofiti viventi / microrganismi / stelle annurche come le mele / crisopazi vegetali / attinie nane / celenterati da strapazzo/anellidi senza castone / triglie senza la pelle / cidariti sensibili e refrattari*. A ciò si possono aggiungere le “scaglie” lessicali in siciliano, in inglese e in latino, sempre in funzione umoristica: *jetta sangu cunnutu, by God, queer (= frocio), sic stantibus rebus* e altra più lunga sequenza (ironicamente è detto: “il latino si sprecava”).

Nel risvolto di copertina non si sa se far rientrare il poemetto di Ronsisvalle nella *parodia* o nel *pastiche*. Ma è l’autore a sciogliere il dilemma parlando, in una lunga postfazione a mo’ di lettera all’editore, di “scherzo letterario, un giochino parodistico [...], giocato con un versificare prosastico”. E chiedendosi, passando dal faceto al serio, se la parodia non sia in fondo “il rifugio dello sconforto”. Perché “l’isola che scomparve [...] risultò [...] una Metafora Eccellente [...] ed è anche allegoria del ritrarsi dal futuro naufragare di miti, ideologie, ‘religioni’, fantastiche utopie di un secolo dopo, del nostro ‘900”. In questa postfazione, Ronsi-

svalle ci dà anche tante altre informazioni supplementari sull'occasione della nascita del poemetto. Era la prima volta che Pound rompeva “quel silenzio dentro cui si era sigillato tornato libero” (dal manicomio criminale dove era stato rinchiuso dai suoi compatrioti) e incontrò volentieri solo il poeta Robert Lowell, non anche Allen Ginsberg, reduce dal litigio con Burroughs. E che Olga Rudge, la violinista sua compagna, “spolverava di parmigiano la pastina in brodo del poeta”.

Questa del parmigiano sulla pastina fa parte dell'umorismo che circola in tutto il poemetto. Basti pensare che Ronsisvalle personifica persino il “vecchio gabbiano Farkas” che schizzerà “di merda uccellesca” la divisa di un ufficiale inglese. Quanto a questi ultimi, c'era il cadetto Harald che “era inflessibile, un duro. / Peccato che lo prendesse / là dove è più scuro” (essendo omosessuale), mentre il cadetto Hindy si dedicava all'omoerotismo guardando gli aguzzi seni della polena di prua. Oppure, quando fa incontrare il vulcanologo Carlo Gemmellaro con gli inglesi, il comandante di costoro “sospettava comunque che si lavasse poco”. Persino i pannolini dei bambini sono “inzuppati dalle sante pisciate”. E quando l'isola sparirà in quel “mare bugiardo”, la fa avvistare per l'ultima volta dal coffiere, con un tocco d'irriverenza biblica: “sembrò camminare sulle acque. / Per un poco: non erano acque evangeliche”.

Dulcis in fundo (ci perdoni il latino l'autore), il libretto è anche corredato con la fotografia di Ronsisvalle che siede a tavola con Ezra Pound, alla luce di una candela.

RELAZIONALITA' E PRESENZA IN MARIO FRESA

Sostiene Alfonso Berardinelli che “nei poeti quello che m’interessa di più non sono i loro versi, ma la loro prosa, o quelle opere poetiche che sono più vicine alla prosa, e che potrebbero essere riscritte, oggi, in prosa”. Per capire meglio tale assunto, va ricordato che Berardinelli ha avuto il proprio padre tutelare in Giacomo Debenedetti, nel quale “la diffidenza nei confronti del lirismo puro e dell’oscurità ermetica è stata precoce (il suo primo saggio su Saba risale all’inizio degli anni venti)”. Si chiede perciò Berardinelli “che cosa ne sarà di quella poesia che vuole essere puramente lirica senza essere affatto epica, e che anzi separa nettamente i fenomeni dell’interiorità dalle circostanze esterne della vita?”. Dopo la lezione debenedettiana, infatti, i linguaggi non possono che essere “per così dire, a funzionamento *ermetico* (Montale, Ungaretti, Luzi) o a funzionamento *relazionale* (Saba, Penna, Noventa, Sereni)” (per tutte le citazioni: A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Bolati Boringhieri, TO, 1994, pp. 214-19).

In questo filone “relazionale” si inserisce il libretto poetico di Mario Fresa intitolato *Uno stupore quieto* (Ed. Stampa 2009, Azzate [VA], 2012), autore che Maurizio Cucchi aveva incluso nell’antologia *Nuovissima poesia italiana* (2004) e di cui ora, in una puntuale prefazione, afferma che “si muove su territori orizzontali, in cui i microeventi o i brandelli della quotidianità, non meno, peraltro, dei segnali di una riflessione attenta sulla perdita di senso del reale, vengono a mescolarsi [...] nell’insieme di un tessuto prosa-

stico molto variegato e carico di presenze”. Un po’ più genericamente Cucchi fa risalire il verso lungo di Fresa (ma non la sua prosa poetica) agli anni Sessanta/Settanta del secolo scorso, mentre per noi i frammenti del quotidiano e i brani di parlato che entrano nel costruito di Fresa hanno un’origine precisa, come forse è spia il “Carla” che appare a p. 23: vale a dire *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, del 1960.

Va però precisato subito che la relazionalità, in Fresa, è giostrata in modo da evitare ogni pulsione epica e ogni referenza a un reale dotato di senso forte: i suoi frammenti “esterni” sono molto più dequalificati e triti, appartenendo a una datità sociale che – come si dice oggi – è “massificata” e musilianamente “senza qualità” (a p. 65 è inserito persino un oroscopo). Anche se, in qualche composizione, sembra a volte che appaia un “personaggio” (debenedettianamente) più costruito, come avviene nel testo intitolato *Metamorfosi* (poemetto in cinque lasse), che insieme col successivo *Largo pomeridiano* (quattro lasse), dovrebbe ricostruire la *Storia di G.* che dà il titolo alla sezione: G. è infatti “quello che apre, ogni mattina, [...] il negozio di occhiali di finto lusso, poco faticosamente ereditato da suo padre; [...] E’ vero che G., l’ottico moscio, ha ucciso sua sorella perché si è rifiutata di pagare la metà di non so cosa? Ma no, che non è vero. Cioè nessuno è mai riuscito a provarlo” (pp. 16/21).

Nella sezione *Titania* (quindici composizioni brevi senza titolo) c’è comunque un testo che può essere preso a paradigma della “visione” del reale privo di consistenza quale appare a Fresa: “Questo corpo disossato [...] adesso divenuto / come un osceno guscio / abbandonato, in un istante, con una fredda / crudeltà, con uno strano / stupore quieto”

(p. 31). Gli ossi di seppia di Montale richiamavano almeno la polpa biologica dell'animale che li aveva costruiti, mentre qui è la scheletricità in sé a prevalere, e forse per questo stupisce l'autore. E il nome della sezione è forse spiegato da un testo successivo, che recita: "Nell'angolo accecante di questa dura luce di titanio, / perfino i nostri nomi sono finiti, adesso, nella rete / di un biancume formicolante, nel fragile / attrito di un ricordo" (p. 42). Se la realtà si riduce a "ricordo" si versa nella nota "crisi della presenza" (E. De Martino), e per tale via si può persino richiamare la morte della farfalla montaliana (in *Vecchi versi*) e la parallela "riduzione husserliana" del mondo fenomenico.

In Fresa sembra che la "presenza" non possa consistere nemmeno in effigie. Come avviene ne *I sicari* (tre lasse contrassegnate da asterischi): "Riconoscere il nome / dei vecchi inquilini a partire dalle foto [...]. Nemmeno questo fu possibile: ritrovammo le teste selvaggiamente ritagliate da tutte le foto, così, per scempio" (pp. 55/56). D'altra parte, anche quando la referenza ha un bersaglio più puntuale, ricorre un lessico che di per sé dequalifica il reale: *osceno*, *viscido*, *untuoso*. E forse si deve intendere – sul piano espressivo – anche l'ellissi del verbo nella frase (o del complemento) come evento che denuncia questa perdita della presenza? Si considerino questi esempi: "Eppure non si è malati ma" (p. 32), "accusa lui, 'sto porco, di" (p. 59), "soprattutto quello stronzo di Giangarlo ora me la" (p. 61), "guarda la strada come l'hanno" (p. 63), "Lei mi ha detto, d'accordo, di" (p. 68).

Il prefatore rilevava in Fresa anche un "tratto forte" dell'ironia, per la quale però a nostro parere, conformemente all'ambiguità di questo tropo, non sempre l'autore indica

a sufficienza gli “indici di decodificazione” (cfr. M. Mizzau, *L'ironia*, Feltrinelli, MI, 1989, pp. 21/23). Nell'esempio citato dell'oroscopo a p. 65, ciò però avviene puntualmente.

Resta da dire che due dei componimenti del libretto di Fresa erano già apparsi sull'”Almanacco dello Specchio” del 2008: *Offerta speciale* (unica lassa che comprende un brano in prosa-prosa) e *Decisioni al tramonto*. Mentre stranamente ricorre il titolo *Balletto* in due composizioni, a pp. 58/59 e a pp. 71/73.

NINO CRIMI TRA LEGGENDA E REALTA'

Renato Calapso, in un intervento apparso su “Pagnocco” (n° 16 del genn.-aprile 2009), la benemerita rivista stampata a Messina su iniziativa e a cura del compianto Giuseppe Cavarra, si chiedeva – a dieci anni dalla scomparsa – quale fosse la “presenza” di Nino Crimi, la cui posizione defilata (anche in senso editoriale) nel campo letterario fu peraltro accompagnata dall’interesse da parte della migliore critica italiana del tempo (fra anni ’60 e ’70). Se è vero che Crimi, anche in consonanza di certi risvolti caratteriali, fu sempre all’opposizione rispetto alla cultura ufficiale del suo ambiente (incarnata da Pugliatti e Quasimodo alla libreria dell’OSPE, quando invece Crimi, con Eugenio Vitarelli, altro esleçe, frequentava il “Select” sulla via Cannizzaro), è anche vero che i suoi contatti con illustri personalità culturali *extramoenia* furono sempre coltivati e costanti. Questo contrasto è comunque alla base di quella che qualcuno chiamò la “leggenda si Nino Crimi” (“contrasto tra l’obiettiva rilevanza del poeta e la sua ostinata collocazione nell’ombra”).

Calapso concludeva il suo intervento con il quesito: “resterebbe da affrontare il problema della poesia di Nino Crimi”. Senza alcuna pretesa di dire qualcosa di definitivo su questo “problema”, abbiamo ritenuto perciò di recare un contributo critico in tale direzione, grazie all’occasione che ci offre la ristampa dell’intero *corpus* poetico di Crimi, a cura della moglie Angelica Milio e con prefazione di Sergio Pent, per le edizioni GBM by GEM (Messina, 2010).

Nino Crimi (Giammoro [ME], 1929 – Messina, 1997) ha pubblicato sette sillogi poetiche, alle quali si si aggiunge in questo volume un corposo mannello di *Inediti* (*Liberio – dici -*, Il Raccoglitore, Parma, 1954; *Del corpo e di un sorriso*, Salv. Sciascia, CL-RM, 1955; *Il canto delle tuniche*, Landi, BO, 1957; *L'ombra del gelso grande*, Rebellato, PD, 1959; *Un volo migratorio*, Tip. Editrice Romana, RM, 1969, con disegni di Jole Tognelli; *Falce naturale*, D'Anna, ME-FI, 1974; *Nei pensieri mobili*, Pendragon, BO, 1995, con prefazione di Roberto Roversi).

Già Giuseppe Zagarrò notava che “riflessi” fosse “una parola imponente nel lessico del primo Crimi” (*Crimi e la falce naturale* in “Aut”, n° 25 del 4 agosto 1974, poi riportato in *Febbre, Furore e Fiele*, Mursia, MI, 1983). Proprio *Riflessi* s'intitolava la prima sezione della prima raccolta, caratterizzata da un'introversione troppo solipsistica (“solitudine vegliata” da un cane, p. 20), nella quale la realtà esterna si percepisce solo come “voce” e come “suono” indistinto, lo sguardo è appannato da un “velo sugli occhi”, predomina l’“assenza” e il proprio sé non è mai restituito alla coscienza (“cerco l'ombra di me stesso [...] stanco di non trovarmi”, p. 26).

Pure più aperta al mondo esterno, la situazione cambia di poco nella sezione successiva, intitolata *Pianeta*. Infatti – come rilevava Emilio Tumminelli (“Momenti”, giugno 1954) – certo impressionismo paesaggistico è troppo esteriore e certe poesie “sono delle cartoline illustrate in versi” (*Piazza Maggiore, Alfani, Milazzo, Contrada*, o – come riportato sul “Corriere della Spezia” dell'11 aprile 1954 – *Passeggiata in provincia e Venezia*). Nella terza e ultima sezione, invece, anche se in maniera dispersiva, si registra una

maggiore freschezza e apertura (*Vento mattinale*, in cui ci sono ripetizioni anaforiche e rime in “ata” insistite).

Anche la raccolta successiva, *Del corpo e di un sorriso*, s’inizia con una sezione intitolata *Riflessi*. Qui il rispecchiamento del mondo è maggiore, ma spesso c’è un frammentismo che a volte si fa vago e sfuggente anche nell’occasione lirica (“esile e vaga” sono aggettivi impiegati a p. 95). Peraltro, quando la referenza è all’ambiente campestre e contadino, ci sono testi che si ammirano per freschezza (come il “frizzante” idillio di una vendemmia in *Mentre scosceso e a tratti*, p. 71) o per il riuscito epigramma di p. 86 (come notava anche Mario Boselli), che equivale a un’autoritratto e che giova riportare per intero: “Questa volta rivarco più leggero / la soglia; / il mio peso è del corpo e d’un sorriso. / Il resto /non ha casa e rimane / un accordo col mondo / che modulo in ascolto, / senza chiasso”.

Il seguente *Canto delle tuniche* è ripartito in quattro sezioni e nella prima fa registrare la sperimentazione di versi lunghi oltre le quindici sillabe e poco musicali (*Precorsi, Esultanza, Le mie certezze*: in quest’ultimo testo c’è l’auspicio “spero [...] mi rinasca il calore da sillabe discrete [...] e non d’affranta luce, opaca”). Peraltro proseguono i riferimenti astratti e l’evanescenza e la vaghezza del senso spesso prevalgono (in *Accordi* si parla esplicitamente di “disinvolte vaghezze”), fino a palesi cripticità (es. *Rinascenza*, a p. 129). Di “stilizzazione astratta delle cose poetiche” parlava anche Antonino Cremona (in “Il Piccolo di Trieste” del 23 maggio 1959). Lo stesso prefatore Pent si chiede se Crimi fosse un poeta ermetico e parla di “rifugio in una volontaria reclusione artistica”. Mentre più correttamente, nella prefazione al precedente volume, Mario Boselli parla di “memorie

d'ermetismo, come analogie del fisico col metafisico, del corporeo e l'incorporeo che si scambiano a vicenda i valori loro propri”.

Il testo che dà il titolo alla raccolta si basa su un'oracolarità sapienziale troppo reboante e fuori misura (con ripetizioni anaforiche: *sapevamo, allestiamoci un legno*). E parola-chiave è *morti*, che dà al testo una temperie lugubre. Mentre, sotto l'aspetto formale, l'ultimo testo, *Paesaggio d'infanzia*, è costruito in endecasillabi.

L'ombra del gelso grande, la raccolta successiva, è divisa in due sezioni (temporalmente indicate) e i testi della seconda sono senza titolo. Cosa che accentua l'epigrammismo e un certo impressionismo sensoriale. Si nota però anche un'ansia sperimentale nuova (sottotitoletti, frasi in corsivo, frasi in francese, testi in unico metro come *Follia*, o endecasillabici – con ipermetria – come *La barca*). Anche qui, quando la referenza è al contesto contadino, ci sono testi molto belli nella loro icasticità (come *E' una fiera di spose, Il crisantemo odora di bivacchi, Prima del gallo è desta*). Nella quinta poesia di *Paesaggi* (p. 165) è citata la località di Mortelle, sulla costa tirrenica, appena al di là dello Stretto, dove sorge un albergo e uno stabilimento balneare. Ci piace al riguardo riferire un ricordo personale, di quando – alcune volte – incontravamo Crimi che accompagnava Maria Luisa Spaziani in quell'albergo, dove lei soggiornava durante le sue permanenze a Messina. Di recente ha detto la Spaziani, ribadendo il commosso ricordo di Crimi riportato in appendice a questo volume: “Dopo il '64 si aprì per me la lunga avventura siciliana. Ero autorizzata dall'università a stare soltanto una settimana al mese a Messina, ma fu così densa laggiù la mia vita, tra scoperte, esperienze e avventure, da

farmi considerare quei ventott'anni come un'isola felice e molto feconda per la mia poesia" (in *Montale e la Volpe*, Mondadori, MI, 2011, p. 94).

Del volume che segue, *Un volo migratorio* (diviso in quattro sezioni), Pier Paolo Pasolini ebbe a dire che ha come tematica "il volo, come attesa e illusione di libertà" ("Tempo illustrato" del 1 febbraio 1969). Anche se tale metafora generale si scontra poi con le "concrete" immagini di caccia che si ricavano dalle sezione *Il volo*. Il contrasto fra spinta sensoriale e suo imbrigliamento intellettuale è sempre forte e spesso genera squilibri. Prevale comunque il paesaggismo. E' da condividere il giudizio del prefatore, secondo il quale c'è "un bisogno quasi antropologico di appartenenza geografica a una natura fiutata nei suoi risvegli stagionali, nelle pause e nei silenzi, ma con una discrezione che non è mai descrizione, solo fiato sul collo delle sensazioni". Ma anche se la brevità epigrammatica di molti testi si avvicina all'epigrammismo di Bartolo Cattafi, non riteniamo che fra i due ci siano quelle "assonanze" a cui allude il prefatore. E' giusta però la sua conclusione, che "la grandezza delle parole di Crimi sta tutta in quel che suggeriscono, più che in ciò che esprimono apertamente".

Per *incidens* dobbiamo segnalare che in tale volume c'è anche il più brutto testo di Crimi, *Io mi confesso*, una specie di *mea culpa* sull'egoismo visto come peccato (contro la società, se non in senso religioso). Mentre, a livello formale, all'iperbato di p. 211 (*contorti*), corrisponde la sintassi singultante di *Noi sapevamo, Milano* (parentesi e persino una parentetica in un inciso di lineette). E l'ultimo testo della raccolta si fa notare per l'elenco di emblemi, senza verbi che indichino una qualche azione, che si accavallano.

Il titolo della sesta raccolta, *Falce naturale*, allude alla forma del porto di Messina (già chiamata con etimo siculo *Zànclon*, falce, dai primi ecisti greci – cumano/calcedesi – dell’VIII sec. a. C.). Lo dice apertamente Crimi nel secondo bel testo della raccolta, che conviene riportare: “Il mio porto è falce naturale / fortezza / una fantasia costante / una lama di fine e di certezza / una conca che affina / i brividi di notte / una spiaggia di lastre / di ombre di riscontri / montanti discendenti”. E l’ultimo verso allude alle caratteristiche correnti dello Stretto che nell’antichità diedero origine al mito di Cariddi.

Di questo libro (che collazionava testi dell’intera precedente produzione) già Giuseppe Zagarrò aveva lodato lo “strenuo rigore intellettuale e morale” (op. cit.). Anche se poi, in conformità al suo ideologismo di denuncia di ogni forma di “sicilitudine” regressiva, parlava poi di “Sicilia al negativo”, e quindi dei versi di Crimi come il “nido di un mondo stremato” (*ibidem*, p. 298). Per concludere comunque che “il punto più originale di Crimi, di strana e straordinaria efficacia attiva, è un luogo della coscienza, che oscilla tra assopimento e ripresa della speranza”. Peraltro Zagarrò, in precedenza (*Sicilia e poesia contemporanea*, Salv. Sciascia, CL-RM, 1964), aveva sottolineato lo sperimentalismo tecnicistico di Crimi, positivo perché di “rottura” e di rinnovamento antiletterario, rilevando che la sua poesia “procede da una connaturale disponibilità alla concettualizzazione dei sentimenti “ e in ogni caso “sobrio, antiretorico, coerente con la propria verità e tuttavia non gridato né patetico, inteso a una approfondita captazione degli oggetti, dei paesaggi e soprattutto dell’umanità isolana”.

Nei pensieri mobili, la settima raccolta, si caratterizza per una più spinta sperimentazione, che si avvale di metri brevissimi (binari e ternari; il testo di p. 309 è composto di una sola linea di cinque sillabe). A ciò si aggiunge la riantranza dei versi in qualche linea, o la loro disposizione grafica a calligramma (p 283) o con alternanza a “x” fra italiano e francese (p. 305) o terminanti col verbo “è”(p. 301), con giochi onomatopeici (il *cu cuccù* di p. 296) e con veri e propri giochi verbali (*amaranto-amaretanto* di p. 311) e – in generale – con l’abolizione della punteggiatura (solo il punto fisso a fine di qualche strofa). Ma questi espedienti metrico-retorici non accrescono affatto la riuscita di tanti testi. C’è in questa fase una maggiore stanchezza nel poeta? Ne può essere spia anche certa caduta nell’uso del lessico, come i termini “bassi” impiegati in *Adùltera*, o in *Servilismo* in *Mondanità*. In quest’ultimo testo ci sono passaggi di vera e propria invettiva (“Intrisi di polvere e di fiori [...] vedo apprestare in mostra le canaglie”). E proprio di “dichiarata e secca invettiva” parlava Giovanni Giudici (in *Carsici, intermittenti*, “L’Unità”, 1995).

Il ritorno del Crimi migliore c’è nelle *Poesie inedite* (certo composte in periodi diversi). Oltre ai referti di viaggi all’estero (con impiego di termini stranieri e con un testo in francese), c’è anche la denuncia ironica della cementificazione a Milano (dove Crimi visse per un certo periodo, oltre che a Crotta d’Adda, di cui a p. 347 c’è una bella descrizione): “Il cemento a Milano? / C’è sempre stato [...] ; la disperata ascesa al nulla; / l’è no, il nisba, il minga; / la frenetica morte che s’annida / nella borse stracolme / di fighe esperte in marketing. / Qui non c’è verso: / le anatre, ai Navigli, stanno zit-te” (p. 345). Ma è come sempre la referenza al

paesaggio siciliano dello Stretto che dà testi mirabili, come *La quaglia* (p. 337) e, più in generale, le interiorizzazioni degli altri animali e insetti e degli aspetti marini. Vale per tutti *L'ora dell'aquilone*: “Rompe il grecale, smorza / l'infuocato turgore di montagna; / si respira, si vola / verso il mare aperto; / s'infemmina lo Stretto, / apre le gambe ai Turchi / s'inonda, si rinfresca. / L'onda monta la schiuma dell'onda. / Ebbri, solerti, / liberiamo le incannate vele / sgomitando l'ansia, la guida, / l'incognita. / Il filo ammatassato srotola i pensieri / nel cielo del mondo”.

La rassegna di giudizi critici riportata in appendice è molto ricca (Italo Calvino, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Francesco Leonetti, F.C.Rossi, Giacinto Spagnoletti, Rosario Assunto, Anna Maimone, oltre agli autori già citati) ma non aggiunge molto all'immagine della poesia di Crimi che ci siamo potuti formare. Resta però da ricordare l'appassionato saggio che a Nino Crimi volle dedicare il suo concittadino e amico Vanni Ronsisvalle, di cui si citano le affermazioni a conclusione di questa disamina: “Il mio è un ritratto assolutamente di parte [...]. L'amicizia letteraria, come la fedeltà in amore, è un concetto relativo. Io non riposi mai una raccolta di versi di Crimi senza averli letti da cima a fondo con felicità. Crimi fu certamente visceralmente, carnalmente, soffertamente, gioiosamente poeta. E tanto basta” (in *Crimi. La mappa del poeta*, Cesati, FI, 2000).

DANIELE SANTORO SULLA STRADA DEI LAGER

Era Giovanni Raboni a parlare già di “poesia *impura* e, al limite, *impoetica*, infinitamente inclusiva, capace di compromettersi con la realtà”. E’ necessario che la poesia, se davvero si voglia “impegnata nel senso della storia”, operi un “allargamento della percezione”, compia cioè una “continua, incessante inclusione di realtà nello spazio del discorso”, senza temere di compromettersi “con i diversi piani e con le molteplici asperità del reale” (in *Poesia italiana degli anni sessanta*, RM, Ed.Riuniti, 1976). Ebbene, Daniele Santoro, in *Sulla strada per Leobschütz* (La Vita Felice, MI, 2012, con prefazione di Giuseppe Conte), prende di petto la storia del Novecento, recuperando il massimo dell’impurità e dell’impoeticità, attraverso la più totale degradazione dell’umano che quella storia ha conosciuto, con l’orrore del lager nazisti. Così ci presenta una sorta di repertorio delle atrocità commesse nei campi di sterminio, senza peraltro mai usare la parola “ebreo”, giacché quell’esperienza sta alla radice della stessa negazione dell’uomo e della sua umanità, a prescindere da ogni provenienza di stirpe o connotazione di religione (e d’altronde, si sa, nei campi di sterminio finirono anche gli zingari e i tarati fisici o mentali). Naturalmente si tratta di un repertorio documentato fino allo scrupolo (come attestano le note ai singoli testi), che ci restituisce anche figure di singole persone (in qualche caso con i nomi di chi quelle esperienze purtroppo ha dovuto fare, come un certo Jaworski che cercava le “regole del campo”, il negro John William della Costa

d'Avorio, o Kalmin Furman, che doveva accostare gli internati al muro per la fucilazione).

E' per questo che il prefatore considera il libretto di Santoro una "risposta etica all'insensatezza di tanto egocentrico e fatuo verseggiare di oggi" e lo considera anche "epico".

Ma se l'argomento è impoetico, allora la poesia dove sta? La poesia, come sempre, sta nel linguaggio appositamente inventato. Che, sempre per il prefatore, è "piano, colloquiale, documentario" ed ha anche le "acuminate tensioni della lirica". Ma vediamo di precisare un po'.

Innanzitutto, è a livello lessicale che c'è una prima risposta di Santoro. Perché il suo lessico è quanto di più semanticamente "forte" ci possa essere (specie in tempi dove è massiccio l'uso di significanti "non significativi", data la rottura dello statuto fra *verbum* e *res*). Sicché, tanto per fare un esempio minimo, i suoi testi trasudano "di feci, orina, sangue mestruale" (p. 40) o di "rivolo di sangue" e di "cervella" schizzati fuori da un cranio colpito col calcio di un fucile (p. 52).

Quanto agli interventi formali-grammaticali, è da registrare innanzitutto una tendenza a forme impersonali di linguaggio (chi è che parla a volte nei testi?), fino ad arrivare a una sorta di infinito "narrativo". Si prenda l'esempio di *I roghi*, a p. 42: "bruciarli alti sui roghi, all'aria aperta / perché l'inferno tutto crepitare ai / ludi dell'Orrifico, della vergogna. / il grasso delle vittime / in cavità di scolo, fatte apposta, andare / a confluire, riversarsi / in secchi grossi, ben allineati intorno // prenderli allora, svuotarli sui cadaveri in / gran fretta – dare da bere al fuoco".

E' caratterizzante poi l'uso della punteggiatura che fa Santoro, perché dopo il punto fermo salta la convenzione che dovrebbe usarsi la maiuscola, mentre c'è a volte la maiuscola dopo la virgola (es. p. 24). Sul piano fonologico i testi offrono una non insistita presenza della rima, con caratteri di casualità (es. "sparava/sbadigliava") e senza ricercatezze, tranne nel caso di parola piana accostata a parola sdruc-ciola ("omicida/trùcida", p. 14).

Una figura di parola impiegata più di frequente è la ripetizione, senza variazioni di forma. Si veda: "feroce" (2 volte, p. 22), "maledetto/a" (4 volte, p. 27), "il fuoco" (2 volte, p. 41), "dentro il vomito" (2 volte, p. 51), "la libertà dell'uomo, ch'è sì cara" (2 volte, p. 54). E due casi di raddoppiamento, o di sillaba o di consonante iniziale, in funzione espressiva, sono: "cacagliavano" (p. 14) e "ccorno" (p. 19). Infine un troncamento di parola (p. 25) e un grafismo (p. 16) hanno valore più occasionale. Resta da dire che il volume di Daniele Santoro reca un'epigrafe, per così dire "obbligata", cioè dei versi di Paul Celan. Ma tutto nel suo linguaggio è esteticamente coerente.

DI MARCO MEDITA SULLA MORTE

“Perché ricordare la mia morte”, si chiede Salvatore Di Marco in un lungo poemetto, suddiviso in sette sezioni o stanze (Accademia di studi “Cielo d’Alcamo”, PA, 2012). Come dice l’autore in premessa, *Il canto della mia morte* è nato di getto (a parte qualche *labor limae* successivo) a séguito della lettura di un testo teologico di Mons. Gianfranco Ravasi, e fin dai primi versi si distingue per il clima di religioso-filosofica interrogazione. “Ogni cosa, al di là / della sua fine, prosegue verso altra fine / e nulla muore che non risorga”. Da questa ambivalenza vita/morte Di Marco esplora il suo orizzonte coscienziale e umano, ma resta sempre in un àmbito d’interrogazione tradizionale, quello della millenaria religione cattolica. Come egli cita in un’epigrafe ripresa da Erri De Luca, “dopo Cristo il tempo si è ridotto a un *frattempo*, a una parentesi di veglia tra la sua morte e la sua rivenuta”. Anch’egli dunque è un “piccolo vagabondo in eterno viaggio verso Dio”, che non vede la morte come un traguardo, ma come un nuovo inizio verso l’eternità dei credenti.

Peraltro, è proprio dal suo giardino terreno – quello della “normanna Monreale” – che ci offre, nella sesta stanza, uno dei passaggi più lirici e più poeticamente realizzati: “La mia morte [...] deve vivere / come vivono con me gli alberi / del mio giardino, i suoi gelsomini / e l’ibiscus, il raro incerto melograno, / la sua lunghissima palma e i fiori / di terra che muoiono appena raccolti”. Oppure, in un àmbito di

metaforizzazione “fàgica” connaturata al rito cattolico, conclude l’incorporazione “consumando l’ultimo pane con Dio”.

Ma il poemetto offre una particolarità, che non ci risulta essere stata frequentata da altri: quella di recare in appendice i commenti di ben diciannove critici-scrittori, a cui Di Marco aveva “esplicitato la sua decisa preferenza verso interventi che non si sarebbero pronunciati esclusivamente sugli aspetti letterari”. E scegliendo liberamente fra costoro, notiamo innanzitutto che Lino Angiuli parla di morte al femminile, di “entità appartenente al codice affettivo materno”, che si risolve in definitiva in un’archetipo della *Magna Mater* mediterranea. Cita poi *Descrizione della mia morte* di Giovanni Giudici, un testo tuttavia che si conclude con un registro ironico, lontano dal “clima” adoperato da Di Marco (“volevo vivere la mia morte / morire la mia vita non era naturale”). Sebastiano Burgaretta cita le *Lettere a Lucilio* di Seneca (anche qui: quant’è lontano Di Marco dal “distacco” stoico) e il *Settimo sigillo* di Ingmar Bergman. Così Rita Cedrini, che cita la “foglie sugli alberi d’autunno” di Ungaretti. Pietro Civitareale si sofferma maggiormente sugli aspetti letterari, e parla di “opposizione a quel frammentismo lirico [...] della poesia italiana di questi ultimi decenni”. Francesco Mercadante parla di “amplissima voluta barocca” e, chissà perché, avvicina l’opera di Di Marco all’“esperienza letteraria del felibrismo” (forse confonde il Di Marco critico con il Di Marco poeta in proprio). Domenico Pisana vede due diversi modi di rapportarsi con la morte che farebbe l’autore: attraverso le figure della ragione e della fede. Tommaso Romano ci ricorda che altre volte, nella produzione poetica di Di Marco, era affiorato il pensiero della morte, come ne *La ballata di la morti* del 1995. Ciro Spata-

ro sostiene che Di Marco abbia avuto come compagno di viaggio il *De Trinitate* di Agostino, mentre Rita Verdirame afferma che “l'autonecrologia, come ha osservato Lodovico Terzi [...] è trasgressiva, narcisistica, creativa, anticonformistica [...] e presuppone due qualità squisitamente letterarie: il gusto del paradosso [...] e un incoercibile protagonismo[...]”. Conclude infine Maria Nivea Zagarella – con più accentuata penetrazione critica – che si avverte “un misticismo lirico nel quale, coerentemente con tutto l'iter poetico di Di Marco, pur nei residui di un mai dismesso preziosismo linguistico di ascendenza dannunziana, la spiritualistica matrice decadente si incontra, e si fonde, ancora una volta, con la profondità dell'anima cattolica”.

A questo punto, sia consentito anche a noi fare una citazione: quella di Carlo Betocchi, che nessuno stranamente ha ricordato e che pure è il poeta più “affine” al Di Marco di questo *Canto*, non fosse che per identità di visione cattolica, che ci vede tutti “viandanti” in vita e aspiranti a quella ricongiunzione con l'eterno che può solo avvenire *post mortem*: “Ciò che fonde la vita è perituro, ma solo resta vivente / la beltà del pensiero che la trascende ed ama” (da *Un passo, un altro passo*); “Avrò la mia tomba; sarai tu che verrai, / morte procace [...] / Io son tuo amante, morte, mia morte / che raccogli la vita tra la braccia e la / tramandi, dalle sue spoglie grano traendo, / e vita, nuova vita nel sole dei morti, / invisibile nella loro pace fruttifera, / da cui un'altra né più diversa vita risorge, / nulla finisce, anzi tutto continua, o morte, / o amata morte, o amata” (da *Poesie del sabato*).

Anche se non c'è una *meditatio mortis* come nel *Canto*, nell'altra raccolta di dieci liriche in siciliano intitolate ‘*Nsicutivu* (la semantica è quella dell'insistere, non del se-

guire), traspare lo stesso spirito generale, non fosse perché scritte nel triennio 2010-2012, cioè più o meno nella stessa età anagrafica (Ila palma, PA, 2012). Come è evidente a esempio in *Un salutu pi tutti* e in *Jurnata ca finisci* (“E’ nulla questo giorno che si spegne / un filo grigio di memoria / fino a quando anch’io / [...] diventerò ricordo pendente da un ramo...”). Ma, a contrasto, a noi piace sottolineare quel motivo amoroso che di tanto in tanto appare, e che si può riconnettere alle liriche d’amore che Di Marco aveva pubblicato nel 1986 (risalenti però al 1964/1985) sotto il titolo *Cantu d’amuri*, dove la donna non è mai nominata e identificata con certezza, ma vive in figure incorporate e astratte, perché è il sentimento amoroso in sé che va cantato. Solo che qui, nelle liriche di *Nsicutivu*, si aggiunge anche il rimpianto per ciò che è passato una volta per tutte (“mi accorgo che gli occhi / non mi aiutano a riconoscere / la finestra chiusa/ dove dietro c’eri tu”, p. 13; “*Ti persi strata facennu*”, p. 38).

MAURO: C'E' ENTROPIA SOTTO IL VULCANO

Riconoscere il proprio *luogo*, il paese d'infanzia, è per il critico Roberto Galaverni il fondamento della poesia più autentica. Così, nei maggiori poeti della c.d. terza generazione italiana, “il luogo [...] vale anzitutto quale fondamento certo e imprescindibile di una dialettica assai proficua tra storia ed esistenza privata, responsabilità verso gli altri e giustizia verso se stessi, disponibilità e resistenza, finitudine e assoluto” (*Dopo la poesia*, Fazi, Roma, 2002, p. 21).

E' quello che fa Carlangelo Mauro ne *Il giardino e i passi* (Archinto, Milano, 2012): l'autore è nato a S.Paolo Bel Sito, nei pressi di Nola, e perciò sul versante del Vesuvio che guarda all'entroterra e non al mare. Ma con lo stesso tragico destino di eruzione e distruzione inscritto nella sua vicenda esistenziale e nella storia della sua gente. Perché – come dice nell'attenta prefazione Maurizio Cucchi – l'esistenza stessa è una “realtà dominata dal dolore e dal senso di fragilità”. Sulla vita individuale e collettiva incombe sempre la minacciosa sagoma del leopardiano *Sterminator Vesevo* (per tre volte ricorre il sintagma nei testi, e la volta che è chiamato *Vesuvio* s'accompagna ugualmente a immagini minacciose, perché indicanti le fortezze volanti nel 1944). Non c'è nei testi della raccolta, tuttavia, alcuna imprecazione o invettiva, come faceva Leopardi, contro la “matrigna” natura: qui morte e vita sono una condizione ineluttabilmente accettata, un'imprescindibile necessità. Nel primo testo del libretto, l'autore può così affermare: “sei già estinto in partenza”. E, addirittura, nella sezione *Ritrova-*

menti, dedicata a tutti i reperti archeologici e non (anche di morte naturale: p. 69) rinvenuti nel territorio, fin dall'età del bronzo (in un'eruzione avvenuta tra il 1880 e il 1660 a. C., com'è precisato in nota), l'autore può dire in un ribaltamento prospettico, come se si vedesse in un antiquarium di Pompei: "la morte chiusa / in una teca / sono io sotto gli occhi / dell'amenio visitatore" (p. 73).

La compenetrazione fra i viventi e gli scomparsi, in tale ottica, diventa la realtà che dà senso allo stesso vivere. Passato e futuro si trovano sulla stessa direttrice, perché – come diceva C.G. Jung – prevale la "catena della continuità biologica degli individui". Così, nella sezione *Fiat e ombre*, i testi sono dedicati a tante persone scomparse, a ricercare "i colori di una reliquia di tempo / ancora una volta perduta", perché "ogni passo è accordo / d'anime legate al suono di bronzo / di vita e di morte" (p. 77). Il compagno di scuola e di pallone Andrea Paoella, con cui l'autore "giocava sull'asfalto", è rievocato così: "avevi il dono / di fuggire con il vento / e la gioventù" (p. 79). O Carminuccio, che ebbe una gamba menomata, e "come lui gli altri / foglie disperse" (p. 82), richiamando Mimnermo. Diventa emblematico il ricordo di Isabelle Mazza, "come tutte le cose perduta / nel passaggio" e perciò "lasciata / in brandelli sull'opaco / inutile specchio / di ciò che è vero" (p. 80).

Mettendo infatti in relazione quest'ultima citazione con il "gioco della memoria" (p. 15) e altre occorrenze della sezione *Poetica*, Mauro si avvicina qui a una nozione di *memoria fondante*, simile alla "tensione entropica" di Montale, in quanto solo ciò che del mondo fenomenico viene a morire e riesce a trasferirsi nella memoria individuale, acquisterà la certezza del vero e dall'autentico. Per questo, sempre nel

primo testo della raccolta già citato, l'autore può affermare che "c'è qualcosa che rimane / nell'aria senza peso" e "con essa non muore il mondo" (p. 13). Anche se, tra vuoto, abbandono, polvere e macerie, reliquie e reperti, non ci potrà mai essere un'aderenza totalizzante al reale: "la distanza era un'inesattezza / calcolata in centimetri" (p. 18).

Il *Giardino* del titolo è quello dell'infanzia, che il nonno dell'autore (forse quello che porta il suo nome, perché l'altro si chiamava Nino) seminava, e che viene rievocato in tanti testi e in un'intera sezione, con commosse parole. Un'altra sezione è dedicata ai genitori (*Uno e tre*): viene tra l'altro rievocata la dolorosa malattia del padre, al quale fu praticata una "cordectomia" (asportazione di una corda vocale). A volte i testi sono come fulminanti apparizioni, *flash* fotografici o joyceiane epifanie, come quando "zia Felicia" appare all'autore "di spalle / immobile / lì davanti" (p. 54).

Sotto l'aspetto formale infine, Mauro economizza quanto più può l'espressione. La sua è perciò una voce sintetizzante, che elimina persino la punteggiatura (tranne poche eccezioni). Solo a p. 72 la disposizione grafica delle linee versali si allarga, quasi a diventare prosa poetica o prosa *tout court*: ma si tratta del rinvenimento di quei reperti dell'età del bronzo, cui abbiamo già accennato, e che perciò si può considerare una "memoria" in senso archeologico.

L'ARTE POETICA DI PAOLO RUFFILLI

Mai come nella raccolta di poesie *Natura morta* (Aragno Ed., TO, 2012) Paolo Ruffilli ha espresso tanto integralmente la sua visione del mondo. “Poesie” innanzitutto, e non “liriche”, perché – richiamando Leopardi, nell’appendice *Appunti per una ipotesi di poetica*, che affermava l’impossibilità per i moderni di “non ragionare scrivendo versi” – parla continuamente di “pensiero” (es. p.21), di “ragione” (p. 15), di “principio intellettuale” (p. 27). Ma per rifiutare subito, nella “mente che fa ricorso all’ordine” (p. 18) ogni “idea categoriale” per il “vasto ibrido mare / dell’indifferenziato / singolare-plurale”. Essendo infatti la “realtà molteplice / ibrida e contraddittoria” (p. 17), in un “travaglio / costruttivo e distruttivo / senza fine” (p. 10), vige la *coincidentia oppositorum*, e perciò il principio di non contraddizione è un mero “sogno” (p. 16). Il paradosso è pertanto una “necessità” e occorre affidarsi alla “via / allusivo-evocativa / del simbolo / e dell’allegoria” (p. 13). Conseguentemente, sul piano retorico, è la figura dell’ossimoro a prevalere, affidata alle *scintille* che possono provocare le coppie delle antitesi. E non si contano, nel libro di Ruffilli, gli elenchi di *nomina* a contrasto (ché “il nominare ... invita... a farsi essenza”: p. 15): si citano, esemplificativamente, quelli a p. 26, a p. 32 (dove compaiono i sensi dell’udito, del gusto, della vista, dell’odorato e del tatto), a p. 48, a p. 63, ecc. Il vero non può essere colto dalla “logica pura / concettuale” (p. 17), ma solo dall’illuminazione intuitiva. E’ quella sapienza a cui aspira la “gnosi” (il termine ricorre

molte volte), e per tale via Ruffilli – come avevamo messo in luce in passato – si rifà da un lato a quanto afferma Jung sulla necessità di superare il riduzionismo scientifico e razionalistico occidentale (in gioventù Jung aveva scritto un saggio sul pensiero dello gnostico Basilide e sulla natura antitetica e paradossale dello spirito), e dall'altro alla meditazione orientale e ai modi per raggiungere il *satori* (Ruffilli ha anche curato *La Regola Celeste – Il libro del Tao*). Non sono infatti asserzioni del buddismo zen le seguenti: “l'uomo saggio / non cammina eppure arriva / [...] non agisce e, intanto, compie” (p. 69); “decidendo appunto / di non andare / hai finalmente trovato / la strada per tornare” (p. 76)? Essendo la natura non “morta” (come dice il titolo) ma “ancora viva” (*still life*, come si dice in inglese), cioè panteisticamente animata, l'autore parla anche di *anima mundi* (p. 32), di “psiche collettiva al di là del singolo portatore” come precisa James Hillman, che fa séguito a Jung nel rifarsi alle culture primitive e animistiche di cui parlano gli antropologi occidentali, cioè a quella visione dell'*anima mundi* come “particolare scintilla di anima, quell'immagine seminale che si offre attraverso ogni singola cosa nella sua forma visibile” (*L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Garzanti, MI, 1993, p. 103).

Come si concilia tuttavia “il ritmato / e lento scorrere / degli atomi” (p. 82), la lucreziana “materia generata / dal soffio di energia / che scivolando via / fa ogni volta singolare / la totalità indifferenziata” (p. 65) con l'ipotesi creazionista che sembra affiorare da queste contrastanti affermazioni: “l'oscura traccia / appena lì tracciata, / verso la meta, da una mano segreta” (p. 38), “il minimo rac-, coglie / l'infinito, l'effimero / l'eterno e il suo creatore / la creatura”

(p. 54)? Forse la contraddizione si risolve – anche se non è detto espressamente – ipotizzando, con Teilhard de Chardin, che anche il *big bang* iniziale sia l’effetto di un disegno intelligente.

D’altronde “il mistero / più fondo del mistero” (p. 64) “è nelle cose [...] / perché tutto è sempre immaginato, / e niente mai si sa” (p. 75) (dice un’epigrafe a p. 76: “sapere di sapere / è il principio della fine./ Sapere e non sapere / ecco il sublime”). Come si sa, per Ruffilli l’immaginazione è tutto e ogni aspetto del reale deve passare attraverso il filtro soggettivo (*esse est percipi*, berkeleyanamente). Ma come si conciliano intuizione e ragione? O meglio ancora, secondo la psicologia junghiana, come si concilia l’intelletto che “resiste alimentandosi / da quel che nel profondo / emerge” (p. 19), cioè con gli impulsi libidici provenienti dal rimbaudiano *là bas*? Per capirlo si può avvicinare l’operazione intellettuale di Ruffilli con l’esperienza della poesia in Paul Valéry. Tutti sanno infatti che, la *Jeune Parque* a esempio, è poesia che si guarda fare, traducendo il processo mentale di un pensiero autoriflettentesi. Ebbene, anche in Ruffilli – si vedano le affermazioni nella poetica in appendice – l’intelletto ha una funzione compensatoria e di “barriera” per arginare le inflazioni psichiche provenienti dall’inconscio. A ciò provvede la griglia tettonica del verso, col ricorso agli strumenti fonico-sintattico-grammaticali. E’ quanto a suo tempo aveva evidenziato Giovanni Raboni: “Per Stefano Agosti [...] la poesia rappresenta [...] una specifica e cosciente *esperienza dell’artificiale*, dove ‘il linguaggio è trattato alla stessa stregua d’un fascinoso, sorprendente e delicato meccanismo’ e la poesia stessa, ‘degradata a strumento, da un lato, e a meccanica psicologica, dall’altro, si configura, *a parte objec-*

ti, come ‘prodotto’ e, a parte *subjecti*, come ‘esercizio’. [...] Si spiega molto bene [...] l’importanza attribuita da Valèry, in poesia, al rigoroso rispetto delle convenzioni formali, dalla struttura strofica alla rima, dagli artifici codificati del metro a quelli della retorica. L’obbedienza alle ‘regole del gioco’ vale, in un senso, appunto a radicalizzare, rendendola più evidente e significativa, l’esperienza dell’artificiale, nell’altro a preservare, nei limiti del possibile, il dettato delle irruzioni destabilizzanti e incontrollabili dell’io”. In conclusione, Valèry non attribuirebbe “una priorità e forse un primato della parola rispetto al senso, del significante rispetto al significato, ma sembra convinto del contrario: che il pensiero, cioè, esista prima della forma in cui si manifesta, e che questa possa solo travisarlo, renderlo *impuro*, mischiandovi realtà meramente verbali, realtà ‘non reali’ “ (*La parola, atto impuro*, “Rinascita”, 17.10.1980).

Avendo in passato analizzato più volte la “forma” della poesia ruffilliana (ora è lui stesso a richiamare i vari Da Ponte e Caproni, ecc.), possiamo esimerci dal farlo in questa sede. Possiamo solo sottolineare certo lessico “filosofico” impiegato, come *tuttità*, *inessente*, *nientità*. Oppure notare come, nella maggior parte dei testi della sezione *Piccolo inventario delle cose notevoli*, le rime si fanno spesso più rare, e quindi la musica meno eclatante, e i testi stessi appaiono a volte come una farmacopea, o una fitoterapia, o una “manutenzione” corporale. Resta comunque quella finalità di fondo, dell’inversamente proporzionale: “togliere peso, il più che si possa, alla scrittura [...], quanto più basso è il tono, tanto più alto è l’effetto”.

IL CAOS CREATORE DI ANANIA

Vincenzo Anania aggiunge alla sua produzione poetica un nuovo capitolo di *Cenni dal caos* (Passigli Ed., Bagno a Ripoli [FI], 2011), di testi cioè in cui – conformemente alla sua visione – il caos s'apparenta al caso (p. 26), perché “facendo il morto / sul fiume eracliteo” (p. 74) può diuturnamente constatare quant'è sottile la distanza che separa il Niente dal Tutto e vivere perciò un'esistenza compressa tra le due forze di Eros e Thanatos in solidale e compartecipe comunione con tutte le specie viventi, sia vegetali che animali. Ciò è puntualmente registrato nella prefazione di Roberto Pagan, che parla di immersione “con tutti gli altri esseri nel flusso metamorfico della Natura”, secondo un “disegno oscuro ma ineluttabile del Gran Tutto”.

Già in passato avevamo parlato per la sua poesia di “evoluzionismo darwiniano” (un suo precedente libro s'intitolava appunto *Le ali di Darwin*), di un immanentismo panteistico che si rifaceva, da un lato, all'ilozoismo aristotelico e, dall'altro, alla natura “naturante” spinoziana. Ma, se la finitudine è la condizione “perenne” dell'umanità (sicché lo stormire di un ramo può essere percepito come un “soffio” della fluttuante Eternità: p. 24), è vero però che non c'è mai nei suoi versi alcun angosciante senso barocco per l'entropia universale. Il suo è sempre uno sguardo “virile”, lucido e distaccato (di visione laica, senza impuntature, parla il prefatore), che si snoda, lungo il percorso testuale, innanzitutto attraverso due componenti retoriche: il tono “basso”, o sottotono dell'*understatement* derivante da una

“saggezza” in accordo con le leggi cosmiche e universali, oppure – quando più pressanti si fanno gli stimoli e i dubbi dell’inquietudine – una aperta ironia metafisica. Ecco, a esempio, alcuni inveramenti di quest’ultimo tropo. Nell’apologo *Bellezza, Dolore e Storia* (p. 29), un’antica puntura di vespa è richiamata da un’attuale puntura di calabrone, mentre si sta chini ad annusare un fiore: la chiusa è che “la storia si ripete / ma pur sempre con qualche variazione”. In *Trasloco* “l’anima, delusa dal cuore, / si è trasferita nel tubo digerente” e “niente l’affascina più degli elementi / che giungono alla nuova dimora” (p. 46). In *Bionico*, considerando gli interventi chirurgici e medicali già subiti, Anania può affermare che “con i ricambi di ogni organo / ricreerò la creazione di me, / avrò un corpo eterno, a fianco / di Dio gli darò del Tu” (p. 63). O infine, ne *L’eredità*, l’autore si chiede, oltre ai congiunti e alle opere e agli animali domestici, “che ne sarà” del “super-cellulare conquistato / sabato coi punti del supermercato?” (p. 74). Poi però il registro espressivo cambia: per diventare spesso un inno di gioia al divino per tutte le forme viventi. La sua è infatti una poesia di grande religiosità (non di “religione”, che spesso consiste solo in vuote dichiarazioni di fede), anche se in un testo dichiara: “sono ateo, rigorosamente / razionale” (p. 72). Da questo punto di vista si potrebbe richiamare l’*ateologia poetica* della modernità, che Giorgio Caproni – il massimo esponente dei tempi a noi più vicini – chiamava “patoteologia”, in quanto Dio non era che una “malattia mortale”. L’ultimo testo della raccolta, intitolato *Dalla parte delle mucche*, ringrazia Dio che fece l’erba per le mucche: “solo se Dio è sereno io sto bene [...] e me ne viene una pace verdissima” (p. 116).

Questa religiosità, in cui Dio è concepito in forma impersonale, si estrinseca soprattutto nella *pietas* verso il patimento creaturale che tutti ci accomuna, a cominciare dagli “otto pappagalli” domestici, le amate cocorite: nei testi questi uccelli vengono spesso chiamati per nome (*Banana, Perla, Cielo*: in quest’ultimo c’è persino una tragedia, perché l’adolescente Joujou-la-joie “ebbe il cranio spaccato” proprio da Cielo per gelosia). Ma poi c’è la cagnetta Jenny o quello morto per vecchiaia in *Osso ed età* (p. 86). Oppure c’è l’immedesimazione panica nella vita vegetale: nel giardino, a esempio, si sono rifugiati i morti (chi ci ha preceduto lungo la catena biologica); peraltro già nell’infanzia l’autore prediligeva un albero, che “da tempo in me rivive” (p. 64). E c’è persino un attimo di scoramento quando, prefigurando la futura resurrezione materico-animistica (*Risorgere*, p. 108), viene ipotizzato che sorella morte, sempre in attesa, non inciderà tacche nella corteccia corporale troppo dura: “non fiorirò, sono rassegnato” (*Attesa*, p. 81). Sempre comunque, “per naturale / aspirazione al cielo, / l’albero leva ad esso / le mie mani in preghiera” (*L’anelito*, p. 65).

Il sentimento di affratellamento al vivente può anche, in certi momenti, diventare più aperta polemica sociale, come quando, ne *Il dubbio*, l’autore si chiede se il “diritto di morte” dell’uomo su animali fastidiosi (pulci e zanzare) si estenda anche a ogni animale e vegetale, come purtroppo avviene nelle nostre società dedite al profitto: “quando tutto il vivente avrò abbattuto, / annegato, asfissiato, bruciato, / che farò, come ammazzerò il mio tempo?” (p. 69).

Sul piano formale, la figura dell’elenco non si rintraccia solo ne *Il dubbio*, ma anche nell’ironica *A un’anima cara*, quella del frigorifero rotto, che aveva conservato “i gelati di

gelsi e di more, / le torte d'uva e di fichi, / budini e cannoli,
caponate / e marmellate” (p. 42)

Fonologicamente, infine, nei testi si ricorre a qualche rima, interna ed esterna, o a qualche assonanza, mentre il lessico ha pure una punta poco comune (come in *incubò* e in *avoriati*). Ma in generale si tratta della strumentazione retorica già incontrata in passato.

ANTONIO SPAGNUOLO TRA SEGNO E SENSO

Dopo l'antologia poetica *Misure del timore* (2011), Antonio Spagnuolo pubblica una nuova silloge di versi, *Il senso della possibilità* (Kairòs Edizioni, NA, 2013), che reca una nota introduttiva di Carlo Di Lieto, la quale ha il merito di soffermarsi con un'indagine di tipo psicoanalitico sul poeta. E si concentra perciò sul suo "disaggregante mondo delle immagini" come autoanalisi nell'inconscio alla "ricerca dell'unità perduta" nella "dirompente disidentità dell'io". Solo che ciò, a nostro avviso, non fa diventare la poesia di Spagnuolo "post-romantica", come pure afferma il prefatore.

Né peraltro riesce a ricomporsi in qualche modo questa perduta unità dell'io, data l'insistenza nel profluvio delle immagini inconscie: perché solitudine, malinconia, allucinazioni, autoinganni e solipsismo restano la temperie dominante di questa poesia: "certo fra frase e frase l'esplicita zavorra / aiuta l'impotenza delle nostre voci" (p. 15). Il bombardamento delle immagini inconscie che, con Jung, potrebbe chiamarsi "irruzione libidica" incontrollata, comporta anche una precisa conseguenza sul piano espressivo-retorico: spesso i testi hanno una *perdita di semanticità* ("semantica è il termine tecnico che si usa per indicare lo studio del significato": Frank Palmer, Mondadori, MI, 1982, p. 17). Ciò avviene innanzitutto attraverso un impiego di lessico astratto, in cui si perde la referenza a persone o cose, come in questi esempi: "Ho abbattuto a bella posta innocenza / per distruggere un falso sorriso" (p. 57); "una mini-

ma scrittura fra le ansie / predate alle invisibili ingordigie” (p. 64). E poi attraverso frasi e sintagmi che si accavallano e che, malgrado ogni tentativo, manifestano una ostica cripticità. Eccone qualche esempio, che non esaurisce una lunga lista: “zampillo a volto lento/ lo sdruciolio del corpo / proprio a dispetto / delle rughe allibite” (p. 59); “i tuoi fianchi ribaltano gerundi” (p. 60); “la polvere ci offre trasparenze” (p. 68); “ora racconto il tempo del liuto / al fioco lume che resta per ricredermi” (p. 70); “ecco il rimbalzo cambiare le impronte / al misterioso anatema del mattino” (p. 81). Solo di tanto in tanto aggalla in questa profluvie a ruota libera qualche frase significativa, anche se di autoriflessione critica, come: “l’irrazionale linguaggio / che mi affligge” (p. 24).

E’ poi caratteristico l’uso di un certo lessico che, sul piano letterario, si può qualificare “gergale” (perché riferentesi alla specifica cultura medica), e già sperimentato da Spagnuolo in un lontano libretto, *Candida*. Qui tale lessico ha queste principali occorrenze: *lipemie*, *endotelio*, *cistoscopia* [strumento per l’esplorazione visiva della vescica], *artralgie*, *ischemia*, *mitrale*, *embolo*, *linfocitiche*, *carotide*. Nell’esempio che segue questo lessico accentua la cripticità: “Ho nascosto i silenzi nello splendore dei granulociti” [globuli bianchi che si suddividono in neutrofili, eosinofili e basofili] (p. 33).

E, come abbiamo avuto modo di riferire in passato, la poesia di Spagnuolo si risolveva nell’endiadi Eros/Thanatos. Era infatti la “via” erotica quella scelta per sfuggire – inutilmente, ahimé – al barocco sentimento dominante della morte. Ma, rispetto alle liriche del passato, qui c’è una minore insistenza sulle immagini erotiche (forse per effetto dello “scorrere di giorni verso la vecchiaia”, p. 28). Si cita, più

per completezza che per esemplarità, qualche evenienza: “Alle tue cosce, / divaricando i piccoli sussulti, / abbandoni il languore” (p. 39); “sullo sfondo il candore delle cosce” (p. 65); “il divieto della tua vagina” (p. 67). Addirittura la “coscia” costituiva per il poeta una sineddoche, nonché la strada privilegiata del suo trasognamento estatico: “sulla nota acuta della contemplazione, / potrò rincorrere la tua coscia come un tempo” (p. 82).

Poi, inaspettatamente, la raccolta presenta un gruppo di tredici liriche, molto importanti e, ahimé, molto dolorose: quelle *in memoriam* della moglie Elena, scomparsa all'improvviso nel novembre del 2012. Si può affermare che si tratta delle liriche migliori perché, sedata almeno per un po' la tumescenza dell'inconscio e gli autoinganni dell'io, il canto del poeta si dispiega nei suoi accenti più alti. A cominciare da un'insospettata tensione metafisica, in cui se non un'invettiva certamente qualche rimprovero viene lanciato contro la divinità: “Ora ho deposto anche Dio nella bocca / per non bestemmiare” (p. 87); “Questo Dio possente che non parla / agli umani, e che non palesa, / ha troncato improvviso il tuo candore, per distruggere ogni cosa” (p. 90). E, naturalmente, è la cara effigie ad essere poi rammemorata: “Prigioniero del vuoto, inseguo ancora la tua immagine” (p. 91); “E' fermo il tempo e nel perenne inganno / i miei ricordi staccano memorie / per parlare con te, inutilmente” (p. 89); “Ed io soltanto piango quell'ultima immagine / che gira vorticante tra pareti” (p. 97). Ma se da un lato l'affranto rammemorare può sfociare nell'annichilente voragine, dall'altro forse il poeta riesce a placarsi in una visione più trascendente: “Dentro il vuoto ora sei

ferma / nel nulla” (p. 98); “Ora che sei nel soffio dell’eternità / la mia mente contempla te diversa” (p. 94).

LA COGNIZIONE ELEMENTARE DI LEOTTA

Il siciliano Vincenzo Leotta torna a pubblicare una raccolta di versi, *La cognizione elementare* (Interlinea Ed., NO, 2013), che reca un'approfondita presentazione di Giovanna Ioli, la quale sostiene che l'autore "alza uno scudo contro la funzione mediatrice della ragione hegeliana", per avvalorare "la religione del mistero [...], dove parola, vento e anima designano la triade che muove il sentimento, incarnando i nodi affettivi di un'esperienza interiore". La prefatrice, citando Bergson, conclude che si tratta di "una religione 'dinamica', improntata sullo slancio vitale per trasformare l'umanità, con un *ardore* che conduce al misticismo".

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

Certo è che nella prima delle due sezioni principali in cui il volume si suddivide, *Le parole da noi tradite*, si ha una quasi totale svalutazione di ogni discorso verbale (un'altra epigrafe, da T.S.Eliot, dice: "Le parole, dopo il discorso, raggiungono il silenzio"). D'altronde, un'ulteriore epigrafe, da Gorgia, sostiene che "la parola [...], con perversa persuasione, intossica l'anima e la strega", e nel testo dedicato al sofista di Lentini si conclude che "a condannarci

saranno esse, le parole / da noi tradite” (p. 23). Su questa lunghezza d’onda, scorrendo i testi, si può fare un breve regesto. A cominciare dall’ironico *Elogio delle parole*, dove queste ultime conoscono “le vie come giungere / al cuore”, giacché per il resto “i nomi / fiati di voci suoni” (*verba meramente e non restituzione di res*), servono solo a consolare (pp. 18/19). Ne *Gli universali*, in cui vengono citati gli studi di Lenneberg, Chomsky e Cassirer che rapportano ogni lingua agli stessi e invariabili principi dei meccanismi biopsichici, si arriva all’ironica conclusione: “ciò malgrado troverai di rado / qualcuno che si creda uguale agli altri” (p. 26). In *Difetto di comunicazione* si accenna al linguaggio muto ma significativa dei trogloditi, dato che oggi “il risultato è quello / di prima che si conoscesse l’uso / delle corde vocali / se per farsi ascoltare / non c’è che il silenzio” (p. 27). In *Dono, non merito* (che è citazione agostiniana) si può trovare anche il nostro “quasi” iniziale, quando una citazione biblica “lama affilata dice la parola”, se servirà “per trafiggere chi è sordo all’ascolto” (anche se poi prevarrà “chi la stravolge a suo consumo”) (p. 31). D’altronde “le difficili / verità maturano nel silenzio” (p. 32) e “verità non esistono / definitive” (p. 34): per Leotta conta solo il *dubbio*, che è maturato grazie alla lezione salutare del ventennio fascista, quando è tramontata “la fede / nei valori permanenti / per assumere il provvisorio / a costante della storia” (p. 35). Diventa parola chiave “cuore”, sede della verità sensibile, a cui vengono demandate le scelte definitive (p. 67): per questo un’ennesima epigrafe cita un famoso pensiero di Pascal (“Il cuore ha le sue ragioni / che la ragione non conosce”).

Fedele perciò alla “oscura fedeltà del cuore” (p. 60), Leotta può recriminare la “trama / ininterrotta di sangue e

di guerre” (p. 44) in cui si risolve il divenire storico, dove prevalgono i vincitori anche se sono i vinti “a dire l’ultima parola” (p. 41), e alzare addirittura una requisitoria contro i *Moderni storicisti*, che hanno “solo fede nei destini / generali, nell’eterno divenire / della storia in cui ogni cosa vive / e si risolve in altre forme. // Per ragioni di logica, di semplice / coerenza razionale, vi dico, / non so che fare della vostra scienza” (pp. 70/71). Contro le “teorie trionfistiche” non si può non concordare con l’autore, perché – come afferma Karl Löwith – “l’uomo moderno elaborò una filosofia della storia, secolarizzando i principi teologici nel senso del progresso verso un compimento [...]. Sembra che le due grandi concezioni dell’antichità e del cristianesimo – il movimento ciclico e l’orientamento escatologico – abbiano esaurito le possibilità fondamentali della comprensione della storia. Anche i tentativi più recenti di interpretazione della storia non sono nient’altro che variazioni o contaminazioni di questi due principi” (*Significato e fine della storia*, Il Saggiatore, MI, 1989, p. 40). Tuttavia, ogni posizione unilaterale è da respingere. Come dice Remo Cantoni, “la ‘fedeltà al tempo’ dell’esistenzialismo è riconoscimento della propria finitezza [...]; e la fedeltà al tempo, per la coscienza moderna, deve significare appunto consapevolezza della *storicità* della nostra vita”. “Tra l’hegeliano mondo dello spirito obiettivo (la sfera della *Sittlichkeit* e della *Weltgeschichte*) e il non-hegeliano mondo della persona (la sfera del *singolo kirkegaardiano* e del *Freigeist* nietzschiano) ci sono rapporti di interdipendenza: l’individuo mi pare vuoto senza l’apporto nutritivo della storia, ma la storia mi pare cieca senza gli individui che la interpretano e rivivono. Soltanto in

loro la storia assume coscienza e responsabilità” (*Mito e storia*, Mondadori, MI, 1953, p. 428 e p. IX).

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

Se nella prima sezione del volume è l’aspetto teoretico-filosofico a prevalere, nella seconda, intitolata *Pesaggi e immagini care*, prevalgono gli aspetti esistenziali (compleanni familiari, malattia della madre, affetti coniugali, ecc.). Ma in ogni caso è sempre la perlustrazione dell’io, in forma inconscia o cosciente, ad avere il massimo spazio. Come diceva chi scrive nelle note per un precedente volume di Leotta, *Pittogrammi* (1993), “uno sguardo maggiormente rivolto al mondo esterno sarebbe stato più auspicabile”. E, come nei *Pittogrammi*, la perlustrazione interiore diventa gioco di luci e di ombre, quando non caduta nelle accidiose malinconie o in un solipsistico *contemptio mundi* e in una claustrale *meditatio mortis*. Si veda in breve: “E’ questo il regno / delle ombre eterne, dell’eterno / sottrarsi all’esistenza e nulla accade / che lasci il segno” (*Dove il sole si nega*, p 77); “Il deserto è il luogo [...] / dove l’ossessivo

presagio / della morte si fa gioco ammiccante, / incanto allusivo” (*L’incanto del deserto*, da Isaia 35, 1: p. 78); “ciò che vedi / è gioco di ombre e di specchi” (p. 86); “come un fiore reciso dall’aratro [...] un corpo a corpo con la tua nemica” (*Sopra un verso dell’Eneide*, IX, 435, morte di Eurialo: p. 106).

Sotto l’aspetto formale, infine, la versificazione di Leotta è debitrice del versoliberismo novecentesco (l’autore è stato, insieme con Giovanni Raboni, il curatore di un’antologia delle poesie di Bartolo Cattafi per Mondadori, 1979 e 2001). Ricorrono abbastanza le rime, specie in certi testi. Paradigmatica, in tal senso, è la lirica *Una brezza gentile*, dove ci sono ben cinque coppie di rime esterne e una interna. Oppure *Ora che il vento*, dove oltre alle rime esterne (e una interna) ci sono delle assonanze (*muri/rupi/nubi; piedi/nevi*). Appare invece ingiustificata la lirica finale *Canto dell’Ecclesiaste*, perché di voluto sapore biblico-sapenziale appare esercizio retorico costruito con anafore ripetute persino tre volte o con epifore.

“ENTREACTO”
CERVANTINO-CONSOLIANO

CONSOLO POETA E NARRATORE, MANIERISTA E BAROCCO

Postume di Vincenzo Consolo (S. Agata Militello [ME] 1933 – Milano 2012) sono apparse la raccolta di racconti *La mia isola è Las Vegas* (Mondadori, MI, 2012, a cura di Nicolò Messina) e la raccolta di articoli giornalistici *Esercizi di cronaca* (Sellerio, PA, 2013, a cura e postfazione di Salvatore Grassia e prefazione di Salvatore Silvano Nigro). Ma per parlare di questi due libri bisogna partire da lontano.

Ha affermato di recente il critico Roberto Galaverni: “Il rapporto tra l’arte e la vita, la responsabilità della letteratura verso il mondo, la libertà e l’autonomia della creazione artistica, il significato dell’impegno, le prerogative dell’immaginazione: per un poeta si tratta di altrettante questioni non aggirabili, in quanto connaturate alla pratica stessa della scrittura poetica. In tal senso si può dire che non abbiano tempo, né luogo, ma piuttosto che siano tutt’uno col necessario procedimento di definizione della coscienza e dell’autocoscienza di uno scrittore e dei suoi mezzi espressivi. E’ vero però che esistono fasi storiche oltremodo drammatiche che rimettono violentemente chi scrive versi di fronte al senso del proprio operato. Sono momenti in cui la letteratura, sottoposta a una pressione degli eventi inaudita, rischia come non mai di apparire soltanto letteraria, vuota, fatta di parole che sono solo parole, eppure, al contempo, si comincia a guardare ad essa come a qualcosa di necessario e d’irrinunciabile. La tensione costitutiva tra le parole e le cose, tra la poesia e la realtà, si fa allora incandescente, estre-

ma, quasi fosse sempre sul punto d'incenerire entrambe" (*Non ci sono postini di Neruda*, "La lettura" del "Corriere della Sera" del 12.5.2013).

Galaverni parla di un poeta: ed è questa la prima puntualizzazione che va fatta. Perché Consolo, in quasi tutta la sua opera (e il "quasi" si può riferire agli articoli di *Esercizi di cronaca*), fu un poeta in prosa. Dice uno dei suoi più autorevoli critici: "Si conferma l'osmosi caratteristica di Consolo tra prosa e poesia, con predominio di quest'ultima" (Cesare Segre, *Teatro e racconto su frammenti di luna*, in *Intrecci di voci*, Einaudi, TO, 1991, p. 100). Si prenda quel che al riguardo della sua opera maggiore (o più nota) afferma Salvatore Grassia (*La ricreazione della mente*, Sellerio, PA, 2011, p. 56): "Il settimo capitolo del *Sorriso* è un altissimo prodotto di esibita oreficeria metrica e retorica: una prosa lungamente lavorata in cui la 'classica misura' dell'endecasillabo non solo diventa 'la struttura formale, il tratto distintivo' e 'l'asse portante del testo', ma costituisce simultaneamente lo strumento attraverso cui lo scrittore ostenta come assoluta finzione letteraria ciò che sta descrivendo, in un ricercato e raggiunto 'effetto di dissonanza tra forma e contenuto' che dipende proprio dalla particolare versificazione per nulla dissimulata nelle pagine di questo capitolo" (le parole monovirgolettate sono riprese dall'ampio studio di A. Finzi e M. Finzi, *Strutture metriche della prosa di Vincenzo Consolo*, in "Linguistica e letteratura", III, 2 (1978), pp. 130-31. In tale contesto i due coautori aggiungono: "Consolo manifesta costantemente una spiccata predilezione per l'endecasillabo").

D'altronde, avvertendo le qualità metriche e musicali della prosa di Consolo, proprio chi scrive – quando del Sor-

riso era stato composto il solo primo capitolo – aveva operato gli opportuni tagli lineari sul brano che inizia con “Il sole raggianti” e termina con “rimescola le masse” (pp- 7-8 del *Sorriso*, Einaudi, TO, 1976), e che l’autore aveva scelto come presentazione di una mostra di pittura di mio fratello Michele alla Galleria Giovio di Como (15-30 aprile 1972). Il brano, con un apposito commento critico, era stato pubblicato in una *plaque* di cento esemplari numerati fuori commercio con il titolo *Marina a Tindari* (presso Arti Grafiche Cav. Piero De Marchi, Vercelli, 1972). Consolo, al brano, aveva apposto la firma e la data: 27 febbraio 1972 (ved. Nicolò Messina, *Per una storia di Il Sorriso dell’ignoto marinaio di Vincenzo Consolo*; cfr. *Per un’edizione critica-genetica dell’opera narrativa di Vincenzo Consolo “Il sorriso”*, ecc., Universidad Complutense di Madrid, 2006).

E’ peraltro la commistione dei generi quella che ricerca Consolo e che è connaturata alla sua idea di espressione onnicomprensiva. Dice Carlo Ossola: “L’interdipendenza di parola-colore-musica (che ricerca una totalità di espressione), va ben oltre la tradizionale similitudine tra l’armonia della musica e il *decorum* della parola, [...] né è più questione di proporzione soltanto [...], ma di determinazione della struttura” (*Penia e Poro, Asindeto, Enumerazione caotica*, in Amedeo Quondam, *Problemi del manierismo*, Guida Ed., NA, 1975, p. 379).

Afferma Cesare Segre: “E’ difficile respingere l’impressione di un certo manierismo o barocchismo nei risultati formali della scrittura di Consolo” (*La costruzione a chiocciola nel “Sorriso”, ecc. di Vincenzo Consolo*, in *Intrecchi di voci*, cit., p. 86). Se Segre si limita a una congiunzione disgiuntiva nel qualificare la scrittura consoliana, si dimostra

più audace Grassia che, nell'approfondito ed esauriente saggio dedicato al *Sorriso*, usa tre o quattro volte il termine *manierismo*. E tenendo conto che in uno scrittore ci possono essere sia fasi "manieristiche" che "barocche" *strictu sensu*, conviene una volta per tutte fare il punto sull'argomento.

Il manierismo storico nacque con la dissoluzione dell'armonia rinascimentale, quando nel 1527, attraverso il c.d. "Sacco di Roma" ad opera dei lanzichenecchi di Carlo V, l'incertezza, la problematicità e la labirinticità, la drammaticità dell'esistenza divennero una convinzione diffusa. Tale fase si prolungò almeno fino al Concilio di Trento (ma qualcuno fa coincidere l'inizio della vera e propria epoca barocca con l'*Adone* del Marino, nel secolo successivo), quando la Controriforma teorizzò delle regole rigide e ideologiche entro cui incanalare ogni libertà e autonomia spirituale. Il manierismo come *categoria* fu teorizzato da Ernst Robert Curtius, nel suo monumentale *Letteratura europea e Medioevo latino* (La nuova Italia, FI, 1992, pp. 303-374), dal quale possiamo trarre le seguenti citazioni: "L'arte classica, nel senso più alto dell'espressione, fiorisce solo in alcuni brevi periodi aurei. Gli storici dell'arte trovano già nelle ultime opere di Raffaello il seme di ciò che si chiama manierismo, ossia della degenerazione della classicità; una 'maniera' artificiosa, che può manifestarsi nei modi più vari, si sovrappone alla norma classica. [...] Dobbiamo escludere dal termine ogni contenuto specifico della storia delle arti figurative ed applicarlo invece in senso generale a indicare il comune denominatore di tutte le tendenze letterarie contrastanti con quella classica, siano esse preclassiche, postclassiche o contemporanee al classico. [...] Molti fenomeni che

individuemo come caratteristici del manierismo sono oggi iscritti sotto il 'barocco'. [...] L'autore 'classico normale' esprime ciò che ha da dire in forma naturale, adeguata all'oggetto. Certamente egli 'ornerà' il suo discorso secondo una tradizionale retorica ben stabilita, lo correderà cioè dell'*ornatus*. Uno dei pericoli del sistema, in epoche manieristiche, è che l'*ornatus* sia accumulato in misura eccessiva, senza gusto né discernimento. Il germe del manierismo è dunque nascosto nel seno stesso della retorica”.

Precisa poi Ezio Raimondi: “ L'inquietudine del manierismo si contrappone al grande moto della 'scienza moderna' e alla conquista barocca di un universo pluriprospectico. [...]. Francesco Arcangeli [...] afferma che lo spirito anticlassico del manieristi fu 'una geniale rivolta, ma interna allo spirito stesso del classicismo' “(*Per la nozione di manierismo letterario*, in Amedeo Quondam, *Problemi del manierismo*, cit., pp. 80-82). Da parte sua, Erwin Panofsky aggiunge: “Il momento caratteristico del manierismo è un dualismo interiore, un'intima tensione. [...] Il manierismo si rifiuta all'ondeggiante scioltezza del Barocco. [...] Nel suo trattato della pittura [1584], Giovan Paolo Lomazzo parla di 'errori della natura che bisogna rettificare'. [...] E Carlo Ridolfi, ne *Le meraviglie dell'arte* [1648], dice che la 'prava disposizione della materia' è ormai responsabile d'ogni errore e manchevolezza degli oggetti di natura. [...] Per questo, secondo Vincenzo Danti, è l'artista che crea nel suo spirito la 'perfetta forma intenzionale della natura'. [...] Sicché la dottrina mistico-pneumatologica del Bello del neoplatonismo fiorentino risorge, dopo un intero secolo, come metafisica dell'arte nel manierismo” (*Il manierismo*, in Amedeo Quondam, *Problemi del manierismo*, cit., pp. 93-109). E

caratterizzante è anche Arnold Hauser, quando precisa che “nella metafora manieristica, si sa, appare assai debole la somiglianza fra gli oggetti posti a confronto: il paragone viene istituito, non tanto con un altro oggetto quanto con il poeta, e la metafora nulla rispecchia fedelmente come il poeta stesso. [...] Lo specchio, d'altronde, è di per sé un accessorio manieristico, come la maschera, il costume, il palcoscenico, tutto quello insomma che presenta indirettamente l'immagine della realtà, rifratta o traslata. Basti pensare al giovanile autoritratto del Parmigianino e al bizzarro uso dello specchio convesso. [...] Lo specchio dice la verità e nello stesso tempo mente [...]; e se lo specchio è la superficie dell'acqua, basta un soffio per distruggere l'immagine e ridurre immagine e specchio a una semplice illusione” (*Il narcisismo come psicologia dell'alienazione*, in Amedeo Quondam, *Problemi del manierismo*, cit., pp. 181-82).

Conclude infine Amedeo Quondam: “Il meccanismo costitutivo dell'esperienza manieristica è infatti la variazione: entro gli opposti termini della mimesi del classicismo e della sua mascheratura, del suo sberleffo. [...] La costituzione d'una scienza separata della letteratura, di teoriche distinte anche se convergenti, stabilisce in primo luogo un confine netto e rigido delle pratiche discorsive, che diventano sempre più tautologiche, ripetitive di sé, scrittura della scrittura, letteratura della letteratura. E ciò provoca la crisi dello statuto fondamentale della retorica classica, l'organico nesso tra *res* e *verbum*. [...] La scrittura si carica allora di quelle figure della retorica che possano in qualche modo risarcire questa perdita del significante: tende al raddoppio. La *elocutio* ha una autonomia sempre più accentuata, e anche teorizza-

ta: diventa ‘locuzione artificiosa’” (*Problemi del manierismo*, cit., pp. 36-40).

Non si può comunque non richiamare lo “straripante” manuale di Gustav René Hocke, *Il mondo come labirinto*, che richiama le sette figure concettuali di Matteo Peregrini (*Trattato delle acutezze*, 1639: “ il non credibile, l’ambiguo, il contrario, la metafora oscura, l’allusione, l’acuto, il sofisma”) e rischia forse di allargare eccessivamente la stessa nozione dello stile di cui stiamo parlando: “Ogni forma di manierismo inizialmente reca ancora tratti classici, ma rafforza poi i propri impulsi espressivi (*Ausdruckszwänge*: Gottfried Benn); diventa allora espressiva e infine deformante, surreale e astratta” (Theoria Edizioni, RM, 1989, p. 14). E, per quanto attiene all’autore che ci interessa, va ricordato che René Hocke cita espressamente il pittore Fabrizio Clerici, che diventerà il protagonista del *Retablo* di Consolo, il quale caratterizza in questi termini il suo modo di intendere la scrittura:” Io mi chiedevo se non sia mai sempre tutto questo l’essenza di ogni arte (oltre ad essere un’infinita derivanza, una copia continua, un’imitazione o impunito furto), un’apparenza, una rappresentazione o inganno, come quello degli òmini che guardano le ombre sulla parete della caverna scura, secondo l’insegnamento di Platone, [...] o come l’illusione che crea ad ogni uom comune e savio l’ambiguo velo dell’antica Maya, velo benefico, al postutto e pietoso, che vela la pura realtà insopportabile, e insieme per allusione la rivela; l’essenza dico, e il suo fine il trascinare l’uomo dal brutto e triste, e doloroso e insostenibile vallone della vita, in illusori mondi, in consolazioni e oblii” (Sellerio, PA, 1987, p. 56). Per René Hocke, infine, è il *ductus* soggettivistico che costituisce l’essenza di ogni scrittura manieri-

stica, perché proprio nel tradire le regole e l'impianto della retorica classica si afferma il "volto" esclusivo e ineguagliabile dell'artefice.

Per quanto detto prima, Consolo definisce come *palinsesto* la sua scrittura: "La letteratura vera è una scrittura su altre scritture. C'è una memoria letteraria dalla quale si parte sempre. Quella letteraria è una scrittura palinsestica. Tommaseo rimproverava a Leopardi il fatto che dietro le sue poesie si leggessero, in maniera scoperta, tutti i suoi debiti con la tradizione italiana ed europea. Tommaseo diceva che la poesia di Leopardi era come un palinsesto mal cancellato. Ma questa era esattamente la grandezza dell'autore dell'*Infinito*" (*Il lucido testimone di un disastro*, intervista di C. Cossu a V. Consolo, in "La Nuova Sardegna", 28 ottobre 2005). Sull'andamento spiraliforme, in *Il "Sorriso" vent'anni dopo di Di qua dal faro* (Mondadori, MI, 1999), dirà: "Questa planimetria [Messina, Lipari, Cefalù, la verghiana Acitrezza] metaforica verticalizzavo poi con un simbolo offertomi dal malacologo Mandralisca, quello della conchiglia, del suo movimento a spirale (archetipo biologico e origine di percezione, conoscenza e costruzione, com'è nella *Spirale* delle calviniane *Cosmicomiche*; arcaico segno centrifugo e centripeto di monocentrico labirinto, com'è in Kerényi e in Eliade)" (p. 278). E assolutizzerà il rapporto verso-prosa: "Lo sperimentalismo [...] sembra non possa che adottare, per quanto almeno personalmente mi riguarda, nel tentativo di superare il silenzio, moduli stilistici della poesia, riducendo, per rimanere nello spazio letterario, lo spazio comunicativo, logico o dialogico proprio della narrazione" (*Ivi*, p. 282). E teorizzerà i due contrapposti movimenti della scrittura, la *retta* e la *spirale*, dopo aver richia-

mato Leopardi che definiva il secentista Daniello Bartoli il 'Dante della prosa italiana' e Manzoni che a lui si era ispirato nell'inizio dei *Promessi sposi*, in questi termini: "Era per Manzoni un'aspirazione all'ordine, all'armonia sociale, a un illuministico, cristiano, unitario Paese, di cui la lingua, comune e comunicativa, doveva essere espressione. Utopia mai realizzata. E dunque la moderna storia letteraria, con le rivoluzioni linguistiche degli Scapigliati, di Verga e dei veristi, con il preziosismo decadente di D'Annunzio, con la esplosione polifonica di Gadda e di altri sperimentalisti, da una parte, con lo sviluppo della complessa 'semplicità' leopardiana dei rondisti e degli ermetici, dall'altra, è la storia del convivere e dell'alternarsi di queste due linee: la linea rinascimentale e illuministica e la linea barocca. E' la storia di speranza e di fiducia degli scrittori in una società civile; la storia di sfiducia nella società, di distacco da essa, di disperazione" (*La retta e la spirale*, in *Di qua dal faro*, cit., pp. 261-62).

Per esigenze di spazio, non possiamo in questa sede cercare di elencare i "debiti" che per ogni opera Consolo ha nei confronti dei letterati che l'hanno preceduto. Si rinvia perciò alle disamine critiche esistenti, a cominciare dalla lettura del *Sorriso* che ha fatto Salvatore Grassia (che parte giustamente dalla mediazione di Sciascia sui fatti di Bronte e da *Morte dell'inquisitore* e *Il Consiglio d'Egitto*, attraverso la *Storia della colonna infame* si sofferma sui "componenti misti di storia e d'invenzione" secondo Manzoni, e via via passa a Daniello Bartoli e Filippo Buonanni e persino ai "barocchi" cubani José Lezama Lima e Alejo Carpentier). Lo stesso Grassia ha modo di soffermarsi su *Retablo*, mentre Cesare Segre ha analizzato *Lunaria* nel già citato saggio

(soprattutto la *Luna caduta secondo il mio sogno* e l'idillio fra Alceta e Melisso di Leopardi, oltre al rifacimento del racconto di Lucio Piccolo *Le esequie della luna*, apparso su "Nuovi Argomenti", 1967, n° 7-8, ma anche *La vida es sueño* di Calderòn). Le opere maggiormente connotate in senso espressionista-manieristico sono queste tre, ma il modo caratteristico di procedere di Consolo c'è, ovviamente, in ogni sua opera. Da parte nostra, proprio per la ricorrenza dell'endiadi verso-prosa, occorre soffermarsi brevemente sulla *pièce* *Catarsi* (in *Trittico*, Domenico Sanfilippo Ed., CT, 1989, che con altri due testi brevi di Gesualdo Bufalino e Leonardo Sciascia inaugurò la stagione del Teatro Stabile catanese di quell'anno).

E' lo stesso Consolo a indicare in nota le citazioni da *Affabulazioni* di Pasolini, *Sul tragico* di Hölderlin (ma resta implicato anche l'incompiuto poema *La morte di Empedocle*), *Poema fisico e Poema lustrale (Purificazioni)* di Empedocle (alcuni versi di quest'ultimo vengono citati in trascrizione = fonetica) e *La ginestra* di Leopardi. L'Empedocle della *pièce* è uno scienziato atomico, che alloggia momentaneamente con moglie e figlia anoressica in una roulotte sull'Etna, e che è omonimo quindi del filosofo agrigentino. Altro personaggio collaterale è Pausania, che è "l'anghelos, il messaggero necessario" ed è pure genero di Empedocle (ne *La retta e la spirale* di *Di qua dal faro*, Consolo richiamerà il personaggio in questi termini: "Dall'angolo letterario, noi vediamo ora deserta la cavea del teatro, non udiano il racconto dell'*anghelos*, del messaggero, non udiamo la voce dei personaggi. Sulla scena ci sembra sia rimasto solo il coro che [...] commenta e lamenta la tragedia senza soluzione, il dolore senza catarsi" [p. 262]). Verranno raggiunti

dai rappresentanti del potere (l'Eccellenza, il Segretario e due guardie del corpo) atterrati in elicottero nelle vicinanze. Dopo l'inconcludente dialogo con costoro, Empedocle si avvierà verso una nuova bocca del vulcano per suicidarsi nel fuoco, come la tradizione tramanda del filosofo antico: "perché crediamo che nonostante / noi, voi, il rito sia necessario, / necessaria più che mai la catarsi" (p. 50). Dunque, a distanza di dieci anni, il pessimismo di Consolo è diventato radicale.

Ritorna nella *pièce* la consueta "impostura" consoliana nei confronti della scrittura come "privilegio, falsificazione, e strumento di sopraffazione ai danni di coloro che – manzonianamente – hanno la 'disgrazia di non saper tener la penna in mano'": "ogni parola, accento, è misera convenzione, / rito, finzione, rappresentazione teatrale. / [...] Voglio opporre così, da questo treppiede / del vulcano, in quest'ultimo momento, / all'ermetismo osceno e violento, / all'afasia del potere, immondo, / il sacro ermetismo d'una lingua scritta" (p. 52). C'è in più l'accusa contro la società che uccide i propri poeti: vengono citati Vladimir (Majakovskij), Federico (García Lorca) e Pier Paolo (Pasolini); ma Majakovskij si suicidò con un colpo di pistola quando capì che la rivoluzione d'ottobre si era burocratizzata e non è stato ancora giudizialmente accertato il nesso genetico della morte di Pasolini da parte di una precisa "fascia" sociale.

E c'è anche un'implicazione sciasciana, perché è richiamata la tesi dello scrittore racalmutese ne *La scomparsa di Maiorana*, secondo cui la sparizione del fisico nel 1938 deriverebbe dalla crisi di coscienza che Maiorana ebbe per gli intuizioni sviluppi che avrebbero avute le scoperte atomiche con l'ultima guerra: Consolo accusa infatti gli scienziati di

Erice (dove è situato l'Istituto Internazionale di Fisica quantistica) che “seguivano scrupolosi / teorie e imbonimenti di famosi scienziati, di fisici premiati che / odiano la parola, la poesia, che conoscono solo le / astrazioni, le impossibili formule di mostruosi ordegni, di / mortifere tecnologie” (p. 65).

Ma è sul piano formale che la versificazione di Consolo si gonfia per tensione manieristica. A parte certo lessico (*imperiodità*, *anemaulico* o il voluto arcaismo di *giunsimo* per “giungemmo”), la *pièce* si fa sempre più sovrabbondante nella struttura prosodica e non ricerca più alcuna musicalità. I versi si spezzano poi con articoli (lo, e, la, i), preposizioni (di, con, in), pronomi relativi (che) e personali (mi) e con troncamenti vari delle parole. Solo due punti riacquistano affabulazione poetica: nella scena IV, quando Empedocle rievoca i suoi ricordi d'infanzia e parla di un'eruzione (“scendeva per la vallata / il fiume rovinoso della lava”, ecc.); nella scena V, quando viene descritta Erice (“Ricordo la suprema, precipite bellezza”, ecc.). C'è infine da rilevare che il cap. VI de *L'olivo e l'olivastro* (Mondadori, MI, 1994) riporta alcuni stralci della *pièce* (senza spezzettamenti lineari e pseudoversali), intercalandoli con il racconto di una più generale descrizione del viaggio autobiografico che fa il protagonista/autore sull'Etna. Consolo ripubblicherà la *pièce*, col titolo *Oratorio*, nel 2002 (Piero Manni, Lecce), spiegando nell'introduzione che il testo era nato quando andava chiarendo il “rapporto, nel nostro tempo, tra testo letterario e contesto situazionale”; alla *pièce*, in tale pubblicazione, seguiva l'oratorio *strictu sensu*, intitolato *L'ape iblea – elegia per Noto*, che venne eseguito - con una partitura musicale

di Francesco Pennisi – al Teatro Verdi di Firenze il 19 giugno 1998.

E' venuto il momento di occuparci della prosa-prosa di Consolo, a cominciare dalla raccolta di racconti *La mia isola è Las Vegas*, importante perché contiene tutti i nuclei e i temi della sua arte, e sfaccettata perché dà modo di vedere i suoi vari registri espressivi. Avendo il curatore organizzato cronologicamente la raccolta, abbiamo innanzitutto la possibilità di constatare che i primi racconti sono di ambientazione contadina, con quella vena autobiografica e memoriale che caratterizzerà la sua opera (*Un sacco di magnolie*, che ricorda un po' il pirandelliano *Ciàula e la luna* ma soprattutto manifesta quella fascinazione lunare cui l'autore sarà sempre soggetto; *Befana di novembre* con i dolciumi regalati ai bambini il giorno dei morti e il cadavere del soldato tedesco emerso dal mare durante l'ultima guerra; *Grandine come neve*, con la doppia morte del padre e del figlio soffocato dall'ossido di carbonio; *Triangolo e luna*, con l'impiego di termini siciliani: *locca, baccalara, ingallata, grascia, sciarra, ciappe*). Affine per ambientazione ma derivante da una vera e propria inchiesta giornalistica, è il bellissimo *Un filo d'erba al margine del feudo*, concernente la visita alla vedova e alla famiglia del sindacalista Carmelo Battaglia a Pòllina (uno degli ennesimi uccisi dalla mafia nel dopoguerra): racconto stilisticamente ellittico, con un inizio di quella "retorica reticenza" che Grassia fa derivare da Torquato Accetto (*La ricreazione della mente*, cit., p. 72).

Segue il primo dei racconti ad argomento storico, *C'era Mussolini e il diavolo si fermò a Cefalù*, sul soggiorno in Sicilia di Aleister Crowley, che "in un certo senso può essere considerato il padre di tutte queste correnti neo-

mistiche di oggi, dai *beatniks* agli *hippies*, irrazionali e decadenti, pacifisti e floreali, vagabondi e ricercatori di paradisi erotici e degli altri paradisi cosiddetti artificiali; [...] il suo superuomismo, il suo misticismo, la sua irrazionalità, come il superuomismo, la irrazionalità, l'immaginifico del nostro Gabrielino D'Annunzio erano la spia di qualcosa di inquietante e tragico che si affacciava nella storia" (pp. 28-33). Il racconto è del 1971 ed è quindi la matrice del personaggio ripreso e trattato poi in *Nottetempo, casa per casa* (1992).

Le altre trattazioni storiche sono: *E poi arrivò Bixio, l'angelo della morte*, sulla vicenda della Ducea di Bronte e sulla repressione fatta dal generale garibaldino – alla stregua di quella di Alcàra Li Fusi, nel *Sorriso* – della rivolta contadina lì scoppiata all'indomani dell'arrivo di Garibaldi (sull'argomento la bibliografia è ampia, a iniziare dallo storico brontese Benedetto Radice in *Memorie storiche* [1910], ristampa della Banca Mutua Popolare di Bronte, a cura di Leonardo Sciascia, 1984; esiste anche il film *Bronte* [1971] di Florestano Vancini, che pochi hanno visto in Italia); può rientrare in questa sezione, anche per la mole di notizie fornite dal prof. Carmelo Alosi, il racconto *Arancio, sogno e nostalgia*, sull'importazione degli agrumi in Sicilia e sui vivai delle piantine che ci sono a Mazzarrà Sant'Andrea (in *Retablo*, p. 96, l'autore si identificherà come maestro d'innesti) : "ricordo, nostalgia è l'arancio, o il limone o il cedro, ma anche sogno, desiderio" (p. 129).

Rientra nel filone più tipicamente autobiografico, ma può essere assimilato ai testi di argomento storico, il racconto *La testa tra i ferri della ringhiera*, per il taglio dato dall'autore, che rievoca tutti i fatti della "grande" storia accaduti sotto i suoi occhi da un balcone del suo paese, sia

durante la guerra (come le ceste di arance e mandarini regalate ai soldati tedeschi da una baronessa), sia dopo (i comizi elettorali dei “microfoni di Dio” padre Lombardi e frate Alessandrini, o di Nenni e Girolamo Li Causi): “vidi e vidi, da quel mio balcone [...]. La grande storia, la Storia, passa anche, spesso, dai luoghi più ignoti [...] e può essere anche narrata. Non nel modo scientifico degli storici di professione, ma in tutt’altro modo” (p. 204).

E’ abbondante il filone dei racconti a registro ironico, che – all’ultimo, come vedremo – arriverà a vere e proprie forme di sarcasmo. S’inizia con *La prova d’amore*, presa in giro, un po’ brancatianamente, della doppia morale erotica di certi giovani del sud), cui segue *Il direttore* (su un giornalista venuto dal sud con grandi ambizioni: qui, oltre ai nomi veri di scrittori e giornalisti famosi, ci sono molti nomi “storpiati”, ma spesso tuttavia riconoscibili). *Le perizie* (i periti non capiscono che una testa scarnificata, di un cappuccino, è del 1780) è una metafora – in verità non molto riuscita – sulla crisi economica italiana. *Il corista a domicilio* è una presa in giro della TV, che sceglie a caso un telespettatore per fare il “corista” in *playback*, mentre *Il poteròsofo* ironizza sui politologi “tuttologi”. *Vanto di vanterie*, invece, è più che altro un’esercitazione di linguaggio, perché, oltre all’impiego di termini siciliani (*varvaro, sparadrappi, carvano, zizze, panàri*) o anticati alla Gadda (*druda, ganza, cedronaccio, versicanti, cerusici*), si apre con un artificio *pangrammatico* che “consiste nella scelta di parole consecutive che cominciano tutte con la medesima lettera” (Ernst R. Curtius, nel saggio citato, p. 314). In *Si è “confonduta?”* c’è la presa in giro del critico letterario di provincia, che, a corto d’ispirazione, sottrae i temi che la figlia deve corregge-

re, in uno dei quali è detto che la Madonna del Tindari si è “confonduta” perché ha fatto ingravidare la sorella “schettata” (nubile) al posto della maritata. *Il disastro storico*, più che quello degli sciacalli effettivi quando avvengono i terremoti o altre calamità, è quello dei “politici” e degli “speculatori”, cioè delle iene e degli sciacalli metaforici. *Il marito della musa* è un divertentissimo racconto, in prima persona, sui poetastri che cercano recensioni. *Il più bel monumento*, invece, concerne il basamento del monumento che Marsala voleva erigere a Garibaldi: “questo primo anello mancante della lunga catena di monumenti che serpeggia per l’Isola e la Penisola” (p. 71). L’ironia, consolianamente, concerne anche le scelte linguistiche: “strehleri, costanzi, testori, tamburini, trombettieri”.

L’ironia si fa più mordace, anche se non raggiunge ancora il sarcasmo, in *Porcacchia facean di nome*, quando – rievocando i primi tempi passati a Milano – Consolo afferma che “allora la scrittura era subito impegno, testimonianza e denuncia” (i modelli culturali erano *Il Cristo* di Carlo Levi, Gramsci e la letteratura meridionalistica dei Dorso e Salvemini, *L’uva puttanella* di Scotellaro, ma anche *Il pasticciccio* e *Ragazzi di vita*). Poi “finì il meridione e finì il mondo contadino” (p. 119) e lui si ritrovò a scrivere il primo romanzo, nel 1963 (*La ferita dell’aprile*), “proprio fuori dal neorealismo”. E, citando i libri successivi, a proposito di *Retablo* dice che i critici non diranno niente al riguardo, “fino a che il libro non sarà tradotto in italiano, nella lingua cioè dei Porcacchia che oggi si parla e si scrive nel paese nostro. [...] ‘Lei è anacronistico?’ mi ha chiesto un giornalista. ‘Certo’ ho risposto. ‘E pure anacreontico’” (p. 119). L’ironia è invece giocata sul piano linguistico in *Il regista*,

che è una presa in giro di Strehler e del suo circolo teatrale (anche Paolo Grassi è evocato). Tutto il racconto è così impastato di termini milanesi: *Milan e poeu pù, minga, l'è lu, istess, magon, cazzun, sbarlusent, vioeula, magher, ciamaa, el noster gèni*. Il ritorno degli emigranti al paese natale è descritto nei due tempi canonici: d'agosto (*E poi la festa del patrono*) e per Natale (*Deserto in piazza. E' mezzodi*). In entrambi i casi è deprecata la pace perduta d'una volta e i bersagli sono anche rivolti ai personaggi televisivi (“i pippibaudi e le carrà”): una bomba per intimidazione mafiosa chiude il secondo racconto. *Il raccontino del macellaio* è lo sfogo di un ipotetico “macellaio milanès” che, di fronte al ricatto del fidanzato della figlia, lo rinchiude dentro una cella frigorifera (con evidente esagerazione). *Premio alla carriera* ironizza su un premio letterario provinciale in un paesino dei Nèbrodi, con lo storpiato nome di Calatta Petranà, e *La pallottola in testa* prende in giro – autobiograficamente – un funzionario TV (Consolo lavorava alla RAI, proprio ai programmi culturali) che non riesce ad adeguarsi al “potere televisivo”. *Il miracolo*, invece, torna all'ambientazione contadina, col ritratto ironico dell'ingravidamento di una vergine che accoglie in casa un giovane, scambiandolo per Benedetto il Moro (o il Nero, nacque nel 1524 a S.Fratello, da genitori portati come schiavi dall'Africa, morì a Palermo – di cui divenne compatrono – nel 1589 e fu beatificato nel 1743 e canonizzato nel 1807).

L'impegno sociale di Consolo si manifesta ne *Il rito*, commosso racconto che rievoca i funerali di Walter Rossi, un sindacalista “ucciso dai fascisti” a Genova (ma alla fine l'ironia rispunta con “pseudopota” e “urobolico”). Prosegue con *Madre coraggio*, che è il resoconto di un viaggio, con

altri scrittori, a Ramallah (dove Consolo incontra Arafat) e a Tel Aviv (dove incontra David Grossman e dei poeti dissidenti). La madre del titolo è una vecchia palestinese che, per vivere, raccoglie e vende nepitelle. Conclude: “Sento l’inutilità di ogni parola, la sproporzione fra questo mio dovere di scrivere, di testimoniare della realtà che abbiamo visto, delle persone che abbiamo incontrato, e la grande tragedia che si sta svolgendo laggiù” (p. 199).

Un intermezzo fra i vari filoni, fra i vari registri, si possono considerare i racconti *Amor di madre è anche vendetta* e *Il fosso*. Il primo fa la storia di un immigrato che ritorna dopo trent’anni dalla Germania per sparare all’uccisore, involontario, della madre. La critica viene fatta da un lato richiamando il matriarcato psicologico descritto (e deprecato) da Dominique Fernandez in *Madre mediterranea*, e dall’altro – a nostro avviso con prevalenza ideologica – richiamando la *smitizzazione* della figura materna che aveva fatto Vittorini in *Conversazione* (solo perché usava i termini “vecchia vacca, benedetta vacca”). Il secondo racconto fa un quadro di “civiltà contadina” ma, consolanamente, viene risolto sul piano linguistico (si tralasciano i molti termini siciliani impiegati e persino uno greco) e, ancora una volta, con i vezzi e le interiezioni cari appunto a Vittorini (“Ihi, ihi, ihi”, “vah vah”, “ah”, “flag flag”, “Pa”, “gèesu”). Non si può non richiamare al riguardo quanto già rilevato da Grassia per l’interiezione ripetuta (“hah hah”) usata per la figura del contadino Peppe Sirna nel *Sorriso*: “se da una parte cerca (o finge?) di riprodurre realisticamente sulla carta il suono della ‘fatica’ del contradino [...], dall’altro introduce una pagina completamente artificiale, risolutamente finta, in cui la scrittura smentisce qualsiasi corrispondenza con la re-

altà perché trova nella letterarietà, e nelle allusioni figurative, l'unica sua giustificazione” (*La ricreazione della mente*, cit., p. 58).

I racconti che si possono raggruppare sotto l'etichetta “autobiografia memoriale” sono molto numerosi e toccano uno dei pilastri della poetica di Consolo. In *Grandi carriere di vecchi amici* rievoca quando a Milano, studente alla Cattolica, attraversava Sant'Ambrogio (dove una volta assistette al matrimonio di Dario Fo e Franca Rame) e come ospite alla stessa pensione c'era un coinquilino che poi fece una strepitosa carriera politica nella DC (questo ricordo ritornerà in séguito). In *Un giorno come gli altri* c'è il dilemma ideologico fra il “narrare” e lo “scrivere”: “il narrare, operazione che attinge quasi sempre alla memoria [...] è sempre un'operazione *vecchia arretrata regressiva* [la sottolineatura è nostra]. Diverso è lo scrivere, lo scrivere, per esempio, questa cronaca di una giornata della mia vita il 15 maggio 1979: mera operazione di scrittura, impoetica [...]. Con lo scrivere si può forse cambiare il mondo, con il narrare non si può. [...] Però il narratore [...] può fare dei salti mortali, volare e cadere più avanti dello scrittore, anticiparlo... Questo salto mortale si chiama metafora” (pp. 92-93). A parte i soliti interventi sulle scelte lessicali (storpiatura fonetica per mimesi del parlato, impiego del milanese e del siciliano) e insolite descrizioni ambientali (vista dalla casa di via Volta 20, dove allora lo scrittore abitava e delle immagini esistenti nel suo studio), vi è indirettamente citato Toni Negri (“quel professore di Padova arrestato in aprile”) perché il racconto si chiude con l'irruzione della polizia in cerca di “prove” (si era nella stagione dell'emergenza provocata dal terrorismo). Ne *La corona e le armi* c'è il ricordo (uno dei tanti) di

quando, da piccolo, accompagnava il padre commerciante a vendere un carico di pesche a Palermo (anche qui ci sono le interiezioni “Fha, fha” e “ah, ah”). Il racconto ha una postilla, di tredici anni successiva, in cui il passaggio dei confini della provincia è visto “come oltrepassare le colonne d’Ercole [...]: Cefalù è stata un approdo, un luogo di elezione e di passione [...]. Ognuno che vuole narrare, e parlo di narrazioni in verticale, che trovano la loro ragione nella storia e nella metafora, ha bisogno della sua *yoknapata-wpha* [Faulkner]. Io ho scelto Cefalù. Sono piccoli mondi così ricchi dentro cui il viaggio, la scoperta può non finire mai” (pp. 101-02). *Porta Venezia* descrive il quartiere ricco di un’“ondata di mediterraneità, di meridionalità [...]: io trapiantato qui, come tanti, da un Sud dove la storia s’è conclusa, o come questi africani, da una terra d’esistenza (o negazione d’esistenza) dove la storia è appena o non è ancora cominciata” (pp. 112-13). Dopo aver mangiato lo *zichini* in un ristorante eritreo e, a causa della pioggia improvvisa, essersi rifugiato in un bar egiziano, entrerà una squadra di poliziotti che, dopo il riconoscimento, gli consiglieranno di non frequentare a una certa ora di notte certi quartieri (e la chiusa sa troppo di ideologia). In *Le vele appaivano a Mozia* è rievocata la gita che Consolo fece, in compagnia di Guttuso e di Fabrizio Clerici, nella Sicilia occidentale, fino a Mozia, dove vien detto il perché – in *Retablo* p.131 – ha immaginato di far gettare in mare la famosa statua di marmo del *Ragazzo* (o *Auriga*): “mi sembrò una discrepanza, un’assurdità, una macchia bianca nel tessuto rosso della fenicia Mozia [...]; come l’arte, infine, un lusso, una mollezza nel duro, aspro commercio quotidiano con la vita” (p. 127). A parte poi che, rievocando la prima visita a

Mozia, quando occorreva preliminarmente farsi rilasciare un'autorizzazione scritta dall'amministratore dei Whitaker, che stava a Marsala, impreca contro i *media* e la civiltà di massa, auspicando che, come allora, ci vorrebbe chi esaminasse uno a uno "se il nostro è un reale bisogno d'arte, di cultura o un indotto bisogno di consumo" (p. 126). "Non si nasce in un luogo impunemente" (p. 135) afferma l'autore in *Memorie*, che è una teorizzazione su una "ideale geografia letteraria siciliana": gli scrittori della Sicilia orientale (a es. Verga) sarebbero maggiormente implicati con la natura (eruzioni, terremoti) e quindi portati a trattare temi di ordine assoluto, la morte, il mito e il fato; quelli della Sicilia occidentale (a es. Pirandello romanziere, Lampedusa, Sciascia) sarebbero invece implicati maggiormente con la storia, e quindi da temi di ordine relativo, sociale. I primi si esprimerebbero "in forme poetiche, in toni lirici, in scansioni musicali"; i secondi "in forme prosastiche, in toni discorsivi, in scansioni logiche". Ovviamente, essendo l'autore nato a S. Agata Militello, cioè in mezzo, partecipa dell'una e dell'altra tendenza. Ma è vero? Lo stesso autore corregge tale *summa divisio*, affermando che "De Roberto emigra clandestinamente a Catania", ma a nostro avviso Consolo cade qui in una di quelle mitopoiesi che caratterizzeranno, a tratti, la sua scrittura. Si potrebbero portare infiniti esempi di scrittori siciliani *occidentali* che scrivono in forme poetiche e, viceversa, scrittori *orientali* che scrivono in forme narrative. Ma tant'è. Il suo paese natale è rivissuto in *Ritorno al paese perduto*, che è un bel racconto, ma per deprecare gli stravolgimenti edilizi nel frattempo avvenuti e dove i commercianti sono ora taglieggiati dagli estortori. Le distruzioni, dapprima con le bombe durante la guerra, e ora con la spe-

culazione, hanno cancellato per sempre certi ricordi d'infanzia: "Mi sembrò improvvisamente inadeguata, fuori dal tempo la mia fiducia nel linguaggio, nel linguaggio della memoria, che è il linguaggio della letteratura [...]. Ma un paese in cui non c'è più spazio per il linguaggio della letteratura, della poesia, è un paese perduto, senza speranza" (p. 149).

La rievocazione del paese natale *d'antan* ricorre anche in *La grande vacanza orientale-occidentale*: l'autore si sofferma sull'antica tripartizione a fasce sociali dell'abitato (pescatori in prossimità del mare, commercianti e artigiani al centro, e contadini e agricoltori verso l'interno), e per quanto riguarda la "vacanza" occidentale, ricorda ancora una volta l'autorizzazione che occorreva richiedere all'amministratore per poter sbarcare a Mozia. Ma afferma di essersi recato la prima volta a Selinunte, da solo, a quindici anni, alloggiando per la sera a Marinella, in una pensione, dove per cena gli furono offerte delle sardine alla griglia. Il ricordo ritorna in *Malophòros de Le pietre di Pantalica* (p. 117), dove viene aggiunto il particolare che era di marzo (in verità fine febbraio). Tutto bene per Marinella e le sarde per cena, ma Consolo cade qui in una delle sue mitopoiesi, che siamo in grado di documentare grazie a un testimone che c'è nell'archivio che racchiude la nostra corrispondenza. Fu infatti chi scrive ad accompagnare l'autore per la prima volta a Selinunte, ma quando aveva trentaquattro anni. La gita – non c'erano ancora le autostrade, né quelle a "scorrimento" – si svolse attraverso i paesini dell'interno. In un campo completamente fiorito (Persefone era tornata sulla terra), Consolo raccolse un mazzo enorme di bianchi narcisi selvatici, che poi, nella camera assegnataci per la notte, infilò

uno a uno nei buchi della faesite che ricopriva le pareti della stanza. Il testimone, che riportiamo di séguito, è datato e firmato 28 febbraio 1967:

SELINUNTE

(a Sergio)

E cosa spero
dalle pietre, immani
ossa d'un tempo,
che cerchi
in questi prati
d'erica e selino,
nei muschi serici,
nei pori
dei rocchi e delle metope?
Pure qui,
nell'antico cerchio
d'equilibrio,
stridulo vibra
il groviglio dei fili
nella fronte fragile
d'uomo precario,
in bilico sull'asse
del tuo giorno acceso
del bianco che germina
a catena.
Il filo d'aria
che torna sopra l'onda
dell'africa Cartagine
ti sveglia

il nuovo strano smarrimento
che afforza e salda
l'altro del presente.
Se pensi di fuggire
al terzo asse,
fuori dal dove vengo
e dove vado,
è certo
che nuove morse ti restringono
spintesi dai poli inesplorati.
E allora ferma
il tuo piede
in questo centro
e chiudi gli occhi
e gira,
gira su questa nota verticale:
il fosso vorticoso
in cui ti trovi
spera che una pietra greca
umana lo ricopra.

Il biglietto che accompagnava il testo affermava trattarsi “della prima poesia, in senso assoluto, scritta: è chiaro che essa parla di me”.

Ne *Le lenticchie di Villalba* è rievocato un altro viaggio col padre, in camion, a Villalba (ma l'incontro con Calò Vizzini, famoso capomafia, è autentico o è frutto di un'altra mitopoiesi?). Esso comunque s'appaia al già visto *La corona e le armi* e a *Le macerie di Palermo*, che ha inserti vari (Robert Capa, Tomasi di Lampedusa, Umberto Lucentini su Borsellino, Giovanni Falcone e lo stesso Consolo da *L'olivo*

e l'olivastro): qui si stigmatizza la speculazione edilizia di Palermo e il racconto si conclude con un'irrisione contro "il nuovo mefitico potere che governa questo Paese ormai perduto". Per questo è poi detto: "Lontano dall'isola ormai da anni, vi ritorno di tempo in tempo, smarrito ulisside, come tanti, che non ritrova più la 'patria'" (p. 190).

In *Natali sepolti* vengono ricordati i tempi della fanciullezza, quando venivano i "ciaramellai" a suonare la Novena natalizia. L'autore e il fratello preparavano anche il presepe e perciò andavano in cerca delle pietre adatte, leggere e porose. Una volta incontrarono nel greto di un torrente un pastore, che aveva un grossissimo ingombro erniale nei pantaloni: quello era il "lupo mannaro", come affermavano le erronee credenze popolari, e che daranno poi luogo al personaggio del "luponario" di *Nottetempo, casa per casa* (la fascinazione lunare resterà fondamentale per l'autore, che aveva un temperamento saturnino-malinconico: "E' colpa della luna; quando si avvicina di più alla terra fa impazzire tutti"). E' ricordato anche lo "sparviero, rapace di memorie" Antonino Uccello, l'etnologo cui è dedicato il capitolo *La casa di Icaro ne Le pietre di Pantalica* (pp. 123-131). Il racconto ha la particolarità di rivolgersi alla "gentile lettrice e al caro lettore", con effetto di straniamento, nonché allo stesso Uccello: "Dalla tua scomparsa [...] la realtà non esiste più, esiste solo la ricreazione d'essa nel modo come comanda il potere e diffondono i messaggi. Una realtà [...] uniforme e squallida, precaria, fugace, priva di passato, buia di futuro. E chi più soffre per questa irrealtà in cui viviamo non fa che ricordare querulo la realtà ormai perduta" (p. 194).

L'impegno di Consolo tramuta la sua ironia in vero e proprio sarcasmo (sposandosi con la rabbia sociale) in *Replia eterna*, quando attraverso il prestanome del giornalista Bruno, "furente per la vittoria di vecchi e nuovi fascisti", deplora la conquista del potere del Sig. Mascelloni (fine aprile '94), alleato con i post-fascisti e con i vandeani di *Nord sopra tutto*, cioè di quel "potere di un gruppo di samurai dell'azienda, di sacerdoti della religione della bottega, di mistici del messaggio del consumo e del profitto" (p. 181). Consolo ha citato più volte *Cristo s'è fermato a Eboli* di Carlo Levi (al quale dedica un saggio in *Di qua dal faro*, pp. 251-57); qui sembra proprio inverare le sue parole: "In un paese di piccola borghesia come l'Italia, e nel quale le ideologie piccolo-borghesi sono andate contagiando anche le classi popolari cittadine, purtroppo è probabile che le nuove istituzioni che seguiranno al fascismo [...] ricreeranno uno Stato altrettanto [...] idolatrico e astratto, perpetueranno e peggioreranno, sotto nuovi nomi e nuove bandiere, l'eterno fascismo italiano" (La biblioteca di Repubblica, RM, 2003, p. 239). In *Genova, Fenicia d'occidente* viene invece rievocato il viaggio fatto in quella città, quando studiava a Milano, per accompagnare uno zio che aveva preso contatti con degli industriali per importare olio d'oliva: paragonerà i suoi sagaci imprenditori "a quelli che partivano dagli angusti porti fenici, Biblo o Sidone, e scoprivano l'ignoto Occidente mediterraneo" (p. 209). E in *Piccolo grande Gattopardo* i ricordi vanno al poeta Lucio Piccolo (quando col cugino Tomasi sfrecciava su una Lancia dal suo paese); viene rievocata la sua amicizia e quando lo fece incontrare con Leonardo Sciascia: "così antitetici, così lontani l'uno dall'altro: due archetipi per me, due cifre letterarie che ho cercato, nella mia

scrittura, di far conciliare” (p. 212). Consolo peraltro aveva dedicato al poeta orlandino delle pagine famose ne *Il barone magico* poi comprese in *Le pietre di Pantalica* (pp. 133-149) e qui l’ultima pagina del racconto è presa da lì quasi per intero (pp. 143-44).

Il sarcasmo giunge all’acme in *La mia isola è Las Vegas* e in *Io, don Rosolino Utridogghio* [che sta per “oltre d’olio”], racconti in cui l’autore immagina che a parlare siano due mafiosi, uno rinchiuso a Opera e l’altro nel carcere dell’Ucciardone. Nel primo, derisoriamente, l’autore fa dire al parlante che si potrebbe persino smontare un teatro greco (uno piccolo, come a Tindari o Eraclea Minoa) per venderlo al cav. Silvio Berlusconi per la sua villa in Sardegna; nel secondo: “Ho dato lavoro e nella grande Milano degli affari, al servizio del mio principale amico, fra i più grandi e i più ricchi imprenditori del mondo” (p. 219). Sembrerebbe una pausa il racconto *Il mare*, perché ritornano i ricordi d’infanzia (anche del cadavere del tedesco spiaggiato), ma poi i riferimenti agli altri mari siciliani (quelli oltraggiati e infernali di Priolo, Augusta e Gela o per i “clandestini” affogati nel Canale di Sicilia) gli fanno concludere che “questo Mediterraneo di miti e di storia, è divenuto oggi un mare di dolore e di morte” (p. 222), pensiero ribadito con le parole di Fernand Braudel (il racconto, inedito, è stato poi pubblicato dal “Corriere della Sera” del 22 aprile 2012, con una nota di Ermanno Paccagnini). *Alèsia al tempo di Li Causi* ritorna un po’ su tutti i ricordi già visti, ma ha la particolarità di fare delle etimologie “alla greca” (*Alèsia*, il suo paese, corrisponde a “marino” e Patti – dove furono “moschettati” dodici rivoltosi di Alcàra - , più avanti a est, a *Epi-Akté*, “sulla costa”): nel racconto viene citato l’anarchico poeta di

Barcellona Nino Pino (premio Viareggio per il dialetto nel 1956), mentre l'*alter ego* Ciccio Aricò è detto "da anni in pensione, vive con malinconia". E *Ciro* vide Anna Magnani, oltre che tornare su tanti ricordi visti in precedenza (con una certa stanchezza), al tempo in cui aiutava il cognato nel suo studio notarile di Lipari, afferma di aver visto Anna Magnani (che recitava in *Vulcano*) che lo apostrofò mentr'era seduto sulle pietre di un sarcofago dell'acropoli liparitana: sorge tuttavia il dubbio che si tratti un ulteriore episodio di mitopoiesi. Si ritorna nel sarcasmo alla massima potenza in *L'alba dell'anno nuovo*, dove Mascelloni vien chiamato "Kuce" e le espressioni linguistiche sono derivate dal linguaggio di Gadda: in due posti la derivazione è detta "furto in casa Gadda". Chiude la raccolta *La meraviglia del cielo e della terra*, che è una specie di idealizzazione fantastica: viene immaginato un pastore analfabeta, chiamato Bitto da Benedetto il Moro, che grazie a un eremita incontrato sui Nebrodi (ma sono citati posti delle Madonie) e che declama Leopardi ("che fai tu, luna, in ciel?"), avrà modo di studiare e, infine, di emigrare a Düsseldorf. Idealizzazione, quasiché l'insufficienza della realtà, già deprecata da Giovan Paolo Lomazzo, da Carlo Ridolfi e da Vincenzo Danti nel Cinque/Seicento, portasse ormai Consolo a contemplare soltanto le residue meraviglie celesti e terrene.

A conclusione di questa disamina, non possiamo non accennare a quanto di recente ha scritto Maria Nivea Zagarrella su Consolo: "La sua opera letteraria [...] è monotematica nei contenuti, avendo i suoi testi come argomento ricorrente e totalizzante la Sicilia" (*Esilio e radicamento nell'opera letteraria di Vincenzo Consolo*, in "Lumière di Sicilia", rivista *on line* n° 7/8 del giugno 2013, diretta da Mario

Gallo). C'è da aggiungere che di *singolare platonismo intellettuale, tutto siciliano* parla Massimo Onofri: “Un’attitudine intellettuale che ha prodotto nell’isola quella contro-storia d’Italia letteraria e civile, scritta quasi in concorrenza con la grande storiografia italiana, e capace di assumere la Sicilia a pietra dello scandalo della mancata democratizzazione del paese” (*Consolo per lumi sparsi*, in *La modernità infelice*, Avagliano Ed., Cava de’ Tirreni, 2003, p. 180).

Gli articoli pubblicati da Consolo in veste di giornalista per il quotidiano “L’Ora” di Palermo sono ora riproposti in *Esercizi di cronaca*. La parte principale concerne la “cronaca” del processo Vinci, che Consolo come inviato speciale a Trapani scrisse dal 20 giugno all’11 luglio 1975. Vinci era accusato dell’omicidio di tre bambine (e, riconosciuto colpevole, venne condannato all’ergastolo); PM nel processo fu il magistrato Giangiacomo Ciaccio Montalto, che fu assassinato dalla mafia il 25 gennaio 1983, e che, presago, invitò una sera a cena Consolo per “sfogarsi” (la sua biografia è ora disponibile per chi voglia saperne di più: Salvatore Mugno, *Una toga amara. G.Ciaccio Montalto, la tenacia e la solitudine di un magistrato scomodo*, Di Girolamo Ed., RM, 2013). Ma nel libro ci sono altre corrispondenze per “L’Ora”, suddivise nelle sezioni *Cronache* e nell’appendice *Fuori casa* (dove, a parte pregevoli ritratti, ci sono pezzi che continuano a documentare l’ironia di Consolo). Sia il prefatore che il postfatore sottolineano l’impegno e lo scrupolo dello scrittore nell’assolvere il suo compito di cronista, ma per noi, in questa sede, conta più sottolineare il giudizio sul suo stile dato da Corrado Stajano: “Il linguaggio, nei suoi romanzi, è essenziale. Ma nei suoi articoli dimentica del tutto il suo espressionismo barocco, usa soltanto l’italiano lim-

vido e chiaro” (in *Cronache siciliane di Vincenzo Consolo*, “Corriere della Sera” del 21 gennaio 2013). Dunque: dalla “spirale” alla “retta”, non ci poteva essere una conclusione più ironicamente consonante di questa.

PROSA

IL MONDO PERBENE DI CAMILLA SALVAGO RAGGI

Secondo il precetto gideiano che la buona letteratura si fa con i cattivi sentimenti, Camilla Salvago Raggi riunisce tredici racconti in *La bella gente* (Nino Aragno, TO, 2004), nei quali con ironia si prefigge di smascherare i reconditi e nient'affatto altruistici pensieri che spesso sottostanno al perbenismo borghese dei suoi personaggi. Nel racconto *Cattività*, che con improprietà terminologica sta per cattività, un personaggio femminile dice a esempio: "Si sa che all'odio, come al cuore, non si comanda". La caratteristica che accomuna questi personaggi è di essere anziani (la più giovane ha cinquant'anni e un corpo ancora snello e magro, tant'è che si fa l'abbronzatura artificiale prima di andare in vacanza al mare con i nipotini) e di appartenere tutti a un mondo borghese in gran parte tramontato nei contesti tecnologici e massificati di oggi. L'unico ad avere un'estrazione contadina è il personaggio del vecchio prete di *Cieli aperti*, che rimpiange la ritualità chiesastica preconiliare e le messe in latino, ma questo personaggio è un po' una proiezione nostalgica della collettività dei buoni borghesi presso i quali svolgeva le sue funzioni.

L'arma più affilata a cui ricorre l'autrice per irridere le convenzioni di questo "bel mondo" è l'ironia, che si dispiega a vari livelli. Può a esempio concernere le descrizioni ambientali: "sedie finto tirolese dal traforo a cuore"; "la calda penombra di quella stanza dalle tapparelle abbassate, una via di mezzo tra il sacrario e la cripta". Oppure rivolgersi direttamente all'appartenenza-coscienza di classe: "Se a

chiunque è dato indossare un *tailleur* di buon taglio, nessuno che non appartenga a quel mondo è in grado di farlo con lo stesso *aplomb*". L'ironia infine può inerire ai diminutivi-vezzeggiativi dei suffissi applicati ai singoli nomi: "il golfino d'*angoretta* pelosa", il *bridgino*, *librino*, *villino*, *robeta*.

C'è una prevalenza di personaggi femminili nei racconti (sono solo tre quelli "al maschile"), ma in ogni caso spesso si ha il sospetto che, nella varia tipologia delle figure, sono entrate a far parte, anche se rielaborate e trasfigurate, certe notazioni che appartengono al vissuto biografico dell'autrice. E' a esempio frequente l'occasione narrativa di una vecchia signora che vive col marito, verso il quale nutre "fantasticherie omicide" che in un caso coinvolgono anche il cane di lui.

Una precisa conseguenza dell'appartenenza di classe di questi personaggi, sul piano del lessico, è l'impiego di forestierismi entrati nell'uso comune. E diventati tanto usuali che il loro impiego non viene nemmeno segnalato dal corsivo: "hobby, chef, toque, forfait, recital, tournée, viveur, jeans, piercing, flash, dépliant, puzzle, kitsch, leitmotiv, flirt, catering, buffet, plaid, guard-rail, display, salopette, chewing-gum, tailleur, cachemire, mohair, cachet, clergyman, down, collant, slip, topless, volants, consolles, trompe-l'œil ". Il corsivo, com'è d'obbligo, distingue invece quelli meno frequenti o quelli che in certi ambienti non vanno mai tradotti in italiano: "*saloons, racé, aplomb, pedigree, soft, coffee tables, matinée, appliques, double face, nom de plume, plaquette, aficionados, noblesse, boiserie, fräulein* ".

Un certo lessico, d'appartenenza chiesastica, serve a designare la scomparsa d'un mondo, come "nicchio" per la berretta dei preti, o "filotea" per il libro di preghiera. Ricorre

anche un piemontesismo, “béola” (da Béola in val d’Ossola), a designare le lastre di pavimentazione dei giardini o delle strade che altrove vengono denominate “bàsoli”. E a proposito dei giardini, e in generale dei parchi “architettati” da tener goethianamente distinti dai boschi incolti, c’è una bella descrizione a p. 37.

Non si può infine non rilevare la tendenza a segnare gli accenti sui nomi terminanti in “io”, mentre deve rientrare in un uso locale il cambio di genere, dal maschile al femminile, nel termine “sdraio” (pp. 47-69-93-122).

Una caratteristica nell’uso dell’interpunzione da parte di Salvago Raggi sta nella lineetta, non quella duplice che mette in rilievo parenteticamente un inciso, ma quella unica che viene a creare una sintassi ellittica, come nella frase “sì, malgrado il disprezzo che poi – disprezzo o gelosia?” (p. 10); oppure, appena più sotto, nella frase: “Il vialetto che porta al garage [...] ha ai lati una siepe fitta di bosso, l’orgoglio di Claudio, che [...] ne controllava la crescita e lo spessore – le appare quel mattino la causa prima di quel tradimento”. Dove, come si vede, la zigzagante sintassi fa ruotare l’azione da tre lati: l’oggettivo vialetto, il marito Claudio e la protagonista del racconto.

Forse perché Camilla Salvago Raggi si basa in prevalenza, se non esclusivamente, sul discorso indiretto, essendo abituata a seguire l’interno flusso dei sentimenti dei propri personaggi, a volte può anche accadere di passare dalla terza alla prima persona, con naturalezza diciamo introspettiva, come avviene nel racconto *Cieli aperti*, che resta uno dei meno personali e realizzati.

In conclusione, con questo volume Camilla Salvago Raggi aggiunge una degna pietra al monumento della

sua narrativa, che da oltre un quarantennio scava fra le tradizioni familiari e le vicissitudini sociali di un mondo, fra Liguria e Piemonte, che valeva la pena di “fissare” con la parola.

SEMINERIO: ESISTE LA SOCIETA' CIVILE IN SICILIA?

Se la riuscita di una narrazione si misura nel valore di paradigma che può avere nei confronti di una certa realtà sociale, allora *Senza re né regno* di Domenico Seminerio (Sellerio, PA, 2004) è un esordio felice perché ci fa vedere – attraverso il personaggio principale – come nasce, cresce e si corrompe la *sicilianità* in *sicilianismo*, cioè un certo modo di essere e di atteggiarsi della sociocultura di un siciliano in deviata e strumentale ideologia di sopraffazione e di dominio. Ciò ci viene rappresentato in uno dei “passaggi” storici che l’isola ha via via registrato, quello della “fiammata del ’43-45”, quando nacque il movimento per l’indipendenza, che vide persino la formazione di un apposito esercito antistatale (l’EVIS, esercito volontario indipendentista siciliano) e la sua definitiva sconfitta il 29 dicembre ’45 in una vera e propria battaglia sul terreno, a San Mauro presso Caltagirone. Fu grazie a questa fiammata (ma sono richiamate anche la più lontana al tempo del siculo Ducezio nel 450 a.C., o la guerra del Vespro antifrancese del 1282) che comunque l’isola acquistò, se non l’indipendenza, quella larga autonomia recepita nel suo statuto “speciale”, poi confluita di peso – ma ahimé come una balena morta – nella successiva costituzione repubblicana del 1948. Perché infatti, a causa di un uso distorto degli strumenti democratici, oggi la più avveduta storiografia tende a vedere la “specialità” di quell’autonomia come una mancata occasione di riscatto.

Dice il protagonista: “L’indipendenza per me voleva dire libertà, democrazia, uguaglianza, benessere. [...] Era l’utopia, era l’ideale. [...] Essendo nato e vissuto nel Paese, l’ideale indipendentista, per via di Ducezio e di Gualtiero [da Mohac], era ormai direttamente incarnato in me” (pp. 77/78). Per accorgersi a poco a poco che “i Siciliani avevano sempre sbagliato. Sempre schierati con i perdenti [...]. I Siciliani come popolo. [...] La mia rivoluzione fallì. [...] Quello che per mille anni era stato un regno, anzi il regno per antonomasia, con i suoi re ‘stupor mundi’, era diventato colonia, coi suoi ragazzi ridotti a Rosso Malpelo o Ciaula o Nedda” (pp. 74/75). Fino ad arrivare – attraverso il personaggio di Nunzio il “diavolo”, un tipico manovale della mafia – a un vero e proprio “modo di concepire la società. Senza re né regno. Una foresta intricata e oscura dove i più forti, i più furbi, mangiavano i più deboli” (p. 90), cioè a quella “deformazione morale che coinvolgeva tutti, ma proprio tutti i siciliani. Una concezione di vita, una filosofia esistenziale capovolta, antitetica ai valori del nuovo stato uscito dalla Resistenza” (p. 67). Nella quale – come teorizza questo piccolo ma feroce manovale – gli uomini si potevano dividere in tre sole categorie: i *corruttibili*, per i quali bisognava solo trattare sul prezzo, i *ricattabili*, perché nella vita era facile fare uno sbaglio e lo sbaglio non poteva restare segreto, e infine i *mortali*, i pochi onesti a tutti i costi per i quali allora occorreva provvedere, persino con eccessiva facilità.

La storia narrata diventa così un’intricata trama per ascendere al vertice del potere e della considerazione sociale: “C’erano cose che non si potevano evitare. Come la grandine e la siccità. [...] Certo dispiaceva di non essere li-

bero di fare e disfare a tuo piacimento. Ma c'erano dei vantaggi. La tranquillità, il benessere, il rispetto sociale" (p. 115). Tutto passa attraverso un meccanismo interiore che sgancia la psiche di un siciliano da ogni ricordo e rispetto degli altri, per perseguire solo un individualismo sfrenato, giacché quello che più conta è essere *spertu*, parola "senza esatto corrispettivo nella lingua italiana", ma che voleva dire "intelligente-furbo-determinato-preveggente-spregiudicato-pronto ad attaccare briga" (p. 52). E passa anche attraverso un'educazione sentimentale in cui ogni esperienza, sia essa etero che omo, prescinde da ogni implicazione etica. Forse i fatti narrati, a partire almeno da un certo punto, hanno uno sviluppo troppo scontato e meccanico e presentano "qualche incongruenza", come riconosce lo stesso autore (p. 282). Ma sono proprio i fatti che Seminerio ha voluto privilegiare, sicché la sua narrazione, pirandellianamente, resta di "cose" e non di "parole". I costrutti sintattici della sua prosa sono elementari, passando dal soggetto, al verbo, al complemento. La sua forma è "senza abbellimenti".

L'unica libertà – se di libertà si può parlare – Seminerio l'ha presa col lessico, inserendo ogni tanto qualche arricchimento d'origine dialettale. Si può così registrare: *stranchillata* (sconnessa, anomala), *fanfuglie* (frottole), *balate* (lastre di pietra lavica), *scanneria* (scannamento), *bistenta* ("regalino promesso a un bambino"), *pòsporo* (fiammifero).

BENT PARODI FRA MAGIA BIANCA E MAGIA NERA

Appare la riedizione, con ricco corredo iconografico aggiuntivo, del volume *Raniero il Principe Mago* di Bent Parodi, già edito da Sellerio nel 1987. Il volume esce nei “Quaderni dell’Almagesto”, collana diretta da Aurelio Pes ed espressione della Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella di Capo d’Orlando, la cui prima uscita risale al 2002 (ma con presentazione al pubblico nel maggio 2003) proprio con l’*Archivio storico* di tale famiglia.

Tutti (almeno quei “tutti” che s’interessano di letteratura) sanno chi fu Lucio Piccolo, il poeta che nella *vulgata* mondanamente giornalistica passa per “cugino” di Tomasi di Lampedusa e che egli stesso, in uno scatto d’orgoglio, invertì l’equiparazione sostenendo che fosse Tomasi “cugino” suo. L’altro discendente maschio dei Piccolo era il fratello Casimiro (cui spettava il titolo baronale, essendo Lucio solo cadetto e perciò “cavaliere”), fotografo, pittore e soprattutto occultista, cultore cioè della pratica dello spiritismo fondato da Allen Kardec. Ora Bent Parodi – di Belsito e perciò anch’egli “cugino” dei Piccolo – nella sua educazione fanciullesca e adolescenziale ebbe due fari: uno fu Casimiro, che dello spiritismo rappresentava il lato bonario e per certi aspetti familistico (sia perché accomunante gli altri componenti, sia perché la nozione di famiglia comprendeva anche gli amatissimi cani, uno dei quali era proprio “apparso” con insistenza), e l’altro il palermitano Raniero Alliata di Pietratremitana, principe del Sacro Romano Impero, “zio” di Bent e rappresentante invece del lato più estremo e pericoloso del-

lo spiritismo. Se perciò per Parodi il faro costituito da Casimiro fu quello del “Mago bianco”, l’altro costituito da Raniero Alliata fu quello del “Mago nero” (alla cui nefasta influenza fu costretto a sottrarsi con una fuga).

Anche se *Raniero il Principe Mago* costituisce la biografia di quest’ultimo principe del Sacro Romano Impero (del quale si potrebbe dire ironicamente con Eliot che certe volte le dinastie aristocratiche finiscono non con un bang, ma con un sibilo), è ovvio e del tutto naturale che essa comprenda un’attenta panoramica su tutti i rappresentanti di quell’aristocrazia, cioè – come ebbe a dire Lucio Piccolo in una lettera a Montale del 1954 (in realtà scritta da Tomasi di Lampedusa) di trasmissione del dattiloscritto dei *Canti barocchi* – di “un mondo singolare siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa... Quel mondo di chiese barocche, di vecchi conventi, di anime adeguate a questi luoghi, qui trascorse senza lasciar traccia”. Ecco, nella sua “rievocazione su ricordi d’infanzia” Parodi ha postillato Piccolo, aggiungendo all’elencazione quella dei vecchi castelli (non già d’epoca, ma “in stile” secondo la moda *liberty*) frequentati dagli spiriti e da arcane presenze dell’aldilà e abitati da eccentrici castellani. Perciò, oltre al principe di Pietratagliata, vi compaiono tutti i Piccolo (come non ricordare Agata Giovanna, la creatrice del giardino botanico che c’è a Villa Vina?), Giuseppe Tomasi di Lampedusa e sua moglie Alexandra Wolff-Stomersee, l’italo-americano Cocò *alias* Corrado Valguarnera principe di Niscemi (il cui nonno Corrado fu l’unico a schierarsi con Garibaldi e costituì pertanto il modello del Tancredi nel *Gattopardo*), l’unico figlio maschio del conte Lucio Tasca d’Almerita, cioè Alessandro detto “Il

Principe Rosso” perché con Napoleone Colaianni fu il fondatore del partito socialista in Sicilia nel 1890, l’insigne musicologo Pietro Sgadari di Lo Monaco, più noto come Bebbuzzo o Padiscià o Bi-bi-ré. E qui, per economia di spazio, dobbiamo fermarci.

Al libro di Parodi, dopo che apparve nelle edizioni Sellerio, dedicò un apposito capitolo Stefano Malatesta in quel suo repertorio dei più famosi “eccentrici siciliani” intitolato *Il cane che andava per mare* (Neri Pozza, VI, 2000). Malatesta giudica il libro “molto curioso”, perché “storia di una iniziazione mancata e una sorta di ex voto per lo scampato pericolo” da parte del giovane Bent. “L’attività principale di Alliata – continua Malatesta – in schizofrenica opposizione alla scienza positivista e naturalistica [a lui risale una delle più importanti collezioni di farfalle della Sicilia, che richiama quella malacologica del barone Mandralisca di Cefalù], era di evocare inquietanti trapassati e potenze delle tenebre... L’esoterismo e l’occultismo si diffusero a Palermo dopo la Prima guerra mondiale, con l’abituale ritardo nelle mode rispetto alla Francia o all’Inghilterra” e costituirono per l’aristocrazia siciliana “qualcosa di irresistibile” unitamente alla diffusione della morfina.. “Parodi – dice sempre Malatesta – era convinto che l’occultismo abbia rappresentato una forma di compensazione per le rovine fisiche, morali ed economiche: l’agonia di una classe che non si ritrovava più da nessuna parte e viveva di alterigia e di ricordi. Ma io credo che la fuga verso l’irrazionale sia stata una delle numerose forme di reazione all’apocalisse della Prima guerra mondiale, comune a tutti i paesi che vi avevano preso parte: il tramonto splengleriano dell’Occidente e il resto”.

Raniero il Principe Mago è costruito in terza persona, sicché lo stesso autore vi appare con i nomignoli coi quali veniva chiamato da ragazzino: Busser o più spesso Papilio, da quando riuscì a portare allo zio Raniero un raro esemplare della farfalla *Parnasius Apollo*, una colonia delle quali - unica in Italia - viveva in appartate vallette di Piano Battaglia sulle Madonie. Ma, a parte l'interesse per i lepidotteri, dal libro si ricava l'impressione che, fra i due fari della sua educazione sentimentale, l'influenza spiritistica e spiritualistica più intellettualmente filtrata sia stata fortunatamente quella ricevuta da Casimiro Piccolo anziché quella da Raniero Alliata. Come si può evincere da quello che Parodi scrisse nel catalogo della mostra degli acquarelli di Casimiro (Capo d'Orlando, 1997, poi ripubblicato in *Alchimie della visione*, Mazzotta, MI, 1998, catalogo della mostra di Villa Malfitano a Palermo): "Il barone attribuiva carattere illusorio alla realtà esterna dei fenomeni, riconoscendo fondamento perenne solo nella Forza metacosmica... Con l'estinzione improvvisa dell'anima egoica e del suo bagaglio individualistico, l'entità passa a superiori piani dell'essere, sopravvivendo immortale come spirito impersonale il cui fine conclusivo è il riassorbimento nell'Assoluto (l'*Atman* che si risolve nel *Brahman* degli induisti). Il ciclo dell'evoluzione cosmica e metacosmica, per quanto circolare per definizione, è in realtà finalizzato al ritorno nell'Uno, come scrisse il filosofo Plotino: c'è un *télos* nel *kiklos*". E come spiega l'indirizzo di studi che poi egli seguì da adulto, sul mito e in storia comparata delle religioni arcaiche orientali, affermando di recente - con richiamo ad Alfred North Whitehead - che "l'intuizione simbolica ha precorso tutte le tappe del

processo di acculturazione umana” (in *Miti e storie della Sicilia antica*, Moretti e Vitali, BG, 2003).

Sul piano dello stile, infine, non si può non notare il ricorso al tropo dell’antonomasia riferito agli esponenti dell’aristocrazia siciliana (“l’ultimo dei Gattopardi”, “i Gattopardi siciliani”, “vecchio Gattopardo panormita”).

Il volume di Parodi, in conclusione, colma una lacuna nella conoscenza di quel mondo aristocratico e serve a fissare un’ulteriore tappa di quel “dormiveglia mediterraneo” – come dice Natale Tedesco – in cui esso cadde dopo la fine della Prima guerra mondiale.

LA POESIA E I SUOI COMPITI SECONDO SALVATORE DI MARCO

Sotto il titolo *Discorsi brevi sulla poesia* (Edizioni dell'Accademia di Studi "Cielo D'Alcamo", PA, 2009) Salvatore Di Marco ha raccolto tredici interventi sulla poesia, dal 1994 al 2008, tenuti in occasione delle varie cerimonie conclusive del Premio di Poesia "Città di Marineo", della cui giuria faceva parte. L'edizione, fuori commercio, si avvale di una precisa e puntuale prefazione di Lucio Zinna, che osserva come Di Marco abbia indagato "la poesia e le sue plurime correlazioni secondo angolazioni diverse: estetiche, sociologiche, etiche, fino a lambire sponde di natura metafisica".

Alla radice di questo protratto interrogarsi c'è un preciso bersaglio: la perdita di spiritualità e di umanità dell'uomo contemporaneo, che in società sempre più massificate viene visto come "cellula" di un ingranaggio rivolto esclusivamente al consumo di merci prodotte col metodo industriale, e perciò non più come "persona" ricca di valori e di credenze, ma "pedina" dell'anonimo gioco di produzione e di scambio economico: "Non è più, questo che stiamo vivendo, il tempo dell'uomo in rivolta di Camus, ma quello dell'uomo genuflesso davanti ai simulacri più adulativi del vitello d'oro" (p. 63). Conseguentemente, sono due i valori che Di Marco, in tutte le pagine del suo vibrante libretto, tende a riaffermare, mediante la stessa istituzione poetica: un *umanesimo* di fondo, che attraverso i fondamenti della civiltà classica poggia poi sulla "ontologica"

qualità della persona come riaffermata anche dai principi cristiani di un Giovanni XXIII e che, perciò, deve tendere a una “*autentica fraternità*” (p. 42).

“Si potrebbe aggiungere che mai come oggi ci sia bisogno di poesia e dei suoi valori d’umanità da contrapporre sulla via della speranza ai mali del mondo contemporaneo” (p. 45). Prosegue Di Marco: “Il conflitto oggi non è più tra la ragione scientifica e il nuovo *ethos* della poesia, ma tra la barbarie che ci travolge e l’*esprit de l’homme*” (p. 65). Perché “la poesia [...] non dà certezze, non adora idoli, non procura la suggestione di saper governare il mondo. Essa interroga e basta, inquieta ogni *itinerarium mentis* per il suo essere *signum vitae* e insieme *iter cordis*” (p. 70). E poiché la vera e autentica poesia tende sempre a risvegliare l’umano che c’è al fondo anche dell’uomo alienato contemporaneo, come ogni arte svolge cioè il compito di *problematizzare*, non si può mai separare da essa una finalità etica: “*Eticità della poesia e umanesimo dell’educazione* mi sembrano i punti essenziali di uno stesso quadro di riferimento [...] . Privata di una interiore, profonda, ragione etica, la poesia manca della propria dignità e s’impoverisce. [...] Non vi è dubbio [...] che la poesia [...] aiuti l’uomo a recuperare il rapporto con se stesso (mi riferisco alla dimensione dell’interiorità, alla sfera dei sentimenti, della solidarietà, della fraternità, al sogno, alla spiritualità) e parimenti con la umanità, con il mondo, con la *societas*, con la storia” (p. 93).

Con queste ultime parole Di Marco riafferma l’indissolubile rapporto di *storicità* che la poesia ha e deve avere, contro ogni tentazione di “purezza” formalistica e di rifugio nelle “torri d’avorio”. Perché “essa è *del mondo e*

nel mondo” (p. 64). “Il poeta non può voltare le spalle al mondo. Egli ne è un testimone quasi predestinato, e nell’atto della poesia lo significa, lo rifonda anche per il futuro. A questo gli serve la parola, e non per un idolatrico sacerdozio” (p. 96).

Ciò fa il paio con la sua “verità” di fondo, perché “la parola è data al servizio della verità: solo allora essa si fa universale e duratura”, anche se – come osserva Lucio Zinna – ‘il fine della poesia non è la verità, ma la poesia stessa” (p. 47). Sono note al riguardo le ormai classiche distinzioni di Luciano Anceschi, che parlava di “quella continua dialettica tra il principio dell’autonomia nel campo estetico dell’arte e quello dell’eteronomia di esso” (Vallecchi, FI, 1959, p. 279). Ma era peraltro lo stesso Anceschi a criticare “chi confonde politica militante e studi umani [...]. Penso che ogni cosa, nell’ordine umano, vive nella *storia* particolare. [...] Autonomia non è indifferenza” (in *Autonomia non è indifferenza*, Raffaelli Editore, Rimini, 1997, pp. 311/12).

Conclusivamente Di Marco può così affermare della poesia: “Non è la sua *utilità*, bensì la sua *utilizzazione* che a me pare debba essere il dato principale delle nostre riflessioni, poiché la prima dipende dalla seconda, e solo in parte viceversa. Dare testimonianza di poesia è compito naturale ma esclusivo del poeta, mentre il trarre da essa ogni possibile nutrimento sociale, renderla utile, guadagnarne tutte le forme di coltivazione spirituale per gli uomini, resta un compito vuoi dei singoli come pure di chi governa la repubblica” (p. 81). E non vorremmo che, per quanto riguarda i nostri governanti, Di Marco si dimostrasse troppo ottimista e dovesse perciò temperare il suo ottimismo con

l'amaro pessimismo che a suo tempo dimostrava Sebastiano Addamo.

CINEMA E MAFIA PER CAPPELLANI

Ottavio Cappellani, in *Chi ha incastrato Lou Sciortino?* (Mondadori, MI, 2009), fa un'operazione alla Quentin Tarantino di *Pulp fiction*: riprendendo i personaggi del suo libro d'esordio (*Chi è Lou Sciortino?*, 2004), costruisce una narrazione dove la maniera esagerata e il gusto popartistico, *kitsch* e fumettoide di un certo cinema hollywoodiano dovrebbero irridere la sottocultura della mafia italoamericana, anzi siculoamericana, che ci ha colonizzato e continua a colonizzarci con i suoi prodotti di consumo. Ma, a nostro avviso, quest'intento grottescamente dissacratorio non ha il mordente che invece aveva il bersaglio colpito in *Sicilian tragedi*, il precedente romanzo di Cappellani (2007), dov'era direttamente rappresentato l'ambiente appunto mafioso e paramafioso della sua città natale, Catania. La storia che ci viene narrata ora (l'escursione dei fatti va dal 1968 al 1972 in prevalenza, e perciò accenna alla contestazione, alla guerra del Vietnam e al Watergate di Richard Nixon) resta come un fondale, indubbiamente particolareggiato e ben documentato, ma inerte. I due personaggi rappresentativi di questa sottocultura mafiosa, il vecchio Lou (a cui va l'appellativo di "Don") e l'omonimo suo nipote, appaiono come "maschere" di maniera e piuttosto scontate. E scontata è pure la pletora di figure che ruota attorno a loro: il guardaspalle Pippino che legge "tosto" (quando ha finito con Sartre, Camus, Marcuse, Moravia, attacca con Celine: p. 301), il boss Gunnman "Fly" Gunnman che ammazza chiunque gli storpi il nome, il giovane regista Leonard Trent

che aveva appena frequentato la scuola di cinema e viene mantenuto agli studi da una nonna in gamba, l'autista Turi Messina, eccetera. Così come appare strumentale la stessa attività "imprenditoriale" svolta dall'anziano boss Sciortino: quella di riciclare il denaro sporco attraverso una casa, dapprima di distribuzione, e poi direttamente di produzione dei film. Film girati in una o tutt'al più due settimane e che vanno da storie come Eschilo muore a Gela colpito in testa da una tartaruga piovuta dall'alto (capita l'ironia?) al vero e proprio porno (l'intero capitolo 13 verte sulla descrizione di un coito orale): d'altra parte il massimo del modello a cui rifarsi è quello del famoso *Deep Throat* (Gola profonda) di Linda Lovelace.

Per dare al lettore un'idea del genere di educazione artistico-cinematografica che era stata impartita al giovane Lou, riportiamo due esempi: "I film di Antonioni (e di Bergman) erano l'ultima trovata del nonno. Pretendeva che Lou se li andasse a vedere con Pippino, soprattutto quelli di Antonioni che era, sfortunatamente, *italiano*: pellicole del cazzo in cinema del cazzo, dove non vendevano neanche i popcorn (del cazzo)" (p. 15); "Fottere e cinema erano la stessa cosa, almeno in *Teorema*, un film di Pasolini" (p. 24). Peraltro, per i mafiosetti della narrazione Cappellani impiega sempre riferimenti culturali "alti" (l'irrisione dovrebbe scaturire da un pirandelliano e umoristico sentimento del contrario): come la poltrona senza braccioli di Mies Van Der Rohe (p. 28) o i quadri di Jackson Pollock o di Franz Kline appesi alla parete (p. 126). Ma è tutta la cultura di quel periodo storico che viene irrisa (compaiono i nomi della Sontag, della Jong, di Anne Koedt, Didion, Robert Flaherty e la "desublimazione repressiva" di Marcuse). Fino ad arrivare a

questo carnascialesco ribaltamento di senso, alla Michajl Bachtin: “La rivoluzione sessuale, la pillola, la minigonna, la contestazione stessa [...] rendono i giovani inoffensivi. La musica rock. [...] E la cosa più grave è che facendo tutto questo i giovani sono convinti di lottare per un mondo migliore” (p. 113).

Dove comunque Cappellani sembra dare il meglio di sé è attraverso l’irrisione realizzata a livello lessicale: da un lato con l’impiego di termini americani, di cui spesso fornisce la traduzione anche in apposite note (es.: *vafanculo* sta per *go fuck yourself*), dall’altro con l’impiego di termini dialettali (*funcitta*, *picciriddu*, *arripudduti*, *cabbassisi*, *babbasunazzi*, *sdiilliriando*, ecc.), anche se in misura molto minore rispetto a *Sicilian tragedi* (e per lo più con traduzione). Ma gli interventi umoristico-ironici possono ovviamente anche essere demandati a livello concettuale, come in questa frase che realizza la particolare filosofia della storia del capo mafioso: “Il Sud dell’Italia, quando si chiamava ancora Regno delle Due Sicilie, era la parte più avanzata del Paese, industrialmente, culturalmente, economicamente. Poi c’erano stati quei *chicken shit* [merda di gallina] dei Savoia, che decenni dopo si erano alleati addirittura col fascismo, c’era stata l’unificazione dell’Italia e la storia si era rovesciata: a quelli del Sud glielo avevano messo nel culo” (p. 147/48).

Sempre sul piano dell’espressione ci sono poi onomatopее (*tippete-tappete*, *click*, *katang*, *stutung*, ecc.), distorsioni auditive (p. 171), mimesi della gestualità (come peraltro in *Sicilian tragedi*) che corrispondono al fare “tiatro” dei siciliani, dialoghi sceneggiati a mo’ di cinema (pp. 78/80), impiego di sigle (MPD sta per macchina da presa) o di acronimi (sul nome di Gunnman “Fly” Gunnman), paragoni

iperbolici, impiego del corsivo, parole composte (es.: *graziegraziegrazie*), cataloghi verbali (a pp. 45, 135, 167, 170, 201). E siccome a p. 229 s'incontra la frase "per difendere le proprie teorie aveva citato Sergio Leone", si può concludere affermando che il libro di Cappellani sembra proprio l'equivalente letterario del raffinato manierismo di questo regista. Anche se sempre manierismo resta.

CAVARRA E LA CULTURA POPOLARE

Quello di Giuseppe Cavarra ne *I capricci della luna* è un ritorno al campo di studi che frequenta da una vita, l'etnologia, e che di quando in quando ha fatto capolino anche nei suoi scritti più propriamente letterari e poetici (a esempio in *Orcinusa* del 2002, dove si è avvalso di "informatore"). Qui si tratta di una raccolta di racconti popolari liminesi, che ha la caratteristica poco consueta di recare a fronte una versione in inglese e una in spagnolo, oltre che essere pubblicata nella capitale venezuelana (Editorial Melvin, Caracas, 2009). La prefazione al volume è di Simòn Alberto Consalvi.

Come dice l'autore in una dotta premessa, le sue principali informatrici sono state tre liminesi: Caterina Saglimbeni (detta *Bizzèffina*), Peppina Coglitore (detta *Tràfica*) e Vittoria Leonarda Miano (detta *A ciurritana*); ma la dedica del volume, in una obbligatoria mozione d'affetti, va a un altro amico-informatore da poco scomparso, Nino Coglitore. E proprio con quest'ultimo Cavarra s'incontrava spesso a "rimemorare" i racconti di quella "comunità, oggi ridotta a poche centinaia di anime, [che] non sembra molto preoccupata di salvare dalla dispersione quella *genuine culture* che assicura agli individui la padronanza delle certezze su cui poggiano l'identità e la sicurezza di un gruppo etnico" (p. 17).

La cosa importante – aggiunge Cavarra – è che "i racconti da noi proposti, presi nel loro insieme, dilatano il concetto di convivenza fino a comprendere un'ampia e unitaria

visione della vita, una concezione dell'essere umano che abbraccia tutta una concezione del mondo e insieme una visione dell'uomo nella sua socialità, nella sua dimensione morale, nella sua storicità". Tale unitaria visione della vita sembra incentrarsi su due principali caratteristiche: una continua aderenza alla concretezza della vita vissuta che, all'opposto, si tramuta in mancanza di trascendenza per quanto attiene al "sacro" e alla sua manifestazione. Sicché è quella che la sociologia chiama "motivazione del vantaggio" a prevalere in tale cultura popolare e anche la stessa politica, dove s'incontra, non concerne più la ricerca e la cura degli interessi comuni e generali, ma "s'identifica per lo più con un potere le cui ragioni sono tutte nella difesa dei privilegi acquisiti" (p. 21).

Sull'irreligiosità di fondo del popolo siciliano va peraltro ricordato quanto già notava Leonardo Sciascia in *Feste religiose in Sicilia*: "Questo modo, assolutamente irreligioso, di intendere e professare una religione [...] ha radice in un profondo materialismo, in una totale refrattarietà a tutto ciò che è mistero, invisibile rivelazione, metafisica". Sciascia cita al riguardo una *parità*, una parabola di Serafino Amabile Guastella (1884) su San Paolo, che durante una persecuzione contro i cristiani che venivano messi a morte quando portavano la barba in un certo modo, anziché radere subito due poveracci che s'erano rivolti a lui, rase per primo se stesso, affermando che "la vera carità comincia da noi". E questa parabola si riscontra, un po' essenzializzata, a p. 35 del libro di Cavarra, al quale venne raccontata nel 1960 dall'informatore Francesco Ardizzone (il che dimostra come a volte gli stessi racconti degli informatori avessero origine

più remota e indiretta di quanto possa apparire a prima vista).

I capricci della luna è suddiviso in otto sezioni (ché la nona e finale concerne la versione in dialetto di sei racconti, a volte con qualche variante, già contenuti nel volume). Le prime due riguardano “piccoli fatti”, tra cui quelli dedicati alla luna – da cui il titolo del volume –, le cui fasi nella cultura popolare determinano addirittura il calendario in modo fasto (luna crescente) o nefasto (luna calante). Altre due sezioni concernono le “trovate” o le “frottole” di due personaggi tipici, Mastro Salvatore e don Antonino *Nzalateddha* (“Insalatina”). La sezione successiva mette in scena gli animali, che sono un naturale travestimento in forma di parabola di “verità” minime, secondo il procedimento che affonda le radici nella favolistica dell’antichità classica. Una poi è dedicata all’emigrazione (in copertina sono riportati dati drammatici sull’emigrazione all’estero dei liminesi), mentre le due successive concernono i “fatti” della religiosità, quelli narrati a proposito di Giuseppe e Maria o di San Filippo Siriaco, che di Limina è il protettore.

In nota l’autore riporta infine le volte (cinque sul totale) che i racconti sono stati già pubblicati in volume, cioè in *Cultura popolare liminese* (Carbone Editore, ME, 1968). Il libro è completato con l’inserimento di foto d’epoca, di grande suggestione commemorativa, fra una sezione e l’altra.

RUFFILLI FRA VITE VISSUTE E VITE IMMAGINATE

Nella sua produzione letteraria Paolo Ruffilli alterna i volumi di poesia a quelli di narrativa. Dopo *Le stanze del cielo* (2008), ecco infatti una raccolta di racconti, *Un'altra vita* (Fazi Ed., Roma, 2010), che già a prima vista si caratterizza per la struttura. Si tratta di quattro gruppi di cinque racconti ciascuno, sotto l'etichetta di una stagione (*Estate, Autunno, Inverno, Primavera*). E questo (a prescindere dalla musica vivaldiana) stabilisce una correlazione col famoso film del coreano Kim Ki-duk, presentato a Locarno nel 2003. Ma nei racconti di Ruffilli non c'è un'ambientazione orientale: l'accostamento è a monte, cioè nella comune visione buddistica della ciclicità naturale. E si sa che Ruffilli ha coltivato la meditazione orientale (è persino traduttore, come dice il risvolto di copertina, della *Regola celeste del Tao*). La valenza occidentale si rafforza poi nella "dedica" di ciascuno dei racconti: a scrittori italiani, francesi e anglosassoni (ma c'è anche il russo Čechov), come omaggio almeno, anche se non come imitazione dello stile di ciascuno. La struttura si rafforza infine con quella che Luigi Baldacci chiamava "forma chiusa anche in narrativa": otto brevi paragrafetti per ogni racconto, contrassegnati dai numeri romani, che per la verità a volte suscitano una sensazione di "fissità" eccessiva.

Omaggio e non imitazione, si diceva. Anche se a volte l'ambientazione di qualche racconto è più marcata, cioè si rifà più palesemente al "mondo" ideale del dedicatario. Ne *L'isola sul fiume*, dedicato a Guy de Maupassant, sono

straordinarie a esempio le “tracce dei paesaggi della Senna e della Val d’Oise che avevano ispirato Claude Monet” (p. 166). Tracce che poi dimostrano una conoscenza perfetta della pittura impressionistica (“Lo studio di tutto quello che impressiona la retina dell’occhio. [...] E senza distinzione tra l’intelletto e i sensi, fino a fondersi sempre di più con ogni oggetto”, p. 166). In *Assente il corpo*, dedicato a Emily Dickinson, è impiegato invece il corsivo (secondo un procedimento grafico tradizionale in Ruffilli: ved. a es. *Piccola collazione*), per sottolineare l’aspetto introspettivo e solipsistico della poetessa americana (“La mia passione impossibile per te è solo mia”, p. 53).

L’*altra vita* di Ruffilli, d’altronde, è quella immaginata. Com’era detto in *Preparativi per la partenza*, “non esiste realtà se non quella che entra in noi. Di ciò che è fuori non possiamo dire, perché è solo apparenza, o addirittura abbaglio. L’immaginazione è l’unica via che io conosca per saperne di più” (p. 9). In fondo, la visione del mondo di Ruffilli è quella dell’*esse est percipi* berkeleyano. Il che comporta un primato dello spirito sulla materia e un soggettivismo della percezione come “via” affinché la realtà esterna possa essere acquisita dall’io. E’ ovvio pertanto che, secondo tale visione, i personaggi che compaiono in questi racconti si prefigurino una vita diversa da quella che effettivamente vivono: “che stupida condanna restare chiuso dentro di sé e non riuscire a rovesciarsi fuori”, è detto in *Stazione termale*, dedicato a Čechov (p. 26). Oppure a p. 151 “Sì, il mondo delle cose palpabili è confuso, rispetto alle regioni sconfinite del pensiero”. E più avanti, nello stesso racconto: “Il mondo esiste, perché ci sono io. Se non ci fossi, non avrebbe senso cercare un senso alla mia vita”.

Ed è naturale che ci siano racconti maggiormente riusciti rispetto ad altri. A esempio, in quello dedicato ad Anaïs Nin, forse perché in questa scrittrice l'*attrito dei corpi* viene in primo piano, c'è un pensiero espresso con un "mangiami tutta", che forse era meglio evitare. O in quello dedicato a Henry James c'è un ribaltamento di situazione paradossale, che fa terminare il racconto così: "E la spingeva con improvvisa fretta nella stanza. Facendo accomodare subito il cliente" (p. 146). Ma tant'è. Quello che è importante è che si tratta di un libro che merita di essere letto.

BUTTAFUOCO E IL FEMMINILE NEL TEMPO E NELLA STORIA

Pietrangelo Buttafuoco pubblica *Fimmini* (Mondadori, MI, 2009), che non è una narrazione tradizionale, perché ha l'ambizione di proporsi come un saggio sulla fenomenologia del femminile a Catania, e più in generale nel nostro tempo (ma espressioni cripticamente saggistiche come “la contaminazione iconica è mitico-esistenziale” – p. 13 – si sarebbero potute evitare). Per questo in apertura cita G.W.F.Hegel: “La natura, impresa improba persino per Hegel, che ne ravvisò un fastidio da occultare nella sovrana indifferenza della *Fenomenologia*” (p. 10). Per l'autore comunque la natura, e quindi il sesso e la sua fisiologia, non sono affatto né un fastidio né da occultare, anche se in tutto il libro è costante la presa di distanza del pensiero da una contingenza a volte troppo banalizzata negli *exempla*. Buttafuoco ripete infatti ossessivamente il sintagma “Spirito del Tempo”, che è quello che egli intenderebbe cogliere, essendo hegelianamente “il proprio tempo appreso col pensiero” compito della filosofia.

Ma ci riesce? Essendo egli catanese, i primi conti che deve fare – e che fa – è ovvio che siano con Vitaliano Brancati, che dell'ossessione erotica dei *masculi* di quella città è stato il cantore per antonomasia. Secondo Buttafuoco, comunque, gli *ingravidabalconi* (per il lettore del Nord: i loro sguardi riuscivano a ingravidare persino le balaustre in ferro battuto dei balconi barocchi) brancatiani oggi sono degeneri: si sono effeminati. Oggi peraltro è tutto travestimento, come

lo racconta Marjorie Garber in *Interessi truccati*, o come spiega la “femminista sofisticata” Camille Paglia (forse l’unica che egli salva). Come anche di recente ha disquisito Ottavio Cappellani, che ha svelato la “traslitterata puppagine” (cioè omosessualità) dei maschi.

Poi però l’autore conclude: “Adesso la femmina sta tornando [...] e si riprenderà l’incoercibile sostanza dell’Assoluto, quella che la rende Oggetto per eccellenza” (p. 75). Le Donne-Oggetto non sarebbero infatti “afflitte dalla sciatteria raccogliatrice della modernità” (p. 76). Specie a Catania, dove l’intero quartiere di San Berillo era dedito al “losco mercato della carne” e dove nell’antichità veniva praticata, insieme con Erice, la prostituzione sacra (ma non era vero che questi due fossero gli unici “poli d’antica mignotteria” nel Mediterraneo: le *hierodoùlai* c’erano a Corinto e a Locri e il culto fu esportato anche in Tunisia, a Kef, l’antica Sicca Veneria, e poi persino a Roma, negli Orti Sallustiani; peraltro in Palazzo Altemps, proveniente dalla collezione già Ludovisi, c’è un acròlito del tempio della Venere Ericina del V sec. a.C. – cfr. B.Pace, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, RM, 1945, vol. III, pp. 634 e sgg.).

Dunque: “Il potere vero è femmina, il Sole è sempre figlio della Dea Madre” (p. 75). Com’è appunto per la *fimmina* catanese, che “esiste a dispetto dello Spirito del Tempo”, essendo le *fimmini* “regine dell’archetipo del *Matriarcato* di J.J.Bachofen” (p. 77). E a questo punto non si sa quale sia la modernità e la tradizione, da identificare quest’ultima con le eterne pulsioni inscritte nel DNA del femminile. Forse la *forma mentis* di Buttafuoco è quella dell’*Idealismo*, più o meno di osservanza hegeliana, che ri-

duce gli individui e la storia a manifestazioni dello spirito assoluto.

L'*excursus* storico-antropologico di Buttafuoco continua a lungo. Storico, perché cita l'assassinio rituale della contessa Elisabeth Bathory (1598), Elena Ceausescu, i "mammiferi di lusso" di Pitigrilli, Edda Ciano e la sua storia d'amore a Lipari col comunista Leonida Bongiorno, Porfirio Rubirosa come esemplare de "*l'Amateur*" (le sue principali *fimmini*: Doris Duke, Zsa Zsa Gabor, Odile Rodin, conquistata però da Beppe Piroddi), Carmelo Bene e Aroldo Tieri, Enrico Berlinguer, Leni Riefenstahl, il principe impalatore Vlad detto Dracul, Federico Garcia Lorca e Salvador Dalì (con Gala), F.T.Marinetti, Brigitte Bardot, la leggenda di Scilla "emiro" di Entella e Federico II, Donna Franca Florio. Lo sguardo più calato nell'età moderna e contemporanea si sofferma invece su Monica Bellucci filmata da G.Tornatore (stranamente contrapposta a Tina Pica), una barzelletta raccontata da Paolo Isotta a Marcello Dell'Utri, Luciano Canfora e Pierre Klossowski, Carla Bruni (che nella foto di copertina è quella che dà il titolo al volume insieme con la principessa Letizia Ortiz), il cav. Alfio Lanzafame che cerca di provare la "pillola", Grazia Minniti moglie ammazzata di Nitto Santapaola, il missino dandy Tomaso Staiti di Cuddia delle Chiuse, Carmen Llera, Monica Lewinsky e la banalizzazione odierna di Omero *alias* il "punto più alto della tradizione orale", Isabella Santacroce, Guido Crepax ed Helmut Newton, le nuotatrici Federica Pellegrini e Alessia Filippi, e altre "figure". Ma, stranamente, come rappresentante dell'erotismo catanese in gonnella, Buttafuoco non cita l'autrice dei *Cento colpi di spazzola* Panarello. Forse perché si tratta di donna troppo libertinamente "liberata".

Come si vede, l'affollamento degli *exempla* è grande. Ma non cambia la posizione “filosofica” di fondo dell'autore, forse perché – com'è detto a p. 112 – “la mia formazione spirituale è il teatro di rivista”. Conviene allora per un momento soffermarci sul suo ideario politico più tipico. A cominciare dal “l'Antico, il pensiero della Tradizione, che non sbaglia mai [...] perché ha la teoretica applicata alla natura delle cose e alla vita della natura” (p. 20). Dal feticismo della tradizione si passa poi alla “stravagante superstizione democratica, laica e occidentale (la peggiore delle superstizioni)” (p. 23, ripetuto a p. 26), che pretenderebbe di imporre una ‘quota’ femminile ai futuri governi asiatici, mentre “nell'Islam la donna è innanzitutto matrice di bellezza” (p. 24). Ha poi “un'emozione fortissima a toccare le bende dei kamikaze” (p. 44) giapponesi della seconda guerra mondiale, macchiate di sangue e recuperate fortunatamente, che rientra nella “vita da esteta [...] in cui l'apparire dà forma all'essere” (p. 62), in base a cui D'Annunzio diventa un “poeta immenso” (p. 32). La stessa Italia d'altronde è “una periferia dell'impero, ex cattolica, ex romana, mai profondamente pagana” (p. 75). Ci sono poi consigli per sedurre la donna di sinistra, che “non sa pregare, non conosce la metafisica ed è inzuppata nel pedagogismo salvifico postsessantottino” (p. 92). Hitler è citato solo come “commitente” di quella donna-maschio che fu la Riefenstahl (p. 103). La tristezza, e più ancora il freudiano senso di colpa è “un'invenzione tartufa monoteista orchestrata apposta per avvelenare la felicità dei guerrieri indoeuropei” (p. 111). Di Salvador Dalí si ricorda che, da “vero artista, ebbe in odio la democrazia” e si fece ritrarre con alle spalle la foto di José A. Primo de Rivera, il fondatore della Falange” (p. 120). Ma-

rinettianamente, vengono ricordati i “meravigliosi maiali della X.ma MAS, i gioielli d’incursione con cui, in un solo quarto d’ora, in guerra e in pace si celebrava la poesia dell’acqua e delle velocità” (p. 127) (*per incidens*: il numero di iscrizione di barche nel registro navale italiano è inferiore a quello della Svizzera solo perché in Italia la maggior parte dei proprietari *evade*).

Un ultimo sguardo va dato al linguaggio di Buttafuoco, il cui estetismo spesso si fa orgiasticamente barocco: “Mignottocrazia: le etere, le zoccole, le puttane” (p. 33); “con la smorfia sazia dello slurp” (p. 33); “Non è poppe, appunto, né pompe, né pippe [...]. Non è icona adatta ai froci, non ha, infatti, la patetica cosmesi delle vecchie megere frou frou del pop” (p. 40). Ma le citazioni potrebbero continuare a lungo. Il libro si chiude con un paragrafo in corsivo, *come se parlasse la donna di Buttafuoco*, che dice: “quest’uomo bambino che è appoggiato, stanco, sul mio petto di miele” (p.150). Affermazione che ribadisce, archetipicamente, l’infantilismo della soggezione alla Grande Madre.

IL QUARANTOTTO DI SCHILLACI

L'anno delle ceneri è il primo romanzo del palermitano Giuseppe Schillaci (Nutrimenti, RM, 2010), che – come l'autore afferma nel risvolto di copertina – è ambientato in una borgata, quella del Buon Riposo, dove viveva (l'imperfetto è eufemisticamente propiziatorio) “una comunità dominata dalla paura e da credenze irrazionali, una comunità in cui il cittadino è solo un fedele devoto al potere”, quest'ultimo nella quadruplice estrinsecazione politica-religiosa-mafiosa-ecomica che ne fa “un'oligarchia assoluta, lo Stato nello Stato”. E se si considera che la vicenda narrata è ambientata nel 1948 e arriva fino al febbraio 1949, nell'anno “fatidico” che vide il trionfo elettorale della Democrazia Cristiana sul comunista Blocco del Popolo, rappresentato nei manifesti dal faccione di Garibaldi, si capisce subito quanta attenzione è portata nel romanzo alla ricostruzione storica, che fa poi il paio con le scelte linguistiche dialettali che decorano e impreziosiscono l'italiano dell'autore, tese a rendere quel versante della cultura popolare indagato dal Pitré (di cui c'è una citazione a p. 215) e che oggi s'è in parte perduto. D'altra parte il “tono” popolare è rafforzato anche dalle illustrazioni in bianco e nero di vecchie fotografie otto-primonovecentesche e di ex voto che corredano il volume.

La storia è imperniata sul giovane protagonista Masino, che fa il panettiere nelle ore antelucane, ma poi si divide – con ambiguità adolescenziale – fra parenti anarco-comunisti, parroci tuttofare e piccoli boss mafiosi, o italo-

americani che, speranzosamente, lo dovrebbero “far servire” negli Stati Uniti. Caratteristica del ragazzo è di girare con una malandata bicicletta, che lui chiama Tina, e di innamorarsi di Ninetta, figlia di una vedova cestaia devota all’edicola dei Santi Decollati (e siamo nei pressi del “gari-baldino” Ponte dell’Ammiraglio), con la quale tenderà una non riuscita “fuitina”. E “una fuitina fallita significa vergogna, reputazione di fango” (p. 114).

La ricostruzione storica, durante le elezioni dell’Aprile ’48 nelle quali la contrapposizione non fu tra parti politiche ma tra forze del Bene e del Male (si sa, la storia si ripete), cita quell’imponente schieramento di mezzi che vide le organizzazioni cattoliche ed ecclesiastiche impegnate in primo piano nella mischia, come la propaganda radiofonica di “quel frate dell’Alta Italia, il microfono di Dio, che continua a benedire i fedeli e maledire i senzadio, i servi di Stalin” (p. 22), oppure il comizio del prof. Luigi Gedda, “Capo dell’Azione Cattolica italiana” (p. 27). Ma anche i più modesti festeggiamenti parrocchiali e locali, come quelli per San Giuseppe, dove “la sua barba patriarcale aleggia tra i fiori della devozione e le croci della Democrazia” (p. 39). D’altra parte quello fu un periodo che vide un po’ in tutta Italia, ma specie al Sud, un’infinità di Madonne “pellegrine” o direttamente “lacrimanti”.

Fra credenza religiosa e superstizione c’è un abisso. Schillaci sottolinea l’aspetto superstizioso attraverso la devozione verso le Anime Sante dei Decollati, nell’apposita edicola, dove le donne “frugano nel fondo della notte per cogliere i segnali delle anime: versi d’animali, cigolio di porte, miagolii e vagiti, voci lontane. [...] Attendono l’eco, il messaggio da decifrare” (p. 25). L’altra faccia della superstizio-

ne è d'altra parte l'irreligiosità di fondo, come l'autore fa rilevare:"con la convinzione che neanche nell'altro mondo si faccia niente per niente" (p. 24).

Sul piano del linguaggio la mimesi del mondo popolare si avvale di locuzioni idiomatiche o tipiche, o di modi di dire e proverbi. Come in questi esempi: *Ué picciré, s'abbenedica a vossia*, "sta prendendo la via dell'aceto" (p. 48), "ogni famiglia ha un parente da cui arrostitire cacocciolle [piccoli carciofi selvatici con le spine] e crasto [agnellone "sanato"]" (p. 50), "fa scendere tutti i santi del paradiso" (p. 76), "per un cornuto, un cornuto e mezzo"(p. 80), "ho fatto il pascià" (p. 151). Mimesi che sottolinea anche le locuzioni "inglesizzanti" del boss italo-mafioso: *boi, bisines, giobBe, oh mai god*. Ma è nell'uso del lessico siciliano che c'è l'abbondanza maggiore (si cita solo: *vanedda, balate, baglio, comarca di scanazzati, immoruto* [gobbo], *pignata, sbrizzia-va* [piovigginava], *catoio, vastedda, zammù, dammusi*). La mescolazione di questo lessico con l'italiano, a nostro avviso, ha guardato all'esempio di Vincenzo Consolo, che – a prescindere dal breve giudizio dello scrittore riportato nell'ultima di copertina – viene nei ringraziamenti finali indicato come "prezioso faro". D'altra parte, come non mettere in conto anche la "spia" di questo evidente consolismo: "Entra nel grande salone di stucchi e retabli" (p. 174)?

Un certo turgore, o sovrabbondanza espressivistica se non proprio barocca, si nota in certe frasi. A esempio in questo paragone con la triplicazione di infiniti: "il tufo pare respirare, ammaliare e minacciare come rosa carnivora" (p. 16). Oppure: "non riesce a capire da dove provenga quell'odore caldo, in quale angolo della casa sia nascosto quel ben di dio, quella brace in mezzo alle ceneri, quel mi-

racolo di natura” (p. 16). O anche in questa tendenza a ribadire: “fa intendere che non è successo niente, non s’è fatto niente, che a queste cose c’è abituato” (p. 20). O in questo catalogo: “E poi l’acqua, sempre l’acqua; acqua sporca, acqua e terra, gorgo di fiume e acqua salata, acqua che logora, acqua marcia” (p. 207).

Aveva detto il vecchio Nofrio, custode delle “glorie” patrie e mentore del giovane protagonista: “Non c’è potere senza paura. [...] E’ lo scanto che comanda il mondo” (p. 197). A Masino non resta che prendere il treno e fuggire al Nord. E forse per ribadire questa situazione, la narrazione si conclude al cimitero, in cui una scritta diceva:”Dove restano le ceneri, vi fu il fuoco” (p. 211).

IL VERSANTE DIALETTALE DELLA SAGGISTICA DI S. DI MARCO

Per la Nuova Ipsa Editore (PA, 2010) Salvatore Di Marco pubblica il volume *Il versante dialettale (saggi di letteratura siciliana)* che raggruppa gli interventi già apparsi sulla rivista “Colapesce” nel periodo 1996-2005. Ciò ci consente di veder riuniti in unico supporto quei saggi che prima bisognava rintracciare un po’ faticosamente, anche considerando l’area limitata di diffusione di “Colapesce” e la sua durata storica.

Il primo saggio (poi incluso nel volume *Il filo dell’aquilone* del 2000) riguarda la fortuna che Ignazio Buttitta ha avuto nelle antologie di poesia dialettale del Novecento. Una fortuna scarsa o addirittura del tutto secondaria, atteso che si trattava di uno dei più grandi e conosciuti poeti dialettali siciliani. Se risulta giustificata l’esclusione da quell’antologia che oggi viene considerata una opera classica, cioè *Musa siciliana* del 1922 a cura di Luigi Natoli, essendo il primo libro di Buttitta edito solo nel 1923, non si comprende tuttavia perché Buttitta non compaia nemmeno in *Poeti dialettali del nostro tempo* (1925), a cura di Amedeo Tosti, forse perché il curatore fu influenzato da Alessio Di Giovanni, che nell’ottica verista del saggio *Saru Platania* (1896) non poteva prendere in considerazione le prime prove di Buttitta.

Questa responsabilità dell’esclusione fu ribadita dallo stesso Tosti, quando il curatore rispose a una lettera di Buttitta apparsa sul mensile “La trazzera” nel 1927, rivista fon-

data insieme con G. Ganci Battaglia e V. Aurelio Guarnaccia. Alcune apparizioni avvennero poi tra 1929 e 1937, ma su pubblicazioni scadenti. Buttitta non apparve nemmeno nella famosa antologia *Poesia dialettale del Novecento* di Mario dell'Arco e P.P.Pasolini del 1952, in quanto Pasolini limitò l'originaria scelta fatta da Leonardo Sciascia (anche se successivamente parlò di Buttitta come "una delle voci più autentiche del nuovo realismo italiano").

Del tutto incidentale fu la presenza in *Poeti siciliani d'oggi* (CT, 1957), antologia curata da Carmelo Molino e Aldo Grienti, e bisognerà perciò aspettare il 1984, quando apparve l'antologia *Le parole di legno* a cura di Mario Chiesa e Giovanni Tesio, per vedere finalmente collocato Buttitta nel posto che gli spettava. Peraltro la sua esclusione continuò in *Via terra* (1992), antologia curata da Achille Serrao, e in *Lingua lippusa* (1992), antologia curata da Corrado Di Pietro, che appositamente escludeva i "poeti già affermati e conosciuti". E per quanto possa sembrare ancora più strano, Buttitta non apparve neppure in *Poeti dialettali del Novecento* (1987) a cura di Franco Brevini, esclusione poi ribadita in *Le parole perdute* del 1990. Contro questa clamorosa esclusione polemizzò a suo tempo Di Marco in maniera vigorosa (si ebbe successivamente una "composizione" tra i due). Per fortuna riparava all'assenza l'antologia curata da Giacinto Spagnoletti e C.Vivaldi, *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi* (1991), che ribaltava completamente il giudizio limitativo del Brevini (correggendolo: "poeta in piazza, e non di piazza").

In *La moderna rilettura della leggenda di Colapesce* Di Marco nota che, a partire dal 1896, era lo stesso Pitré a parlare della leggenda di Colapesce. Da allora ci sono stati

alcuni interventi (Vincenzo Linares, Francesco Lanza, lo stesso Sciascia), ma il contributo più importante, e più scientificamente aggiornato, è quello del messinese Giuseppe Cavarra che, in *La leggenda di Colapesce* (Intilla, ME, 1998), si rifà agli antecedenti del XII sec. e via via agli altri studiosi nel corso dei secoli (fra cui Schiller nel 1797). Oltretutto Cavarra ha il merito di restituire alla leggenda la sua messinesità.

Ne *La poesia dialettale siciliana e la questione storiografica* Di Marco prende atto che manca a tutt'oggi una storia della letteratura in dialetto siciliano. Ci sono stati solo contributi parziali (come quelli di F.Brevini, G.L.Beccaria, G.Spagnoletti). Ciò si giustifica innanzitutto con la questione di *quale* dialetto innanzitutto. Come lingua del popolo o come prodotto della tradizione letteraria colta? Manca del tutto oggi il dialetto come “poesia popolare” d'autore anonimo, a cui già si riferiva il Pitré.

C'è poi la questione della stabilità dei modelli. A differenza della poesia popolare, dove prevale l'obbedienza ai canoni, nella poesia *culta* si esalta invece la creatività personale.

Franco Brevini parla di poeti “neo-dialettali”, in cui il dialetto è scorporato dal sistema dei valori antropologico-culturali della regionalità, ma diventa esclusivamente un codice linguistico scelto in vista delle nuove possibilità espressive dell'atto di poesia. E, si comprende, come ciò tagli fuori quella poesia ancorata a motivazioni sociali, come quella dell'*engagement*.

Già alla fine dell'Ottocento il dialetto siciliano si sganciò dalle “incipriature settecentesche, dagli italianismi e dai latinismi classicheggianti”. Da un verismo poetico si passò

addirittura alle “vocazioni francescane, al felibrismo, al collegamento con Mistral”.

Il clima culturale cambiò dopo la seconda guerra mondiale, e si passò così ai nuovi fermenti che escludevano la “lezione del tardo pascolismo, del crepuscolarismo, di una poetica tutto sommato decadente”. Il resto è noto.

Ne *La vita e l'opera di Vito Mercadante* Di Marco fa giustamente il punto critico su questo poeta, la cui ritrosia e riservatezza in vita non aiuta certo per una soddisfacente ricostruzione biografica. Anch'egli subì l'influsso dei c.d. “poeti nuovi”, aperti alle nuove istanze sociali. Avendo infatti conosciuto e praticato rapporti di corrispondenza con Alessio Di Giovanni, Di Marco può così sintetizzare la sua posizione culturale: “Come il Di Giovanni fu il cantore impareggiabile del feudo e delle zolfare della Valplàtani, così Vito Mercadante fu il poeta nuovo a Palermo, il poeta della natura e del carattere della gente isolana”.

A prescindere dal Natoli di *Musa siciliana* del 1922 e da Giorgio Santangelo in “La siepe di Sicilia”, si deve ad Antonino Verzera l'unico studio organico pubblicato dal poeta di Prizzi (*Un poeta di Sicilia: Vito Mercadante*, PA, 1965).

Nella prefazione alla ristampa di *Focu di Muncibeddu* del 1963, Guglielmo Lo Curzio chiama Mercadante “donatore di bontà e giustizia” (espressione da prendere alla lettera, in quanto Mercadante era un sorvegliato speciale e morì in miseria nel 1936). Era nato a Prizzi nel 1873 e si trasferì per gli studi a Palermo, dove poi s'iscrisse alla facoltà di ingegneria. Ma, alla morte del padre, fu costretto a trovare un impiego nelle Ferrovie.

Sotto un certo aspetto Mercadante fece da contraltare al francescanesimo di Di Giovanni, perché “si avvicinerà alle idee di George Sorel e cercherà nell’azione sindacale lo strumento del riscatto sociale e umano”. E’ un poeta che andrebbe conosciuto di più e perciò meritoriamente il comune di Prizzi – alla cui biblioteca sono confluiti i manoscritti e gli inediti – ha pubblicato nel 2009 il volume collettaneo *Vito Mercadante: dimensione storica e valore poetico*.

L’opera di Antonio Pizzuto e l’avanguardia letteraria, a stretto rigore, è un saggio che non fa parte del “versante dialettale” della letteratura siciliana. Ma rientra a pieno titolo in quella “sicilianità” eccentrica e nell’ambito novecentesco acquista una posizione centrale. Di Marco distingue fra neo-avanguardia, con i suoi “azzardi scapestrati”, e ricerca sperimentale che nell’opera di Pizzuto va da *Signorina Rosina* (1956) a *Ultime e penultime* (1978), cioè dall’inizio alla fine.

La scrittura pizzutiana si caratterizza alla luce di un “segnacolo filosofico”: quello del siciliano Cosmo Guastella (1854-1922). La sua ricerca estetica si fonda però, nella sfera del linguaggio, attraverso le mediazioni delle esperienze joyciane (lesse *l’Ulisses* nel 1926, in lingua originale), gaddiane e d’arrighiane. Egli, rifiutando la “casacca pedagogica”, sosteneva che debba essere il lettore a comprendere quello che legge. Concetto ribadito in un’intervista del 1971 allo stesso Di Marco: “I lettori che mi capiscono sono i miei lettori. Tutti gli altri non m’interessano”.

Già Angelo Guglielmi, teorico del Gruppo ’63, sosteneva che fosse lo scrittore a porre un “filtro fra la propria lingua e la realtà, attraverso il quale le cose, allargandosi in immagini surreali o allungandosi in forme allucinate, tornino a svelarsi”. Ma la sperimentazione di Pizzuto si basava

sulla diversità tra “raccontare” e “narrare”. Bisognava annullare ogni elemento di natura oggettiva implicito nel “raccontare” e calarsi invece nel “narrare”, dove prevale la soggettività e la *fictio* e si ubbidisce al principio di indeterminazione. La narrazione – compendia Di Marco – “non è più il resoconto di un fatto, ma diventa essa stessa evento, cioè morfologia, linguaggio, *tòpos* dell’invenire”.

La ricezione dell’opera pizzutiana, in Sicilia, è del tutto limitata. Il primo studio monografico su di lui si deve a Vincenzo Arnone (1979) e solo alla fine del Novecento ci saranno gli studi di Rosalba Galvagno, di Lucio Zinna e Antonio Pane. Quest’ultimo contrappone (*Il leggibile Pizzuto*, 1999) al tema della conclamata impopolarità della scrittura pizzutiana, la questione della sua leggibilità. E anche se lo scrittore palermitano non amava essere decifrato, sarà proprio Pane a decodificare in gran parte la sua prosa.

Seguono poi dei saggi, nell’insieme meno importanti e più occasionali. Si tratta di quelli che Di Marco dedica rispettivamente a Nicola Di Maio (*Dai minimalia dell’esistenza al gesto letterario*), a Franco Grasso (*Una luce che altrove non c’è*), a Giuseppe (Peppino) Benincasa (*Le ‘ciurie castronovesi del Benincasa*) e a Gaspare Li Causi (*Le liriche della memoria di Gaspare Li Causi*).

Ne *L’influenza di Antonio Veneziano nella poesia dialettale siciliana* Di Marco si chiede quale sia l’influenza oggi di questo poeta. Se anche nel Novecento l’ottava d’amore, sul modello nobile della *canzuna*, ha mantenuto una propria tradizione (G.Nicolosi Scandurra, Ugo Ammannato), non certo tutto il neo-petrarchismo dialettale si può condurre al Veneziano.

Già la tradizione popolare ha attribuito al Veneziano tanti scritti da lui non composti. Tocca alla filologia ristabilire le competenze. Per valutare comunque la sua influenza, sono due i punti di partenza: il petrarchismo e la questione della lingua poetica in Sicilia. Non c'è dubbio che avesse ragione il Natoli quando affermava che il petrarchismo siciliano raggiunge il suo momento espressivo più alto soltanto con Antonio Veneziano. In effetti il dominio dell'ottava resterà incontrastato fino a quando il Meli non immetterà un'ampia varietà di metri nella poesia siciliana. Conclude Di Marco che il Veneziano è senza dubbio il "poeta che meglio riassume il carattere del rinascimento siciliano e perciò trascende e supera i limiti della lezione del petrarchismo". Ricorda Di Marco che Francesco Paolo Perez (1812-1892), nel saggio su *Gli esordi letterari*, fu l'autore di quella *Beatrice svelata* (1865), che lo pose tra i più accreditati dantisti del sec. XIX. Quest'autore fu un antiromantico e un classicista. Giorgio Santangelo definisce il suo scritto sulla musica del Bellini come "uno dei primi documenti di appassionata poesia civile e risorgimentale" e *In morte di Ugo Foscolo* (1833) come "prima vera diana del risorgimento in Sicilia". Conclude Di Marco che il suo "insegnamento fa alta la tradizione della poesia patriottica e civile in Sicilia sia prima del 1848 che successivamente, tra il 1848 e il 1860".

Il tempo del Cristo e il tempo dell'uomo nella poesia di Bernardino Giuliani conclude degnamente il volume. Giuliani (1935-1999) era cresciuto nelle terre delle zolfare. E aveva acquisito la stima del niscemese Mario Gori (1926-1970), direttore della rivista "Sciara". Ciò gli aprì le porte alla rivista "Arte e folklore di Sicilia" (CT), dove fu incluso nel 1979. Intanto pubblica la sua opera maggiore: quel Cri-

stu surfararu, che si può accomunare alle *voci del feudo* di Di Giovanni.

Solo Aurelio Rigoli valutò sempre positivamente l'opera di Giuliana, che si conclude con *L'ultimi uri di Cristu* (1985), dove la metafora cristologica s'apparenta alle più alte prove che sul tema s'erano avute con *l'Ode a Cristo* (1905) di Di Giovanni e *Ncuntravu u Signuri* (1972) di Buttitta.

NIEVO E RUFFILLI, OVVERO IL SOGNO SICILIANO

Paolo Ruffilli, in *Ippolito Nievo* (Camunia, MI, 1991), si era già interessato all'eroe-scrittore garibaldino, offrendoci non solo la sua biografia, ma un vero e proprio saggio critico sulla letteratura sua e su di lui, anche grazie all'appendice che concludeva l'opera. Ma ora, ne *L'isola e il sogno* (Fazi, RM, 2011), ci offre una ricostruzione di quell'esperienza sotto specie romanzesca, che ai fatti storici aggiunge l'insostituibile e personale apporto dell'immaginazione: come dice infatti nella postilla conclusiva (p. 195), "tutto è rigorosamente autentico, tutto è rigorosamente immaginato". E che importanza venisse data a tale elemento lo sapevamo già da *Preparativi per la partenza* (2003), dove incontravamo l'affermazione: "Non c'è cosa più raccontata che non sia frutto dell'invenzione. Del resto, niente si sa e tutto si immagina. [...] L'immaginazione è l'unica via che io conosca per saperne di più".

Su quanto ci sia di autentico in questo romanzo è la stessa postilla a informarci: l'opera letteraria e l'epistolario di Nievo, le memorie e gli scritti dei principali scrittori garibaldini compreso lo stesso loro condottiero, i giornali di bordo delle navi *Pompei* ed *Exmouth* e i giornali dell'epoca, le impressioni di viaggio di quell'accompagnatore dell'impresa dei Mille che fu Alexandre Dumas. Ciò per quanto riguarda le fonti d'epoca. Nulla è detto invece sulle fonti posteriori, sia storiche che letterarie, tra le quali un cenno particolare va fatto a *Il caso Nievo, morte di un garibaldino* di Lucio Zinna (Caramanica, Marina di Minturno, 2006), non fosse

perché quest'autore – a differenza di Ruffilli che parla dell'esplosione delle caldaie del vapore su cui viaggiava Nievo, forzate oltremisura – fa risalire l'affondamento dell'*Ercole* a un atto intenzionale, provocato da una “macchina infernale” (lo diceva il veronese Vittorio Cavazocca Mazzanti già nel 1881): cioè a quel *modo barbaro di fare politica* che contrassegnerà da allora in poi, con le varie “stragi di Stato”, tutta la nostra storia postunitaria.

Ma poi sulla trama dei fatti è l'elemento immaginario a prevalere. Con un duplice percorso di tecnica romanzesca: attraverso la narrazione con la prima persona del protagonista e attraverso una fitta tessitura dialogica fra il protagonista e vari personaggi, in una continua alternanza che si fa ammirare per calibratura, precisione ed efficacia. Col discorso indiretto, stimolando spessissimo i ricordi del protagonista (“le emozioni scatenate dai ricordi”, p. 125) mediante le sensazioni visive, sonore/musicali, olfattive, gustative, qualche volta passando sinestesicamente dall'una all'altra. E' per questo che c'è una grande ricorrenza delle voci verbali “si ricordò”, “gli tornò in mente” o persino un “ecco tornargli di colpo alle narici il lievissimo profumo di rosa” (p. 32) di sua cugina Bice Melzi d'Eril. E' però con i discorsi diretti fra il protagonista e i vari personaggi che si ha il massimo dell'invenzione. A esempio, il cocchiere/cicerone/tuttofare Leonardo – cui si deve la maggior parte delle descrizioni dei celeberrimi monumenti di Palermo – è esistito davvero, o è un espediente narrativo? Così si può dire di tutti i dialoghi riferiti all'incontro di due inglesi sulla nave dell'andata, ai capitani dei vari battelli, al commissario amico Luigi Salviati (per due volte), al figlio del console d'Amburgo Alfonso Hennequin (più volte), e altri. Ma sono

i dialoghi amorosi, connaturati al mistero dell'amore nella personalità di Nievo, a diventare ancor più caratterizzanti: quello fra una delle sue prime amanti palermitane, la marchesa Spedalotto, quelli rammemorati con Bice mentre sta per riapprodare a Palermo, quelli con sua madre. E restano fondamentali i dialoghi fra lui e la sua ultima amante, la misteriosa e orientaleggiante Palmira, che sembra addirittura una personificazione della stessa città di Palermo. E che gli servirà – col pieno appagamento dei sensi – a colmare il polo “fisiologico” e carnale della sua ansia amorosa, con la cugina Bice solo platonicamente tesa verso un assoluto irrealizzabile.

Peraltro della divaricazione in Nievo fra “anima” e “corpo”, della “duplicità di istinto e di ansia di purezza” (p. 117), Ruffilli non perde occasione di riferirci. E' per questo che fa addirittura smarrire Nievo nel labirinto del parco della Favorita, nella cui simbologia il protagonista si riconosce (“l'animo è un bosco oscuro”, p. 60). Perché non poteva smettere d'inseguire le “qualità celesti” di sua madre, l'angelicazione della figura femminile, anche se era consapevole che ciò diventava irrealizzabile nel concreto: “L'impossibile era per lui di stringere il sogno dentro il cerchio della perfezione. [...] Tutto, calato dentro la realtà, diventava fragile e veniva insidiato dal precario” (p. 66).

Per altro verso, alla dominanza dell'archetipo della Grande Madre Nievo cercherà sempre di sottrarsi, tendendo alla grandi figure paterne, come farà con la “trasposizione romanzata” (p.107) di suo nonno Carlo Marin nelle *Confessioni*, o attraverso idealizzazioni compensative, come nel disegno della “rivoluzione nazionale”, ahimé mancata, recuperando – come diceva – “le masse contadine al disegno

democratico”. D’altra parte ciò è quanto riconosce la moderna storiografia, dopo decenni di revisione critica demitizzante: “Un aspetto importante che distinse il 1860 siciliano fu l’inestricabile intreccio fra questione politica e questione sociale, e più precisamente il rapporto ineludibile fra l’impresa garibaldina e la questione agraria e contadina” (Francesco Renda, *Storia della Sicilia*, Sellerio, PA, 1984, vol. I, p. 155). Per questo Ruffilli può parlare di *eresia garibaldina* (p. 100), e il suo romanzo si offre perciò come uno dei più avvertiti omaggi all’Unità d’Italia nell’anno in cui ricorre il 150° anniversario.

Sotto un aspetto più strettamente tecnico, il romanzo si articola in tre grossi blocchi, che cronologicamente vanno dal mattino del ritorno a Palermo del protagonista, durante il suo soggiorno per preparare i documenti e cioè tra il 19 febbraio e il 3 marzo 1861, e poi alla vigilia e alla morte in mare nella notte del 4 marzo. Questi blocchi hanno un breve riassunto, a mo’ di epigrafe, dell’argomento trattato, secondo il modo abituale dei romanzi seicenteschi. Una citazione, che è peraltro un omaggio e un richiamo metrico alla stessa produzione in versi dell’autore, è quella del librettista Lorenzo Da Ponte, nell’aria del cherubino dalle *Nozze di Figaro* di Mozart. Sono poi sempre appropriati i riferimenti agli aspetti della gastronomia, della natura e del paesaggio della Sicilia, dove “non ci sono vie di mezzo. O è il rigoglio oppure è la sterpaglia” (p. 80). Con due eccezioni: per cinque volte viene indicato il “mirto” (forse confuso col lentisco) come caratteristica consueta della sua vegetazione, mentre tale arbusto è più raro (al punto che a Mirto, paese dei Nebrodi, il Comune è stato costretto a mettere a dimora due

piantine in un'aiuola, per tener fede al nome); così poi non ci sono "coralli" nel fondale sabbioso del lido di Mondello.

Con immedesimazione fra autore e personaggio, si può infine concludere che, come Nievo, anche Ruffilli ha "imparato a unire le parole con i giusti modi e le giuste spaziature, tenendo sempre meglio l'ordito di poesie e racconti" (p. 116).

DI MARCO ALL'OMBRA DELLA CROCE

I saggi che Salvatore Di Marco, massimo esperto della letteratura dialettale siciliana del Novecento (ma i suoi studi retroagiscono almeno fino al cinquecentista Antonio Veneziano), riunisce nel volume *All'ombra della Croce* (Ed. "Semina verbi", Villaggio Mosé [AG], 2011) erano già apparsi – come in una premessa dice il suo direttore Enzo Di Natali – sulla rivista agrigentina "Oltre il muro" e, pur non affrontando lo "specifico teologico", mettono a fuoco la spiritualità, o la religiosità, degli autori che vi appaiono. La quale spesso – come precisa nell'introduzione Massimo Naro – è "quella che il popolo siciliano fa e trasmette al suo proprio interno di generazione in generazione", ma può anche essere quella di una coscienza che s'interroga autonomamente, arrivando persino a "venature anticlericali" come in Buttitta, o al "modo ragionato di credere e di tematizzare la propria fede di autori raffinati e colti come Mignosi e Fiore", che potrebbero a volte far pensare "all'abbaglio dell'eresia nel caso del filosofo e all'impudenza della bestemmia nel caso del poeta".

Conviene allora sgombrare il campo da ipoteche confessionali rivolte a cercare "eresia" e "bestemmia", e dichiarare da subito che l'ambito di spiritualità a cui si richiama chi verga queste note è quello espresso dal Cardinale Martini, nell'intervista rilasciata a Eugenio Scalfari pubblicata su "La Repubblica" del 24.12.2011 (che si può considerare un séguito a quella riportata nel volume *Scuote l'anima mia Eros*, Einaudi, TO, 2011). *Martini*: "Lei cerca il senso della

vita, lo cerco anch'io. La fede mi dà questo senso, ma non elimina il dubbio. [...] Il dubbio fa parte della nostra umana condizione. [...] Quelli che non si cimentano con questo rovello hanno una fede poco intensa. [...] Il Creatore ha donato agli uomini la libertà. Essa può generare la solidarietà verso gli altri, ma anche l'egoismo, la sopraffazione, l'amore verso il potere". *Scalfari*: "Sì, anch'io penso che l'istinto d'amore pervada la vita delle persone ma abbia diverse dimensioni e direzioni. Lei lo chiama amore, io lo chiamo eros, lei chiama il bene carità ed io lo chiamo sopravvivenza della specie, cioè umanesimo. Mi sembra che con parole diverse diciamo la stessa cosa. Gesù, per quanto capisco, cercò di cancellare l'amore per se stessi, ma quel miracolo non riuscì". *Martini*: "Gesù non tentò di cancellare l'amore per se stessi, anzi lo mise come misura per l'amore degli altri". *Scalfari*: "Lei ha detto in un suo scritto che è un errore affermare che Dio sia cattolico". *Martini*: "Sì, l'ho detto. Dio è il padre di tutte le genti, quindi apporgli l'aggettivo cattolico è limitante". *Scalfari*: "Dio è il padre di tutte le genti, ma la Chiesa ha fatto del Dio cattolico anche una bandiera d'identità, di guerra e di stragi". *Martini*: "Quando ha fatto questo ha sbagliato".

E possiamo aggiungere al riguardo quanto sul credere aveva detto a suo tempo Nicola Chiaromonte, in maniera impeccabile (*Credere e non credere*, Bompiani, MI, 1971, pp. 216/17): "Noi confondiamo la credenza col fanatismo intellettuale o intellettualizzato e, così facendo, trascuriamo il fatto evidente che un *credere assoluto* è una contraddizione in termini, giacché la nozione stessa del "credere" implica una certa relatività e instabilità, dato che l'oggetto del credere – Dio, racconto mitico o senso ultimo del mondo – ci è

dato come incerto, sfuggente e oscuro per natura. [...] La credenza si dimostra con l'esistenza che si conduce, con i pensieri che si esprimono, non con le professioni di fede, che possono essere bugiarde o vuote. Il credere, quando è autentico, è incerto, come l'esistenza e, come l'esistenza, sta già lì prima che se ne sappia qualcosa”.

Il primo autore che incontriamo nei saggi di Di Marco è Giosué Sparito, nome d'arte, perché si chiamava Enrico Fagone e, tra i suoi sette figli, annovera anche il noto critico d'arte Vittorio. Afferma Di Marco: “Guardando all'intera sua produzione poetica, si può agevolmente osservare che egli restò principalmente legato a una inquieta poetica della sofferenza, espressione di radicati patimenti che gli avevano segnato in modo lacerante i primi lustri dell'esistenza”. Soprattutto nel poemetto *La Croce* egli offre qualche affinità col *Cristu* di Alessio Di Giovanni. Ma ha una visione un po' “passatista e nostalgica” e, “senza la fede in Dio, quella di Giosué Sparito sarebbe stata la poetica della disperazione umana”.

Appartiene alla categoria dei filosofi Pietro Mignosi, che nelle sue speculazioni – spesso di ardua lettura – si rifaceva a Tommaso d'Aquino. Fu vicino alla rivista “Nuovo romanticismo” (interrotta dalla guerra nel 1915) di Ettore Arculeo e diresse la rivista “La tradizione”. Ma il suo integralismo monistico non fu capito dall'ambiente palermitano, se già nel 1931 Federico De Maria ne metteva in dubbio l'originalità. Ma se quest'ultimo giudizio può sembrare superficiale, anche Norberto Romagnoni disse che “ci sono uomini che nella vita sembrano votati all'insuccesso e alla solitudine, che per lui costituiscono il prezzo della sua cristiana purificazione”. Anche Giuseppe Petralia – sacerdote,

bibliista e letterato – giudicava la poesia di Mignosi soltanto “atto di fede, atto di dolore, atto d’amore”, mentre Angelo Joria nel 1929 lo giudicava addirittura un “pessimo filosofo”. Tuttavia è da ricordare il saggio che Petralia dedicò a Mignosi, “sulla trascendenza” (1935).

Non sappiamo fino a che punto possa collocarsi nella letteratura cristiana il narratore Angelo Fiore, come fa Di Marco, se egli stesso – in un’intervista a Mario Farinella – disse: “Non sono un praticante, non so neanche se sono un credente, ma il problema m’affascina e mi è sempre presente nelle sue forme estreme”. A nostro giudizio (e sempreché ci sia consentito fare un’autocitazione) possiamo affermare: “La tematica dei romanzi di Fiore, sul piano individuale, concerne un mondo di umiliati e offesi, di vinti, di continua decadenza e dissolvimento, d’inerzia e di fallimento necessario, insomma di caduta e di condanna per ontologico destino metafisico. [...] Sul piano filosofico, i personaggi di Fiore, finendo sempre col restare ignoti e inconoscibili a se stessi, sono pervasi da una profonda vena di gnosticismo, che mentre deplora la miseria dell’uomo innalza un inno di gloria alla nostra sostanza spirituale” (in *Piccolo cabotaggio*, Ismea Ed., BO, 2010, p. 299).

Vincenzo Arnone era un sacerdote (di Favara) ed è ricordato soprattutto per il romanzo *L’ombra del padre* (2003), che ha una struttura insolita, alternante brani narrativi a interventi diretti dell’autore. Rispecchia l’ambiente paterno dei contadini di una volta, quelli delle profonde latitudini campestri descritte da Alessio Di Giovanni, e della religiosità popolare.

In *Lercara, vento dell’anima*, Nino Barraco riunisce una selezionata e rappresentativa silloge di suoi scritti. E

mentre il paese natio viene visto come luogo dello spirito e del riscatto, un successivo volume (2010) è basato invece sulla figura di Cristo, in veste di rinascita e salvezza. Alcune pagine sono dedicate poi a Mario Luzi, di cui si ricorda le idee che egli aveva espresso sulla poesia in una conferenza tenuta a Palermo (1977). Ed è questo un intervento che a rigore esula dalla “sicilianità” degli autori trattati. Tutti conoscono la profondità cristiana dell’opera di Luzi, ma per far capire quanto fosse da lui lontano ogni confessionalismo, Di Marco avrebbe potuto accennare che egli fu anche il poeta che condannò il fanatismo cristiano nello splendido *Libro di Ipazia* (1978), la filosofa di Alessandria trucidata alla fine del IV secolo.

Nella bibliografia di Di Marco esiste già un corposo volume dedicato alla poesia di Alessio Di Giovanni. Il quale viene fatto rientrare qui nel “genere religioso” per l’ode *Cristu* (1905), il poema *Lu puvireddu amurusu* (1906) e i *Fioretti di San Francesco* (1926). Già per il teologo Giuseppe Ruggieri la figura di Cristo che appare nella letteratura popolare siciliana ha tratti propri, basati sull’esibizione del suo corpo flagellato e crocifisso. Ciò è in comune con la cultura della *hispanidad*. Ricordiamo che per F.García Lorca (*I crocifissi*, in *Prose*, Vallecchi, FI, 1954) nell’arte popolare l’unico modo per far capire a gente semplice la grandezza della tragedia di Cristo è quello dell’accentuazione realistica delle piaghe e del sangue sul suo corpo, più che rendere il senso spirituale di quella tragedia. Il Cristo di Di Giovanni è comunque direttamente ispirato al tragico ritratto che fece del suo volto il pittore toscano Garibaldo Cepparelli. E, in generale, va ricordato che Giovanni Gentile, nel suo saggio sul tramonto della cultura siciliana, sostenne che proprio a-

gli inizi del XX secolo molti “letterati tornavano al cristianesimo e cercavano ispirazione nelle leggende francescane”.

Pure l’opera di Ignazio Buttitta è stata ampiamente analizzata da Di Marco in passato. Buttitta, che fu “radicalmente anticlericale (cosa ben diversa dalla fede o dall’avversione al cristianesimo), come lo erano gli ideali del socialismo tardo ottocentesco ai quali si ispirava, seppe tuttavia dare voce alla propria spiritualità e interpretare i sentimenti profondi del popolo siciliano, come il sentire fraternamente la figura di Cristo nella poesia *‘Ncuntravu ‘u Signuri*”. Lo stesso *Lamento per la morti di Turiddu Carnivali* appare un poemetto palesemente costruito sulla simbologia della Passione. Anche la figura di Cristo del poemetto *Cristu surfararu* di Bernardino Giuliana, poeta di San Cataldo e ultimo trattato nel libro, rispecchia la tragicità della cultura popolare. Qui c’è un’identificazione piena fra le sofferenze dello zolfataro (almeno del passato) e quelle di Cristo. Dice infatti S. Camilleri (*Poeti siciliani contemporanei*, CT, 1979) che “è il sentimento del dolore dell’uomo del Sud il motivo vettore della poesia di Giuliana, di cui il *Cristu surfararu* è l’immagine più dolorosamente immediata”. Giuliana scrisse poi *L’urtimi uri di Cristu* (1985), *piéce* drammatica con musiche.

CRISTIANESIMO E SPIRITUALITA' NEGLI SCRITTORI SICILIANI

I saggi che Salvatore Di Marco, massimo esperto della letteratura dialettale siciliana del Novecento (ma i suoi studi retroagiscono almeno fino al cinquecentista Antonio Veneziano), riunisce nel volume *All'ombra della Croce* (Ed. "Semina verbi", Villaggio Mosé [AG], 2011) erano già apparsi sulla rivista agrigentina "Oltre il muro" e – come in una premessa dice il suo direttore Enzo Di Natali -, pur non affrontando lo "specifico teologico", mettono a fuoco la spiritualità, o la religiosità, degli autori che vi appaiono. La quale – come precisa nell'introduzione Massimo Naro – può essere quella tradizionale del popolo siciliano, ma anche quella autonoma di una coscienza che può arrivare all'eresia o alla bestemmia.

Conviene allora sgombrare il campo da ipoteche confessionali rivolte a cercare "eresia" e "bestemmia", e dichiarare da subito che l'ambito di spiritualità a cui si richiama chi verga queste note è quello espresso dal Cardinale Martini, nell'intervista rilasciata a Eugenio Scalfari pubblicata su "La Repubblica" del 24.12.2011 (da considerare un séguito a quella riportata nel volume *Scuote l'anima mia Eros*, Einaudi, TO, 2011), della quale conviene riportare almeno queste frasi. *Martini*: "Lei cerca il senso della vita, lo cerco anch'io. La fede mi dà questo senso, ma non elimina il dubbio. [...] Il dubbio fa parte della nostra umana condizione. [...] Quelli che non si cimentano con questo rovello hanno una fede poco intensa". *Scalfari*: "Lei ha detto in un

suo scritto che è un errore affermare che Dio sia cattolico”.
Martini: Sì, l’ho detto. Dio è il padre di tutte le genti, quindi apporgli l’aggettivo cattolico è limitante”. *Scalfari*: “Dio è il padre di tutte le genti, ma la Chiesa ha fatto del Dio cattolico anche una bandiera d’identità, di guerra e di stragi”.
Martini: “Quando ha fatto questo ha sbagliato”.

E possiamo aggiungere al riguardo quanto sul credere aveva detto a suo tempo Nicola Chiaromonte, in maniera impeccabile (*Credere e non credere*, Bompiani, MI, 1971, pp. 216/17): “Noi confondiamo la credenza col fanatismo intellettuale o intellettualizzato e, così facendo, trascuriamo il fatto evidente che un *credere assoluto* è una contraddizione in termini, giacché la nozione stessa del “credere” implica una certa relatività e instabilità, dato che l’oggetto del credere – Dio, racconto mitico o senso ultimo del mondo – ci è dato come incerto, sfuggente e oscuro per natura. [...] La credenza si dimostra con l’esistenza che si conduce, con i pensieri che si esprimono, non con le professioni di fede, che possono essere bugiarde o vuote. Il credere, quando è autentico, è incerto, come l’esistenza e, come l’esistenza, sta già lì prima che se ne sappia qualcosa”.

Il primo autore che incontriamo è Giosué Sparito, nome d’arte, perché si chiamava Enrico Fagone. Afferma Di Marco: “Si può agevolmente osservare che egli restò principalmente legato a una inquieta poetica della sofferenza, espressione di radicati patimenti che gli avevano segnato in modo lacerante i primi lustri dell’esistenza. [...] Senza la fede in Dio, quella di Giosué Sparito sarebbe stata la poetica della disperazione umana”.

Appartiene alla categoria dei filosofi Pietro Mignosi, che nelle sue speculazioni – spesso di ardua lettura – si rifa-

ceva a Tommaso d'Aquino. Il suo integralismo monistico non fu capito dall'ambiente palermitano, se già nel 1931 Federico De Maria ne metteva in dubbio l'originalità. Anche Giuseppe Petralia – sacerdote, biblista e letterato – giudicava gli scritti di Mignosi soltanto “atto di fede, atto di dolore, atto d'amore”, mentre Angelo Joria nel 1929 lo giudicava addirittura un “pessimo filosofo”.

Non sappiamo se possa collocarsi nella letteratura cristiana il narratore Angelo Fiore, come fa Di Marco, se egli stesso – in un'intervista a Mario Farinella – disse:” Non sono un praticante, non so neanche se sono un credente, ma il problema m'affascina e mi è sempre presente nelle sue forme estreme”. A nostro giudizio (e sempreché ci sia consentito fare un'autocitazione) possiamo affermare: “La tematica dei romanzi di Fiore [...] concerne un mondo di umiliati e offesi, [...] di caduta e di condanna per ontologico destino metafisico. [...] I personaggi di Fiore, finendo sempre col restare ignoti e in conoscibili a se stessi, sono pervasi di una profonda vena di gnosticismo, che mentre deplora la miseria dell'uomo innalza un inno di gloria alla nostra sostanza spirituale” (*Piccolo cabotaggio*, Ismecca Ed., BO, 2010, p. 299).

Vincenzo Arnone era un sacerdote (di Favara) ed è ricordato soprattutto per il romanzo *L'ombra del padre* (2003), dall'insolita struttura e rispecchiante l'ambiente paterno dei contadini di una volta. Mentre in *Lercara, vento dell'anima* Nino Barraco vede il paese natio come luogo dello spirito e del riscatto; un successivo libro è basato invece sulla figura di Cristo, in veste di rinascita e salvezza.

Alcune pagine sono dedicate poi a Mario Luzi (unico non siciliano), di cui si ricorda le idee che egli aveva espres-

so sulla poesia in una conferenza tenuta a Palermo (1977). Ma per far capire quanto il cristianesimo di Luzi fosse lontano da ogni confessionalismo, Di Marco avrebbe potuto accennare che egli fu anche il poeta che condannò il fanatismo cristiano nello splendido *Libro di Ipazia* (1978), la filosofa di Alessandria trucidata alla fine del IV secolo.

Nella bibliografia di Di Marco esiste già un corposo volume dedicato alla poesia di Alessio Di Giovanni. Qui ricordato per l'ode *Cristu* (1905) – ispirata al ritratto che fece del suo volto il pittore toscano Garibaldo Cepparelli –, per il poema *Lu puwireddu amurusu* (1906) e per i *Fioretti di San Francesco* (1926). Già per il teologo Giuseppe Ruggieri la figura di Cristo che appare nella letteratura popolare siciliana ha tratti propri, basati sull'esibizione del suo corpo flagellato e crocifisso. Ciò è in comune con la cultura della *hispanidad*. Ricordiamo che per F.García Lorca (*I crocifissi*, in *Prose*, Vallecchi, FI, 1954) nell'arte popolare l'unico modo per far capire a gente semplice la grandezza della tragedia di Cristo è quello dell'accentuazione realistica delle piaghe e del sangue sul suo corpo, più che rendere il senso spirituale di quella tragedia.

Pure l'opera di Ignazio Buttitta è stata ampiamente analizzata da Di Marco. Buttitta, che fu “radicalmente anticlericale (cosa ben diversa dalla fede o dall'avversione al cristianesimo), come lo erano gli ideali del socialismo tardo ottocentesco ai quali si ispirava, seppe tuttavia dare voce alla propria spiritualità e interpretare i sentimenti profondi del popolo siciliano, come il sentire fraternamente la figura di Cristo nella poesia ‘*Ncuntravu ‘u Signuri*”. Lo stesso *Lamento per la morti di Turiddu Carnivali* appare un poemetto palesemente costruito sulla simbologia della Passione.

Anche la figura di Cristo del poemetto *Cristu surfararu* di Bernardino Giuliana, poeta di San Cataldo e ultimo trattato nel libro, rispecchia la tragicità della cultura popolare.

DI PIETRO AGGIORNA PIRANDELLO

Benedetto Di Pietro è conosciuto come il poeta che ha dato espressione d'arte al dialetto galloitalico della Sicilia, oltre che studiarne le prime sue applicazioni ottonovecentesche (in *I primi canti lombardi di San Fratello*, Montedit, Melegnano [MI], 2007). Va precisato perciò che San Fratello, paese dei Nebrodi e luogo natio di quest'autore, è una delle sedi più note di quelle isole linguistiche alloglotte che in Sicilia – come già mitizzava Elio Vittorini in *Conversazione* – discendevano da quei coloni lombardi (*melius*: ligurimonferrini) che si stanziarono al séguito dei Normanni nel XII secolo. Faremmo però un torto all'autore se non dicesimo anche che le sue espressioni d'arte non si limitano al solo dialetto (ved. *Canto del mio dire* del 2008 o la *pièce*, musicata, *Il cammello amaranto* del 2001), ma si esercitano anche nella prosa de *Il canto della pernice* (Piero Manni Ed., San Cesario di Lecce, 2009), che è quella di cui ci occupiamo ora.

La narrazione si articola in dieci brevi capitoli (più un prologo con “epitaffio”), di cui i primi due sono dedicati all'emigrazione dei genitori del protagonista dalla Sicilia. Qui il racconto procede in modo piuttosto tradizionale, dal reclutamento dei migranti nella stessa località di nascita di costoro (Patti, che spiegherà la scelta del nome del loro primogenito, cioè Tindaro, essendo la greco-romana Tindari situata nel suo territorio), al loro trasferimento a Marcinelle in Belgio con il treno (e precisazione persino dei miglioramenti degli italici trasporti ferroviari grazie all'invenzione

delle “cucette”), alla catastrofe nella miniera di Bois du Caizier del 8.8.1956 (262 morti!) e al fortunoso salvataggio del capo famiglia. Con le notazioni socioculturali del caso, come i luoghi comuni fra abitanti (l’opposizione valloni-fiamminghi che ricalca quella italiana terroni-polentoni) o l’insipienza dei nostri governanti che costringe la gente a emigrare e la obbliga “a vivere un continuo stato di sofferenza e di provvisorietà in giro per il mondo” (p. 24).

Il protagonista assoluto della narrazione diventa però il primogenito di quella coppia, appunto Tindaro. Il quale studierà fino a diventare ingegnere e lavorerà dapprima ad Anversa, poi a Milano (vi aprirà una filiale della ditta belga), e poi ancora in giro, soprattutto in America Latina. Una caratteristica che risalta subito è la precisione meticolosa degli spostamenti del protagonista (forse perché rispecchia esperienze autobiografiche dell’autore), come i viaggi fra Anversa e Bruxelles e da qui a Parigi, in auto, in aereo o con la metropolitana. Durante il soggiorno a Milano, Tindaro avrà anche modo di sposare una tipica milanese che “bada ai danée” e avrà un discendente. Ma il lavoro sempre più alienante e un’insofferenza via via crescente lo porteranno ad allontanarsi dalla famiglia, fino a un viaggio in Honduras, a Tegucigalpa. E qui s’imbatterà in uno dei ricorrenti uragani tropicali, che gli darà lo spunto per cambiare vita. Scampato infatti al mare di fango e al disastro che tutto travolge, stacca la foto della carta d’identità (ma la lascia in modo che possa essere rintracciata) e fa “la scelta di Mattia Pascal” (p. 89). Sennonché non è facile negli Stati moderni, dove la formalità è sostanza, riuscire a cambiare identità, dato che “ogni individuo esiste perché ha un nome e cognome che gli sono dati quando è nato e risultano scritti su

un registro” (p. 107). Obiezione che viene rigettata dalla nuova compagna che Tindaro si è scelto – un’infermiera della CRI di Caracas con la quale ha collaborato durante i giorni del dopo uragano – con le parole: “Ciò che noi chiamiamo rosa continuerebbe a profumare lo stesso anche se le cambiassimo il nome. [...] Oggi viviamo in un’epoca cosiddetta globale e pure globali sono le falsità” (p. 107).

E tornata la coppia a Caracas con un aereo della CRI, cercherà di vivere una vita normale sotto la copertura di una nuova identità anagrafica, al punto che si concederà una vacanza nell’isola caraibica di Tobago, in uno di quegli alberghi costruiti ai margini degli atolli corallini. E qui scatta l’ironia dell’autore, che aggiorna Pirandello grazie a un colpo di scena che avvicina l’epilogo della narrazione a un *divertissement* umoristico, secondo cioè quell’umorismo teorizzato dallo scrittore agrigentino nel 1908, che ha alla base la contraddizione. Proprio in quell’albergo *au pied de l’eau*, la coppia avrà come vicini l’ex moglie milanese (dopo la dichiarazione di morte presunta) e il suo nuovo compagno. Qui si sommano l’interesse dell’ex moglie a non perdere il ricco premio dell’assicurazione sulla vita del marito e quello dell’ex marito a non farsi riconoscere (anche se ora ha la barba e nuove fattezze): quando si saluteranno per l’ultima volta, l’ex moglie gli ricorda un proverbio siciliano (che in realtà è sanfratellano, più che appartenere all’intera isola): “La pernice quando canta non fa mai il proprio interesse”. Perché, com’è noto ai cacciatori, si fa scoprire e verrà ammazzata.

Lo stile dell’autore è molto diretto e quasi lapidario. Non ci sono mai sovrabbondanze in aggettivazioni, né ricerca di quelle connotazioni verbali che hanno spesso un valo-

re ornamentale (come, a es., le figure di parole). La stringatezza arriva al punto da diventare a volte laconicità (es.: “le inibizioni sono cadute e si amano fino a tarda ora”, p. 48), o ad avvicinarsi all’aforisma (es.: “le persone vanno praticate prima di esprimere giudizi”, p. 20). A volte c’è persino un ricorso ai modi di dire, che sarebbe stato meglio evitare (a p. 49 e a p. 73). Qualche tentennamento nell’uso dei tempi verbali c’è in alcuni passaggi dall’imperfetto, o passato remoto, al presente storico (a pp. 13, 23 e 31).

E, data la provincia di nascita di Di Pietro, non si può infine non notare che “il mondo è conosciuto dall’uomo per mezzo di analogie”. Segue il raffronto fra le baracche, i *ranchitos*, che attorniano Caracas e quelle di cui parlava il padre di Tindaro, che ancora esistono a Messina dal terremoto del 1908: “Messina risorta sulle sue ceneri come l’araba fenice, ma emblematica e contraddittoria” (p. 112). Quasi un canto del cigno in negativo.

IL SUB-EROE COLAPESCE

Alternando testi d'invenzione con quelli di riflessione saggistica nell'ambito degli studi folclorici, Giuseppe Cavarra pubblica *La leggenda di Colapesce* presso l'editore Intilla di Messina [1998] (un editore messinese per la più messinese delle leggende). Nella storia di Colapesce, uomo-pesce, confluiscono infatti – dice l'autore – “atteggiamenti e costumi che sono del popolo siciliano e di quello messinese in particolare”: *messinesità* che “ha il suo fulcro nella scoperta della colonna che traballa sotto Messina” (sicché la leggenda finisce col diventare l'ipostasi di quei calamitosi fenomeni naturali che sono i reiterati terremoti della storia millenaria della città, non ultimo quello catastrofico del 1908).

Ma quella di Colapesce che “si sacrifica” per la sua gente, a reggere sott'acqua la colonna traballante, non è che una delle tante versioni di un vero e proprio mito “eroico”: suoi antecedenti sono gli stessi “miti che gli antichi collocavano nell'ampio scenario dello Stretto”. Quello che conta – aggiunge Cavarra – è la *dinamica culturale* che il mito esprime, né esso avrebbe avuto una così lunga tradizione se non si fosse alimentato “di vita vissuta, se non avesse *funzionato* in termini di memoria nella collettività che vi scopre le radici della propria identità”. Si trova qui implicata quella nozione di “rielaborazione popolare” dei racconti mitici che fu già del Pitré (“in molte fiabe noi troviamo avanzi dei miti primitivi”; “il passato non è morto, il passato vive in noi e con noi”), giacché “le tradizioni popolari – come riassume

il Cocchiara – sono il frutto del passato, ma vivono perché il presente, rinnovandole, la ha fatte proprie”.

Tra questi antecedenti Cavarra si limita a citare – *nomen omen* – la figura di S. Nicola di Bari (travestimento cristiano di Posidone), i cui piccoli pani ancor oggi vengono venduti con valore apotropaico nei confronti delle tempeste marine sia nello Stretto di Messina, sia in Puglia che in Grecia. A nostro avviso la leggenda di Colapesce, ambientata proprio nella punta più estrema dell'isola (c.d. Torre Faro), lì dove la mitologia classica collocava il mostro-gorgo Cariddi a fronteggiare la compagna Scilla, presenta marcate analogie – e in questo senso offriamo lo spunto ai futuri ricercatori – con uno dei miti greci ivi localizzato: quello di un figlio di Posidone, il cacciatore Orione/Peloro, inseguitore delle Pleiadi assunto dopo la morte nell'omonima costellazione, al quale il Ciaceri riferiva persino l'immagine della lepre che corre coniato sui tetradrammi di Messene nel V sec. a.C. Come infatti riporta qualche versione della leggenda, Colapesce era uso attraversare lo Stretto a nuoto sott'acqua (con tipica ironia inglese il Brydon: “... il credulo [Athanasius] Kircher asserisce che camminando poteva attraversare lo Stretto sul fondo del mare”), esattamente come Orione, che però “sovrastava le onde con l'omero” (“*umero supereminet undas*”: Virgilio, *En.*, X, 763/5). Un'altra analogia (che spiega perché alcune versioni della leggenda parlano di nascita catanese di Cola, venuto poi a Messina) è da vedere con i Titani vinti da Zeus e seppelliti sotto l'Etna, cioè Encelado e Tifeo: anch'essi sostengono le colonne della Sicilia. Così il “fuoco” che Cola vede quando si tuffa nello Stretto non è che quello dell'Etna, che “scorre” effettivamente fino

ai vulcani delle Eolie e che, insieme con i terremoti, ha sempre caratterizzato le vicende dell'isola.

La struttura del libro di Cavarra si rifà volutamente alla ricerca del Pitré sull'argomento (ben 173 pagine negli *Studi di leggende popolari in Sicilia* del 1904), e pertanto riporta sia le fonti scritte (quelle della tradizione letteraria nazionale e internazionale, a partire da Salimbene de Adam [12211287] e fino a un testo di Dario Bellezza, e quelle della tradizione locale da Francesco Maurolico fino, nei nostri giorni, alle messinesi Paola Fedele e Maria Costa) sia le "trascrizioni" della tradizione orale messinese assunte sul campo (22 informatori, con un'appendice di 30 interviste brevi, a tentar di "fissare" la stessa complessa e sfuggente figura dell'eroe archetipico). Ed è ovvio che, come a ogni etnoricercatore, anche per Cavarra l'impegno maggiore sia stato per i racconti assunti dal vivo e riportati sia nell'imprescindibile dialetto locale (seguito financo nelle caratteristiche fonetiche) che nella propria versione in lingua. Peccato che non abbia potuto darci anche la mimica dei narratori, quella che, insieme con le immagini naturali, rendeva unica e "intraducibile" al Pitré la famosa narratrice Agatuzza: mimica e immagini "per le quali diventano concrete le cose astratte, corporee le sovrasensibili, vive e parlanti quelle che non ebbero mai vita o l'ebbero solo una volta".

I “CAVILLI” DI CARMELO PIRRERA

Nel testo che lo scrittore catalano Enrique Vila-Matas legge al teatro Odeon di Firenze nel corso del Festival degli Scrittori (13-15 giugno 2012), e che è stato anticipato da “Repubblica” del 10 giugno (tradotto da Bruno Arpaia), è spiegato perché *Donna di Porto Pim* di Antonio Tabucchi di-venne “un piccolo faro per la sua opera creativa”. In quel libro “c’era tutto ciò che io desideravo fare in letteratura: la costruzione di miniature letterarie perfette, il moderno caos della voce frammentata, l’evocazione di ricordi inventati per raggiungere, paradossalmente, una mia propria voce”. Quando gli rimproverano infatti “perché lavoro tanto con citazioni d’autore, rispondo meccanicamente che pratico una letteratura di ricerca e che, come dice Juan Villoro, leggo gli altri autori fino a trasformarli in Altri. [...] Alla maniera di Erik Satie, occorre “trovare una maniera propria di dissolversi nel trionfale anonimato, dove l’unico è proprietà di tutti. [...] Scriviamo sempre dopo gli altri. [...] Tabucchi un giorno mi diede un foglietto sul quale era scritta la frase di Borges: ‘Io sono gli altri, ogni uomo è tutti gli uomini’ “.

E’ quanto ha fatto Carmelo Pirrera in *Cavilli* (Genesi Ed., TO, 2012), che in una premessa afferma di aver ceduto “al gusto (alla libertà) di rovesciare situazioni, penetrando con analisi arbitrarie o impertinenti, o reinventandole di sana pianta con quel pizzico di gioia e di sofferenza di cui si è spesso debitori, giusta l’espressione nietzschiana, alla poesia intesa come menzogna, ossia nell’accezione che insieme la insulta e la lusinga”. Ma perché intitolare il libro

con un termine che contiene una sfumatura di causidico, di avvocatesco? A nostro avviso sarebbe bastato il tradizionale “pretesti”, come peraltro aveva fatto anche André Gide.

Con le “citazioni d’autore” naturalmente il libro abbonda. A cominciare dagli “aristocratici fanta-smi” del pezzo d’apertura, dedicato a Marcel Proust, e vertente sulle magie evocatrici, e irraggiungibili, della frase: “*Bacio l’opale del tuo sguardo pallido*”. Elio Vittorini è richiamato poco dopo: già nel titolo, *Viaggiatori, c’è Conversazione* e ci sono *Le città del mondo*: “Incredibile questo altipiano percorso e ripercorso da treni che pare vogliano imbastire o cucire con lunghe gugliate di filo nero Bologna a Bari, Milano a Reggio Calabria o a Catania, dove più forte avverti un frinire di cicale”. Pirrera è poeta in proprio, e in tanti dei “pretesti” di questo libro si avverte, grazie al ritmo delle frasi, alla sintassi armonicamente cadenzata, alla scelta oculata e sapiente del lessico. Come avviene subito dopo con Giuseppe Ungaretti (*L’uomo dei fiumi*): “Rauca, la voce del poeta proseguì nel recitare versi di Omero e con affanno s’inoltrò nel racconto di un naufragio senza allegria”. E continua citando quel mare colore del vino, caro anche a Leonardo Sciascia. Ma soffermandosi infine su un ricordo parigino del poeta: quel Moahammed Sceàb, immortalato in un famoso testo de *L’allegria*.

William Shakespeare è richiamato due volte, come peraltro José Saramago e Beppe Fenoglio. Altri autori sono citati attraverso i loro personaggi più emblematici e conosciuti, come Kafka per il “fatto inprevisto, imprevedibile e immeritato” della trasformazione di Gregorio Samsa, o Flaubert per Emma Bovary, di cui Pirrera afferma che “non muore per amore, si uccide per sottrarsi ai creditori”.

Ma non si possono citare tutti gli autori presi a pretesto (ci sono trentadue testi nell'indice). Bisogna per forza sceglierne alcuni. Precisando tuttavia che non tutti i testi hanno una referenza d'autore. Alcuni vengono detti "anonimi", perché appartengono all'esclusivo rimuginio memoriale di Pirrera (a esempio, l'ultimo pezzo, *Dopo il buio*, è chiamato "Consigli alla regia").

Fra tutti, soffermiamo perciò la nostra scelta su un autore siculo-americano, poco noto, tranne agli specialisti. Quel Nat Scammacca che, con Pirrera, fece parte dell'*Antigruppo '73* a Palermo, quando un pugno di letterati volle reagire – in senso più impegnato socialmente – contro l'avanguardia formalistica della c.d. "Scuola di Palermo" del 1963 (vedasi il capitolo "Gruppi e antigruppi" in Salvatore Ferlita, *Sperimentalismo e avanguardia*, Sellerio, PA, 2008). Al cui riguardo Pirrera conclude: "Si affacciano e se ne vanno, i ricordi. Guardo verso le isole, chissà non facesse così anche Ulisse, negli ultimi anni, quando Circe e Nausicaa erano divenute soltanto dei nomi che a volte non ricordava, e il mare, lo stesso mare, uno specchio brulicante di luci da guardare da un portico, dove fiorivano rose senza profumo".

DE ROSA E LA FINE DELL'IMPERO ROMANO

Una tematica insolita concerne la narrazione di Luigi De Rosa intitolata *Plinio e l'Ammiraglio* (Youcanprint Self-Publishing, Tricase [LE], 2012): il diffondersi dei culti orientali nel mondo romano, a partire dal I° sec. d.C., ma soprattutto del cristianesimo, la “nuova superstizione” (p.207). Una superstizione che s'impadronisce delle coscienze, non soltanto quelle delle classi più umili, ma degli stessi notabili al vertice dell'organizzazione dello Stato. Sicché i personaggi principali sono Plinio il Giovane (o Minore), avvocato e proconsole inviato nelle province italiche ed extra, nipote dell'ammiraglio e scienziato Plinio il Vecchio, che – com'è noto – morirà durante l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.- Contraltare e stimolatore del Giovane è un liberto dell'ammiraglio, certo Edok detto Zosimo, un esseno palestinese di Hebron, aderente al nuovo credo ma persona molto colta ed esperta anche nelle arti mediche. E via via che la narrazione procede, passando temporalmente dall'impero di Tito a quello di suo fratello Domiziano, fino a Nerva (rispettivamente dal 79 al 96 d.C.), cambierà ovviamente l'interna natura di Plinio il Giovane, sicché l'autore potrà parlare apertamente di “apologia” della nuova superstizione, anche come sottotitolo del libro. E poiché la narrazione è costruita come una sorta di relazione che Plinio il Giovane intende lasciare al suo caro amico Setticio Claro, non soltanto è in prima persona, ma ai quattordici capitoli in cui è strutturata si aggiungono anche dei *postscripta*, di breve misura.

Nel libro non c'è solo la descrizione dell'eruzione che distrusse Pompei, Ercolano e Stabia, con la pioggia di ceneri e lapilli bollenti e di gas mefitici, ma di varie vicende cui va incontro l'esistenza di Plinio: una caccia finita male sui Monti dei Marsi, nell'odierno Abruzzo, dove due suoi compagni furono sbranati dai lupi, le varie sue vicissitudini sentimentali, l'incontro con sua madre venuta apposta dalla villa (di suo fratello l'ammiraglio) che amministrava nei pressi del Lago di Como, la morte del fratellastro che accompagnò lo zio verso Pompei e che fu cremato insieme con lui, la sedizione di un generale (inviato da Domiziano, che intendeva scalzare il fratello dal potere) con un piccolo esercito per far ribellare i marinai della flotta imperiale stanziata a Miseno, la fuga precipitosa in séguito all'eruzione alla volta di Gaeta ospitati da un nobile amico, e via seguitando.

Ma quello che più caratterizza il racconto non è la ricchezza dei fatti narrati, ma i moti della coscienza e l'indagine psicologica sui personaggi: "Non sono i fatti in sé che turbano gli uomini, né le religioni, ma i giudizi che gli uomini formulano sui fatti, affiancati alle paure che sacerdoti e stregoni montano nelle genti" (p. 183). E, naturalmente, in tale indagine uno spazio preponderante viene dato alle discussioni, filosofiche o religiose, tra i due coprotagonisti, Plinio il Giovane e il liberto palestinese, peraltro suo perfezionatore della lingua greca. Come: "I nazareni rifiutano l'ignoranza politeista gestita con divinità romane, ritenendo che confondino la viva verità con una marmorea immobilità" (p. 200). Oppure: "Sono limitato. Non assimerò mai l'idea in sé di Cielo Infinito: la mia mente concepisce il finito e il marcescibile con precisi limiti" (p. 70). E, proseguendo: "Non regge la storia incredibile di un condannato per dimo-

strare come un corpo, destinato a consumarsi dopo la crocifissione, per un'azione misterica, risorse nella storia, passando all'eternità con atomi corporei" (p. 71). Finché, al termine del processo, il protagonista romano potrà persino concludere di avere adoperato strumenti mentali di tipo diverso: "Questo viaggio mentale nell'apologia, che in alcune circostanze mi ha obbligato a negare il pensiero logico e a confidare nell'intuizione, mi ha appagato" (p. 225).

Sotto un aspetto più squisitamente letterario, degni di nota sono nella narrazione certi paragoni: "La salute scivola via come olio in una lucerna" (p. 63); "Le sue invocazioni erano trefoli di una spessa fune che lo legava al suo dio, come le maglie di una catena uniscono una nave alla sua ancora" (p. 109); Mi si rivelò il cordone ombelicale che li univa; erano topi di biblioteca e, in quanto tali, rodevano lo stesso alimento: la conoscenza" (p. 155). Ma anche, a volte, semplici descrizioni: "Processioni di chioccioline, sui prati, rigavano di bava le piante di menta che rilasciavano un odore piccante" (p. 53).

E, dato il tema trattato e il periodo storico, è spesso usato un lessico tecnico: *classarius* (marinaio militare), *nau-fylax* (sorvegliante sulle navi), *nartèce* (scatola portaoggetti o scrittoria), *ebeterion* (palestra), *alipita* (schiavo addetto ai bagni), *celeuste* (aguzzino che incitava i rematori), ecc.- Ma anche, perché no?, qualche termine raro (che denota la consultazione frequente dei dizionari): ofiolatria, valsente, nebride (abito di pelle di cerbiatto). Comunque, per certi termini c'è in nota il significato.

Altra caratteristica (e non poteva non esserci) è la citazione di frasi e massime latine, spesso celebri: si va dall'oraziana *mutato nomine, de te fabula narratur*

all'aristotelica *natura non facit saltus*, alla virgiliana *carpent tua poma nepotes*, ma anche alla meno nota *honesta turpitudine est pro causa bona* (Publio Siro). A parte poi la citazione diretta dei nomi degli scrittori latini.

C'è persino una puntualizzazione archeologica, come quando viene nominato il Sarno, fiume scomparso durante un'eruzione del 99 d.C., o il lago Regillo nei pressi di Roma, prosciugato nel XVII sec., o quando – grazie a un mosaico del primo secolo conservato al Museo Nazionale Romano che lo raffigura – viene fatto offrire in dono un ananas.

Meno convincente è la prosa di De Rosa quando tende all'astrazione (a es. a p. 92), oppure, sotto l'aspetto storico, quando fa propagare le “credenze nate in Palestina al tempo di Tiberio e passate di bocca in bocca in meno di una cinquantina d'anni” (p. 67) addirittura alla metà, o più, delle ciurme imbarcate sulla flotta imperiale. A nostro avviso ciò avvenne con maggiore gradualità. Infatti il problema della decadenza dell'impero romano, e la ricerca delle sue cause, è quello più dibattuto fra gli storici dell'antichità: “Ogni generazione ha prodotto la propria teoria – o le proprie teorie – sulla decadenza e la caduta di Roma. Gibbon fu solo l'erede di una lunga tradizione”. Se quest'ultimo attribuiva soprattutto al cristianesimo la causa, altre opinioni riguardano le invasioni barbariche o, nell'ambito dei seguaci di Marx, il fatto che la sua struttura sociale, basata sulla schiavitù, fosse sostituita dal sistema economico feudale (Arnaldo Momigliano, *Il conflitto tra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV*, Einaudi, TO, 1975, p. 7).

RELIGIONI ORIENTALI A ROMA

Un'agguerrita indagine di storia delle religioni è quella che ci offre Pietro Saccà in *Cibele e Attis Dalla Frigia a Roma* (Intilla ed., ME, 2012), che documenta il diffondersi di culti e credenze orientali nella società romana antica, con particolare riguardo al culto di quella coppia di divinità frige che tanto scandalo doveva arrecare presso i benpensanti e i tradizionalisti. Ma, dice Saccà, “due tendenze apparentemente contraddittorie e inconciliabili, in circostanze diverse si alternano e si confondono: largo aperturismo e geloso conservatorismo” (p. 26). Fin allora la *religio* romana era centrata in un culto che si svolgeva prevalentemente all'esterno, con divinità che verranno a comporsi in un pantheon (anche attraverso l'importazione di quello greco) su cui sveltava una primitiva triade dell'VIII sec. a.C. formata da *Jupiter, Mars* (poi *Janus*) e *Quirinus*. I nuovi culti fanno presa quando aumenta lo scetticismo e lo smarrimento conseguente alle disastrose guerre puniche, in particolare con la seconda, quando Annibale avrà l'ardire di portare gli elefanti sul suolo italico, e sconfiggerà ripetutamente i Romani al Ticino, alla Trebbia, al Trasimeno e a Canne (216 a.C.). A ciò si aggiunse un fatto clamoroso e infausto, che scombussolò il popolo: per la prima volta si era spento il fuoco perenne all'altare di Vesta. Nell'anno 205 il Senato incaricò i sacerdoti a consultare gli oracoli sibillini, che risposero che l'invasore si sarebbe potuto vincere *si Mater Idaeae a Pessinunte Romam avecta foret* (Tito Livio, XXIX, 10, 4 ss.: “se la Madre Idea fosse stata portata a Roma da

Pessinunte”). E poiché tale divinità, in forma di acrolito nerastro, dalla Frigia Magna era stata poi portata a Pergamo, furono intraprese trattative col re Attalo III, che in verità non ebbe difficoltà a concedere la reliquia ai Romani. Essa fu accolta dagli ambasciatori del Senato, a Ostia, il 4 aprile 204, e consegnata al “più puro cittadino”, identificato in P. Cornelio Scipione Nasica (cui fu accanto il cugino che verrà detto l’Africano). Il nove aprile la pietra fu installata presso il tempio di Giove Victor, nel Palatino, cioè in posizione eminente (un apposito tempio fu eretto nel 191). Poco dopo, a dimostrare la fondatezza della profezia degli oracoli sibillini, P. Cornelio Scipione detto l’Africano salpò da Lilibeo con un potente esercito e, a Zama nel 202, sconfisse Annibale richiamato urgentemente dall’Italia.

Cibele è identificata con la Terra (Gea e Rea) e accanto a lei è presente, con l’attributo di un pino, la figura efebica del dio *Attis* (o *Ati*, o *Papas*). Dice Saccà: “Quando fu sbollito il terrore del pericolo punico [...], il Senato e il popolo non potevano non rendersi conto della natura selvaggia dei sacerdoti Galli [dal fiune Gallo, presso Pessinunte]: si ritrovarono in casa, nel cuore dell’Urbe, un grossolano feticcio, un mucchio di vaghe dottrine teocosmologiche con orgiastico corredo cerimoniale di furibondi baccanali” (p. 79). Malgrado iniziali restrizioni, i Romani furono comunque costretti a “ufficializzare” il culto della Coppia Divina: l’apoteosi, al completo del corteggio di miti e riti misterici adattati (gli *Hilaria*), avvenne sotto l’imperatore Claudio (41-54 d.C.: l’ipotesi che ciò sia avvenuto più tardi, col secondo Claudio, cioè Marco Aurelio Flavio Claudio detto il Gotico, 268-270 d.C., è respinta dall’autore con un’ingente mole di documentazione letteraria e archeologica). Addirit-

tura la Magna Mater fu indicata come capostipite della Gens Julia.

Un apposito capitolo è dedicato alla Basilica pitagorica di Porta Maggiore, scoperta e scavata nel 1917. Si tratta di una basilica in cui si compiva il rito del *taurobolio*, il sacrificio di un toro (in età cristiana si passerà al *criobolio*, all'agnello), che ha la particolarità di recare l'immagine del dio Attis sulla volta del tempio, ripetuta ben quattro volte: copricapo frigio, *anaxiris* (pantaloni a sbuffo) e mano sotto il mento, in atteggiamento di meditazione, in quanto *Attis funerario* o sognatore in attesa della resurrezione, che avveniva ogni primavera.

Altri capitoli riguardano le influenze interreligiose (il culto di Mitra si affermò dai Flavi in poi, quello di Iside e Osiride, i *misteria* del tardo ellenismo) e il cristianesimo, con citazione degli Apologisti (Tertulliano, Firmico Materno e Arnobio) e dei Padri della Chiesa (Gerolamo, Agostino, Ambrogio): autori tutti che ebbero facile compito a scagliarsi contro le divinità frige, a causa del rito dell'evirazione da parte dei sacerdoti e delle altre cerimonie orgiastiche. Conclude comunque l'autore che "la diffusione della dottrina frigia [...] è stata uno degli involontari fattori della successiva propagazione e del trionfo universale della Chiesa" (p. 186).

Il capitolo finale è dedicato all'esame del carne LXIII di Catullo (87-57 a.C.), un epillio di 93 vv., concernente Attis, nel quale già al quinto verso è attestata l'autoevirazione del dio con una selce (*devolsit ilice acuto sibi pondera silice*). Peraltro Catullo aveva attinto elementi del culto direttamente, quando fu in Bitinia e nel Ponto nel 56 a.C., al seguito

del propretore Memmio, amico suo (e di Lucrezio, che gli dedica il *De rerum natura*).

Essendo l'autore un classicista, non si può non notare una caratteristica "erudita" del linguaggio che adopera: quella di un lessico raro ed etimologicamente derivato, come *vetustiorità*, *recenziorità*, *sorbizione*, *edacità*, oppure *bulinatore*, *altrettale*, o con l'articolazione delle preposizione "con" in *colla* (pp. 92 e 183), o senza palatizzazione della "i" nel plurale dei nomi in *-cia/-gia* (in *quercie*). Ciò non toglie che, in tempi oramai tecnologicamente avanzati, venga usato anche un *input* (p.204).

Volendo dare all'indagine di Pietro Saccà un completamento anche sul piano dei significati più profondi, bisogna passare a un altro ordine di discipline e rivolgersi alla psicologia archetipica junghiana: è quello che ci permettiamo di fare con le seguenti citazioni (da Erich Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, Astrolabio-Ubaldini Ed., Roma, 1978), premettendo che *parèdro* si dice di una divinità che, nel culto o nell'iconografia, appare associata a un'altra divinità maggiore: 1)"Il destino di questo bambino è uguale a quello dell'amante giovinetto che gli succede: egli viene ucciso. Il suo sacrificio, la sua morte e la sua resurrezione costituiscono il punto rituale centrale dei culti primitivi dell'umanità, basati su sacrifici infantili. Il bambino, che nasce e muore, è collegato con la vita annuale della vegetazione. Lo Zeus cretese fanciullo, nutrito dalla Grande Madre in forma di capra, mucca, cagna, scrofa, colomba e ape, è generato ogni anno per ogni anno morire" (p. 58); 2)"Questo stadio primitivo del rapporto tra la coscienza e l'inconscio si riflette nella mitologia del rapporto tra la Dea Madre e il figlio-amante. Certe figure maschili dell'area cul-

turale medio-orientale come Attis, Adone, Tamuz e Osiride vengono sì partoriti dalla madre, però questo aspetto recede completamente in secondo piano ed essi diventano gli amanti della madre e vengono da questa amati, uccisi, seppelliti, pianti e rigenerati” (p. 60); 3)”In genere i giovani fallici, gli dèi della vegetazione, sono non solo i fecondatori della terra, ma, in quanto sorti dalla terra, sono anche la vegetazione stessa. La loro esistenza rende fertile la terra, ma appena questa comincia a dar frutto vengono anch’essi uccisi, falciati e mietuti. La Grande Madre con la spiga di grano, con il figlio-grano, è un archetipo, la cui potenza si estende fino ai misteri di Eleusi, alla Madonna del Cristianesimo e all’ostia di grano, il cui corpo di grano del figlio viene consumato” (p. 63); 4)”Castrazione, morte e smembramento si equivalgono. Sono correlati con la morte della vegetazione, la raccolta e il taglio degli alberi. Castrazione e taglio degli alberi, strettamente uniti tra di loro nel mito, sono simbolicamente identici. Li ritroviamo ambedue nel mito di Attis della Cibele frigia, della Astarte siriana, dell’Artemide efesina e nella favola di Bata del ciclo di Osiride” (p. 70).

PIRRERA E LA STORIA

Carmelo Pirrera ripubblica, con lievi ritocchi, un lungo racconto del 1992 intitolato *Il regno* (Genesi Editrice, TO, 2013), che resta racchiuso entro due coordinate: da un lato quanto riferisce Leonardo Sciascia in un esergo tratto da *Nero su nero*, che una volta due contadini sentenziarono che un libro sta tutto in come finisce e che ci dev'essere un re; dall'altro, riportando in una breve premessa illustri apprezzamenti, che esso non viene sottratto dal "navigare nelle acque magiche dell'anacronia". Infatti, come dice nella penetrante postfazione Stefano Lanuzza, si tratta di una "favola in falsetto medievale, con lievi e appena accennate metaforizzazioni mimetiche dei cicli arturiani e del *Tristano riccardiano*, d'ogni Stato concentrazionario". Perché, come aggiunge Lanuzza, Pirrera in realtà è attento "ai clamori della Storia (con iniziale metafisica) e della società attuale, notomizzata e osservata con ironico distacco, doloroso disprezzo e intermittente partecipazione attraverso i tòi ed il filtro di una inattualità ricostruita". Quanto agli anacronismi, bastino questi due esempi: il "re" del racconto è chiamato Guglielmo il Nano ed è sposo della normanna Costanza, ma subito dopo è detto che negli scantinati del loro castello c'erano delle colubrine, che nel XII secolo non erano state ancora inventate; oppure che messer Lodovico, maestro d'armi di Sua Maestà, fosse andato alla guerra dei cent'anni, secondo l'oscuro gazzettiere Cinna – "cieco di un occhio perduto non si sa dove, prima o dopo Trafalgar" – per stornare i sospetti di essere l'amante della regina. D'altra parte

l'ironia di Pirrera spazia a tutto campo, a cominciare dai nomi dei vari (fittizi) personaggi che s'incontrano nel racconto: Rinaldo di Fortebraccio signore di Trebisonda, "Re Befé che aveva una figlia Befiglia, Biscotta, Miniglia" (p. 19), Filippo il Bello e il suo barbiere "facendo appena eccezione per Giovanna d'Arco il cui rogo fumiga nei secoli" (p. 22), o la famula della regina, la giovane Manuela de la Sierrabruna y Saragozza y Villaermosa y Mendoza de Sacramento (p. 36).

Oltre all'onomastica Pirrera si avvale di inserti dialettali (*Amuri, amuri, chi m'ha fattu fari*, p.25; *Ti futtisti ppi quatru sordi fitusu, curnutu!*, p. 50), di lessico latino (*praecipitatio*), o spagnolo (*de tus ojos [...]sale la luz [...]*, p. 77), o inglese (*love story*), o francesizzante (*sac-a-porter*: portaborse; *coupol of Katz*), o infine parodistico *tout court* ("Kikkazzu fa', Totò", p. 74). Ma inserisce anche espressioni dell'opera lirica o di celebri citazioni: "O dolci baci e languide carezze", p. 17; "Alma terra natia, la vita che mi desti, ecco ti rendo", p. 23; "O che gelida manina, se la lasci riscaldar...", p. 75. Senza rinunciare peraltro a occorrenze lessicali culte (es. *perduellione*, delitto di alto tradimento). O senza dimenticare di ironizzare sulle massime del regime mussoliniano: "l'aratro traccia il solco e la mucca lo difende" (p. 20).

L'attenzione sempre presente alla nostra realtà socio-politica ci dà passaggi ironici, o sarcastici, o semplicemente umoristici, che spesso sfiorano il *divertissement*. Si prenda: "taglio della spesa pubblica con particolare attenzione alla *Equità* [...] confusa con l'*Equipollenza* o con l'*Equivalenza*" (p. 19); "Se la giustizia non si velocizza finiamo nelle mani dei rossi, dei sanculotti e dei descamisados che abuseranno delle nostre donne e mangeranno i no-

stri bambini” (p. 61); “la gente era scontenta della recente imposta sui sogni” (p. 61), che – come commenta il postfatore – “echeggia l’attuale canone televisivo, questo balzello sull’alienazione del popolo teledipendente”.

Né l’ironia tralascia certi aspetti della religiosità italiana, spesso solo appiccaticcia e di mera copertina, o tragicamente superstiziosa: “Studia intanto il latino, il catechismo, la vita dei santi che è roba che fa sempre comodo” (p. 24); “Molte confessavano – spontaneamente o con tenaglie – di aver avuto commercio carnale col demonio e a vederle, luride e scarmigliate, sozze e brutte, si provava un’istintiva pietà per il demonio” (p. 26); “persino qualche prete cedeva alle lusinghe e alle tentazioni della carne, debole per antonomasia” (p. 34); “La regina aveva espresso desiderio di ritirarsi in un convento di Carmelitane scalze. Si proponeva di chiedere [...] la dispensa papale per continuare a portare le scarpe, soggetta com’era a frequenti raffreddori, nella cattiva e nella buona stagione” (p. 58).

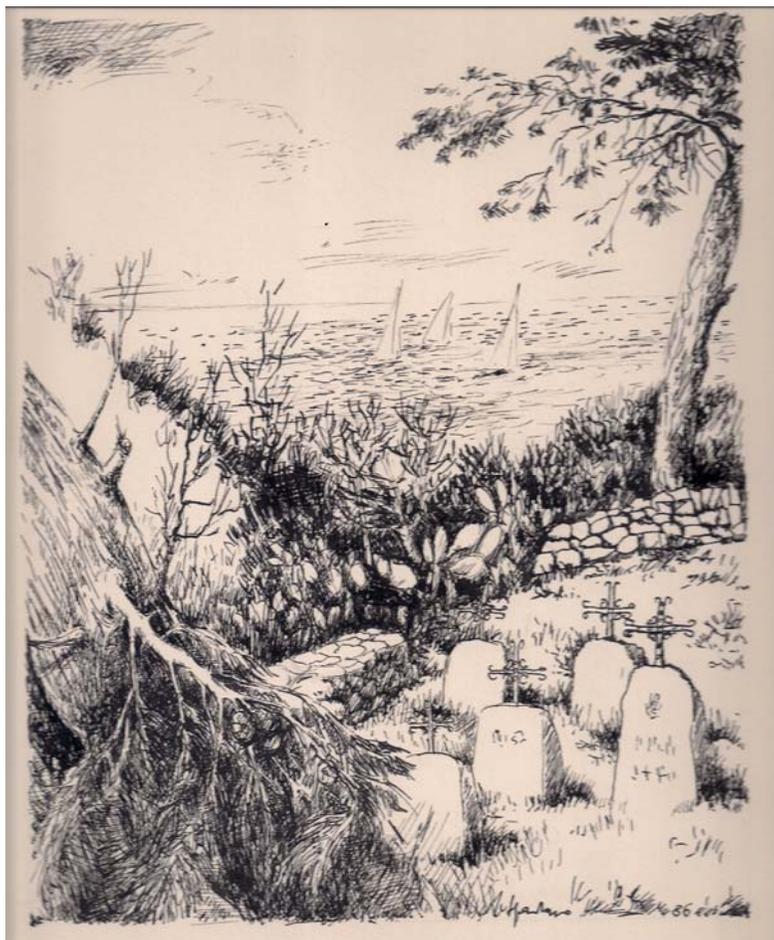
E traspare infine la filosofia della storia sottesa al racconto di Pirrera. Si tratta di “aprire all’interno del personaggio pubblico, destinato alla Storia, una nicchia piccola e segreta dove nascondere i mostri che spesso il sonno della ragione, l’invidia per l’altrui fortuna o il desiderio per la donna d’altri ci inventano. E’ un cercare di eludere il giudizio della Storia o di sottrarsi a esso” (p. 33). Perché la Storia non è sempre maestra di vita. “No, soltanto ostinata e parziale memoria [...]. Qualcuno mi ha detto che, in fondo, la Storia non è che una buffonata [...]. Non so, non posso saperlo, ma penserei piuttosto a uno specchio dove ognuno scorge, riflessa, la propria immagine o vi legge se stesso” (pp. 78/79).

Giustamente conclude Lanuzza che “Pirrera offre [...] l’occasione di rivedere con occhi antichi, ossia disincantati, l’inquietante ‘età di mezzo’ che stiamo attraversando”.

APPENDICE

PAUL VALÉRY
IL CIMITERO MARINO

Introduzione e versione di Sergio Spadaro
Disegno di Michele Spadaro



Michele Spadaro, "Il cimitero marino", china, 1986

A PROPOSITO DE “IL CIMITERO MARINO”

Dopo le iniziali prove baudelairiane-mallarmeane e simboliste che si chiuderanno con la “crisi del ‘92” (insorta nella famosa e faticosa *notte di Genova*), si può in buona sostanza ritenere che materia della poesia di Paul Valéry, successiva al lungo silenzio che da quella crisi era seguito, sia l’attività della mente, il processo intellettuale attraverso il quale la coscienza mette in forma i contenuti oscuri che ag-gallano dal fondo del proprio sé. Il binomio *forme e fond* è perciò paradigmatico e viene in primo piano con un’evidenza fondamentale nel suo modo di poetare, che avrà lo scopo di esprimere quali relazioni ci siano in questa trinità: “Corpo, Mente, Mondo”.

Il *Cimitero marino*, come la maggior parte di *Charmes*, fu composto dal 1917 al 1920: è Valéry stesso a dire che fu iniziato quando il testo della *Giovane Parca* non era stato ancora ultimato.

Come dice Maria Teresa Giaveri [introduzione alle *Opere poetiche*, Guanda, PR, 1989, p. 10], è quest’ultimo un “poema impossibile, [...] puro esercizio fonoritmico composto intorno a un nucleo tematico dichiaratamente anti-poetico: ‘il funzionamento della mente umana’, le leggi di trasformazione ‘dalla sensazione al pensiero, e come il pensiero ricada nella sensazione’ “ (afferma peraltro Valéry che “*La Jeune Parque* fu un tentativo, letteralmente indefinito, di creare in poesia l’analogo di ciò che in musica è detto ‘modulazione’ “). Ma è anche un testo che può essere con-

siderato come una cartina al tornasole rispetto al *Cimitero marino*, che si depura di ogni eccesso di speculazione intellettuale, di quel “di più” di pura astrazione del pensiero, perché vi intervengono quei ricordi del luogo natio, quegli elementi biografici che nella *Parca* non c’erano, e verso i quali Valéry aveva pur sempre provato una “naturale ripugnanza”: quella cioè “nei confronti di una forma di attività definibile quasi come una continua confusione tra la vita, il pensiero e la professione di colui che vi si dedica. [...] Lo scrittore brucia tutto ciò che egli è e tutto ciò che lo concerne. [...] C’è chi si attribuisce avventure, chi tormenta qualche piaga, chi coltiva le sue disgrazie per poi scriverne e da quando è stata inventata la ‘sincerità’ come valore di scambio letterario [...], non vi è tara, anomalia, riserva che non sia divenuta oggetto pregiato: una confessione vale un’idea.

Farò dunque la mia, denunciando anch’io la mia anomalia. Se si considera *umano* questo sistema di esporre in pubblico le proprie faccende private, io devo dichiararmi essenzialmente *inumano*” [in *Frammenti di memorie di un poema*].

Ma in merito alla nascita del poema lasciamo la parola allo stesso Valéry: “Se dunque mi s’inter-roga [...] su quello che ‘ho voluto dire’ in una certa poesia, io rispondo che non ho *voluto dire*, ma *voluto fare*, e che è stata l’intenzione di *fare* che *ha voluto* quello che ho *detto*. Riguardo al *Cimetière marin*, quest’intenzione non fu dapprima che una figura ritmica vuota, o riempita di vane sillabe, che venne a ossessionarmi per alcun tempo. Osservai che questa figura era decasillabica, e feci alcune riflessioni su questo tipo di verso così poco usato nella poesia moderna; mi sembrava poca cosa di fronte all’alessandrino [...]. Il demone della genera-

lizzazione suggeriva di tentar di portare quel *Dieci* alla potenza del *Dodici*. Esso mi propose certa strofa di sei versi e l'idea di una *composizione* fondata sul numero di tali strofe, e consolidata da una varietà di toni e di funzioni da assegnar loro. Fra le strofe, dovevano essere istituiti dei contrasti o delle corrispondenze. Quest'ultima condizione richiese subito che il poema possibile fosse un monologo dell'"io", in cui i temi più semplici e più costanti della mia vita affettiva e intellettuale, quali si erano imposti alla mia adolescenza e associati al mare e alla luce di un certo luogo delle rive del Mediterraneo, fossero evocati, intrecciati, opposti... Tutto ciò conduceva alla morte e toccava il pensiero puro". E' da precisare soltanto che questa vuota figura ritmica decasillabica nasce dal *fond* memoriale del poeta, e che in essa è da rintracciare sia l'abitudine e l'esperienza che egli aveva con l'endecasillabo della tradizione letteraria italiana (dove assumono particolare rilievo le citazioni di Dante), sia quella "italianità" indagata e ricercata come esperienza emotiva legata alla voce femminile materna (sua madre, triestina d'origine con antenati genovesi e milanesi, si chiamava Fanny Grassi e in casa parlava solo italiano).

Valéry prosegue notando che le abitudini del lettore moderno (di quello dei suoi tempi, ma potremmo dire anche di quello di oggi) si nutrissero d'incoerenza e di effetti istantanei, e lo rendessero perciò impercettibile a ogni ricerca di struttura: "Eppure il solo pensiero di costruzioni di questo tipo resta per me la più *poetica* delle idee: l'idea di composizione. [...] Qui il particolare è a ogni istante d'importanza essenziale, e la previsione più bella e più sapiente deve combinarsi con l'incertezza delle scoperte. Nell'universo lirico, ogni momento deve consumare

un'alleanza indefinibile del sensibile e del significativo. Ne risulta che la composizione è, in certo modo, continua, e non può situarsi in un tempo diverso da quello dell'esecuzione. Non c'è un tempo per il 'contenuto' e uno per la 'forma'; e in questo genere la composizione non s'oppone solo al disordine e alla sproporzione, ma alla *decomposizione*. Se il senso e il suono (o se il contenuto e la forma) si possono facilmente dissociare, la poesia si *decompone*. [...] Ho detto che il *Cimetière marin* si era dapprima proposto alla mia mente sotto la forma di una composizione di strofe di sei versi decasillabici. Questa decisione strutturale mi ha permesso di distribuire abbastanza facilmente nella mia opera quanto essa doveva contenere di sensibile, d'affettivo e d'astratto per suggerire, trasposta nell'universo poetico, la meditazione di un certo io. L'esigenza dei contrasti da produrre e di una sorta d'equilibrio da osservare tra i momenti di questo io mi ha condotto (per esempio) a introdurre in un punto qualche richiamo di filosofia. I versi in cui appaiono le famose argomentazioni di Zenone d'Elea [...] hanno la funzione di compensare, con una tonalità metafisica, il sensuale e il 'troppo umano' delle strofe precedenti. [...] Ho alterato un po' le immagini di Zenone per far loro esprimere la ribellione contro la durata e l'acutezza di una meditazione che fa troppo crudelmente sentire lo scarto fra l'essere e il conoscere, sviluppato dalla coscienza della coscienza. L'anima ingenuamente vuole esaurire l'infinito dell'Eleata. Ma non ho voluto prendere alla filosofia che un po' del suo colore" [in *Intorno al "Cimetière marin"*].

E' stato notato come questa continua fattualità, artigianalità di un fare poetico che presuppone una coscienza sempre lucida e basata su modelli matematici della compo-

sizione, fosse affine a quei principii della *Philosophy of Composition* di E.A.Poe che, grazie alla traduzione e mediazione di Baudelaire, erano diventati quasi un luogo comune nelle poetiche parnassiane della seconda metà dell'Ottocento e, da lì, fossero poi trapassati nelle poetiche della "modernità" novecentesca. Dice al riguardo Oreste Macrì che "la suprema operazione dell'intelletto valerista è, qui, di stabilire una sorta di algebra, sostituire alle immagini della sensazione delle figure, di unificare il mondo fisico col mondo psichico. [...] Resta all'attivo di Valéry aver avuto perfetta coscienza di questa tragica situazione, [...] la quale sarebbe, in definitiva, un umanesimo senza Dio, tenuto conto dell'ansia valerista di eliminare le scienze impure, come la filosofia, la teologia, ecc., e ridursi unicamente alle scienze costruttive, alle arti operative (matematica, architettura, musica, danza, pittura...), rivelatrici del reale, sia pure fenomenico, poiché è assurdo uscire dal sensibile" [in *Metrica e metafisica nel "Cimetière marin"*, Sansoni, FI, 1947, pp. 14/15].

Nella *Prima lezione del corso di poetica* Valéry riprende quest'ultima parola "in un senso che rimanda all'etimologia: [...] è, in fondo, proprio la semplicissima nozione di *fare* che volevo esprimere. Il fare, il *poiein*, di cui intendo occuparmi, è quello che si conclude in un'opera, e che limiterò ora a quel genere di opere dette solitamente *opere dell'intelletto*. [...] *L'opera dell'intelletto non esiste che in atto*, al di fuori del quale resta solo un oggetto che con la mente non ha alcuna relazione particolare. [...] Il testo poetico cessa immediatamente di essere un'opera dell'intelletto se utilizzato come raccolta di difficoltà grammaticali o di esempi, poiché l'uso che se ne fa è totalmente

estraneo alle condizioni della sua nascita. [...] E' strano come ci s'ingegni a comporre un discorso che deve osservare delle condizioni simultanee estremamente disparate: *musicali, razionali significative, suggestive* che esigono un legame continuamente mantenuto tra un ritmo e una sintassi, tra il suono e il senso. [...] L'osservanza dei ritmi, delle rime, della melodia verbale ostacola i movimenti diretti del mio pensiero, ed ecco che non posso più dire ciò che voglio.

[...] Esiste un linguaggio poetico in cui le parole non sono più quelle dell'uso pratico e libero. Esse non si associano più in base alle stesse attrazioni; sono connotate da due valori assunti simultaneamente e di uguale importanza: il loro suono e il loro effetto psichico immediato. Fanno allora pensare ai numeri complessi dei matematici, e l'abbinamento della *variabile fonetica* con la *variabile semantica* genera problemi di prolungamento e di convergenza, che i poeti risolvono a occhi chiusi, ma li risolvono (e questo è l'essenziale) di tanto in tanto... Di *Tanto in Tanto*, ecco l'espressione chiave! [...] Tutta l'arte, poesia o altro, consiste nel difendersi dalla discontinuità del momento. [...] Tutto questo si riassume nella seguente formula: nella produzione dell'opera, l'azione viene a contatto con l'indefinibile”.

Com'è noto, Valéry era nato a Sète (che anticamente era indicato in “Cette”: ed è risaputa l'omofonia del *Ce toit* del primo verso del poema richiamante il luogo natale, che poi ritorna nel verso finale), cioè “in un porto di media importanza, sito in fondo a un golfo, ai piedi di una collina, la cui massa rupestre si stacca dalla linea generale della riva”, come egli stesso dice nelle *Ispirazioni mediterranee*. Proprio in cima a questa collina sorge l'effettivo cimitero di Sète

(dove oggi il poeta è sepolto): ci sono, nel poema, alcuni sintagmi (*sur l'altitude, là-haut*) che presuppongono una vista dall'alto della distesa marina. In tale prosa preciserà: "Per me non esiste spettacolo da paragonarsi a quello che si vede da una terrazza o da un balcone ben situato al di sopra di un porto. [...] L'occhio, in quel posto privilegiato possiede lo spazio di cui si inebria e la semplicità generale del mare, e insieme la vita e le industrie umane, che trafficano, costruiscono, manovrano lì accanto. L'occhio può riportarsi, a ogni momento, alla presenza di una natura eternamente primitiva, intatta [...]. Quello sguardo, avvicinandosi alla terra, subito vi scopre, prima, l'opera irregolare del tempo che modella indefinitivamente la riva, poi l'opera reciproca degli uomini [...]. Così l'occhio abbraccia nello stesso tempo l'umano e l'inumano. Questo ha sentito e magnificamente espresso il grande Claude Lorrain, il quale, nel più nobile stile, esalta l'ordine e lo splendore ideale dei grandi porti del Mediterraneo: Genova, Marsiglia o Napoli trasfigurate, l'architettura scenografica, i profili della terra, la prospettiva delle acque, il tutto composto come la scena di un teatro in cui potrebbe agire, cantare, talvolta morire, un solo personaggio: LA LUCE!".

Anche la scuola che Valéry frequentava nella sua giovinezza era situata nell'alto della collina. Fu da lì che scorse un giorno un filo di fumo nero che s'alzava dal porto. Era un bastimento del tempo, un tre-alberi, che bruciava e la cui alberatura crollò in breve in un'immensa girandola di scintille. Lo scafo incandescente fu poi agganciato e fatto affondare un po' più al largo. Né questo fu il solo spettacolo per uno studente dalla sensibilità ricettiva: "Questi sognatori, poeti o pittori in nuce, si appagavano delle impressioni che

prodiga il mare così ricco di avvenimenti, il mare, generatore di forme e di progetti straordinari, grembo d'Afrodite e creatore di tante avventure". Come quella che un giorno gli capitò di vedere, costituita dall'ammasso delle interiora di un intero branco di tonni, appena galleggiante sotto il pelo dell'acqua: "L'occhio si compiaceva di quel che l'anima assorbiva. Combattuto tra ripugnanza e interesse, tra la fuga e l'analisi, mi sforzavo di pensare a quel che un artista dell'Estremo Oriente, un uomo del talento e della curiosità di Hokusai, per esempio, avrebbe potuto trarre da quello spettacolo. [...] Poi il mio pensiero si riportò a quanto vi è di brutale e di cruento nella poesia degli antichi. I Greci non esitavano a evocare le scene più atroci... Gli eroi facevano cose da macellai. La mitologia, la poesia epica, la tragedia sono piene di sangue. Ma l'arte è paragonabile a quella limpida e cristallina densità attraverso la quale io scorgevo quelle cose atroci: essa abitua i nostri sguardi a sostenere ogni vista".

Ed è ovvio che, a un certo punto, questa "vera e propria follia di luce" si combinasse per lui "con la follia dell'acqua" attraverso il nuoto: "Gettarsi nella massa e nel movimento, agire fino all'estremità, e dalla nuca agli alluci; girarsi in questa pura e profonda sostanza; bere e sputar via la divina amarezza, è per il mio essere un gioco simile all'amore, l'atto in cui il mio corpo si fa tutto segni e tutto forze, come una mano s'apre e si chiude, parla e agisce". Qui per Valéry l'elemento equoreo non è soltanto fonte d'ispirazione, ma luogo dell'immedesimazione e fusione panica; la similitudine con l'atto amoroso, nel "ritorno a quest'acqua universale", gli fa dire che "le carezze sono conoscenza". Non potrebbe esser detto con maggiore chiarez-

za come la via del pensiero passi, greicamente, attraverso la sensazione corporea: “Il mio corpo diviene lo strumento diretto dello spirito, e insieme l’autore di tutte le idee”. D’altra parte, qualche rigo più sotto, viene citato proprio Protagora e la sua massima *l’uomo è la misura di tutte le cose*, che è “una massima caratteristica, essenzialmente mediterranea”. In fondo *Il cimitero marino* non è che la più perfetta esemplificazione poetica di questo atteggiamento dello spirito.

In ogni caso, “il porto, i bastimenti, i pesci e i profumi, il nuoto non erano che una specie di preludio. [...] Certo, nulla mi ha più formato, impregnato, istruito – o costruito – di quelle ore rubate allo studio, distratte in apparenza, ma votate nel profondo al culto inconscio di tre o quattro divinità incontestabili: il Mare, il Cielo, il Sole. [...] Chiedetevi un momento come poté nascere un pensiero filosofico. Quanto a me, se mi pongo tale quesito, tento appena di rispondere che il mio spirito mi trasporta in riva a un mare meravigliosamente illuminato. Là sono riuniti gli ingredienti sensibili, gli elementi (o gli alimenti) dello stato d’animo in seno al quale sta per germinare il pensiero più generale, il problema più comprensivo: luce e spazio, libertà e ritmo, trasparenze e profondità... Non vi accorgete che il nostro spirito sente allora, scopre allora, in quell’aspetto e in quell’accordo delle condizioni naturali, proprio tutte le qualità, tutti gli attributi della conoscenza: chiarezza, profondità, vastità, misura! [...] Egli è come sedotto, come iniziato al pensiero universale. [...] E’ noto che tutte le nostre astrazioni hanno all’origine siffatte esperienze personali e singolari; tutte le parole del pensiero più astratto sono parole derivate dall’uso più semplice, più volgare [...]. La nozione di *pesare* non è più presente nella nozione di *pensare*, e la respirazione non è più

suggerita dai termini di spirito o di anima. Queste creazioni d'astrazioni che la storia del linguaggio ci fa conoscere si ritrovano nelle nostre esperienze personali, ed è attraverso lo stesso processo che cielo, mare, sole – ciò che definivo ora ora i puri elementi della luce-, hanno suggerito o imposto agli spiriti contemplativi quelle nozioni d'infinito, di profondità, di conoscenza, d'universo, che sono sempre soggetti di speculazione metafisica o fisica [...]"

Nel *Cimitero marino*, come nota Maria Teresa Giaveri, "il contrasto fra 'sole/ombra' a livello di sensazione, fra 'vita/morte' a livello di riflessione autobiografica, fra 'essere/non essere' a livello di astrazione intellettuale, promuove l'architettura del poema" [in *Il cimitero marino*, Il Saggiatore, MI, 1984, p. 21]. E' tutto il testo, in realtà, a basarsi su coppie oppostive: Eros/Thanatos, Eros/Nous (intelletto), sensibile/intelligibile, vita/autocoscienza, spazialità di superficie/profondità verticale, stasi/movimento, essere / conoscenza, fisico/psichico, essere/divenire. Va precisato che la maggior parte di queste opposizioni sono *reali* e vengono perciò composte in superiore armonia da Valéry. L'opposizione, il contrasto esistente in natura, non va confuso infatti con la contraddizione logica, che scardina il principio del *tertium non datur*. La *forma mentis* di Valéry è infatti, classicisticamente, armonizzatrice e perciò rifugge da ogni romantica coesistenza dei contrari, che tende ad esaltare i contrasti perché ricerca le scintille elettriche che da essi scaturiscono.

Né va infine dimenticato, come fa osservare sempre la Giaveri, che è il pensiero dei Presocratici quello a cui Valéry si richiama: come avviene a esempio per il Sole meridiano, nel suo massimo fulgore zenitale, che è perciò ipostasi della

più alta divinità, nel verso *en soi se pense et convient à soi-meme* della strofa XIII, che è un calco dell'Uno di Parmenide, "rimanendo sempre se stesso, nella propria identità, riposa in se stesso" [*Frammento B8, v.29*].

(da: *Piccolo cabotaggio*, Ismecca Editrice, BO, 2010, pp. 86/94)

LE CIMETIÈRE MARIN

*Μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον
σπειῦδε, ταν δ' ἔμπρακτον ἄντλει μαχανάν.
Pindare, Pythiques, III.*

IL CIMITERO MARINO

Anima mia, non aspirare a vita immortale,
ma esaurisci un compito fattibile.
Pindaro, *Pitiche* III

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!
Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.
Stable trèstor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, OEil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence!... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!
Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
A ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.
Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.
Beau ciel, vrai ciel, regard-moi qui change!

Tetto tranquillo, corso da colombe
che palpita tra i pini, tra le tombe:
Meriggio il giusto di fiammelle miete
il mare, il mare sempre in movimento.
O ricompensa che segue un pensiero
il contemplare degli dèi la quiete!
Che puro sforzo di fulgor consuma
tanti diamanti di sfuggente schiuma,
e quale pace sembra contenere!
Se sull'abisso un sole si governa,
opere pure d'una causa eterna,
il Tempo scintilla e il Sogno è sapere.
Saldo tesoro, tempio di Minerva,
massa di calma e visiva riserva,
acqua accigliata, Occhio in sé reclina
che tanto sonno covi a fil di lamina,
o mio silenzio!... Edificio nell'anima,
ma colmo d'oro, Tetto, in mille trine!
Tempio del Tempo, che sta in un sospiro,
io balzo a questo punto e in te m'aggiro,
tutt'avvolto nel mio sguardo marino;
e com'offerta per gli dèi piú grande
questo sereno scintillare spande
quassù totale un disprezzo divino.
Come il frutto si fonde in un gioire,
come cambia in delizia il suo sparire
nella bocca dove la forma muore,
il mio fumo futuro io qui anelo
e all'anima consunta canta il cielo
il cambio delle rive in un rumore.
Bel cielo vero, guardami mutare!

Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mai pleine de pouvoir,
Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.
L'âme exposée aux torches du solstice,
Je te soutiens, admirable justice
De la lumière aux armes sans pitié!
Je te rends pure à ta place première:
Regarde-toi!... Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié.
O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d'un cœur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!
Sais-tu, fausse captive des feuillages,
Golfe mangeur de ces maigres grillages,
Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,
Quel front l'attire à cette terre osseuse?
Une étincelle y pense à mes absents.
Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres,
Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!
Chienne splendide, écarte l'idolâtre!
Quand, solitaire au sourire de pâte,

E dopo tanto orgoglio e tanto stare
in ozio, per covarne la potenza,
io m'abbandono a questi spazi assorti
e l'ombra mia sulle case dei morti
già mi doma con fragile movenza.
L'anima esposta a torce del solstizio,
ti sostengo, o mirabile giudizio
di luce dall'armi senza pietà!
La mente al posto primo ti conduce:
guàrdati!... Ma riflettere la luce
suppone d'ombra un'oscura metà.
Per me, solo in me, in me per solo tema,
vicino al cuore, al seno del poema,
in mezzo al vuoto e fra l'evento puro,
attendo l'eco della forza interna,
amara, ombrosa e sonora cisterna,
che dà suono cavo e sempre futuro.
Lo sai, falsa prigionia del fogliame,
baia che rodi queste griglie grame,
(segreti, ad occhi chiusi, risplendenti)
che corpo mi trascina a pigra fossa,
che fronte l'attrae a questa terra d'ossa?
Ci pensa una scintilla ai miei assenti.
D'incorporeo fuoco, chiuso e sacrato,
frammento di terra alla luce dato,
mi piace il posto e il fuoco che v'incombe,
misto d'oro e pietre ed alberi scuri,
dov'ombra e marmo tremano più puri;
fedele il mare dorme sulle tombe!
Cagna d'oro, scaccia l'idolo vano!
Quando solo, con riso da mandriano,

*Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
□loignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux!
Ici venu, l'avenir est paresse,
L'insecte net gratte la sécheresse;
Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air
A je ne sais quelle sévère essence...
La vie est vaste, étant ivre d'absence,
Et l'amertume est douce, et l'esprit clair.
Les morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même...
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement.
Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!
Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Son le défaut de ton grand diamant...
Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,
Un peuple vague aux racines des arbres
A pris déjà ton parti lentement.
Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs!
Où sont des morts les phrases familières,
L'art personnel, les âmes singulières?
La larve file où se formaient des pleurs.
Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
Les sein charmant qui joue avec le feu,*

guido a lungo – montoni misteriosi –
il bianco gregge delle miti tombe,
allontana le timide colombe,
i sogni vani, gli angeli curiosi!
Fin qui venuto, l'avvenire è sosta.
L'insetto netta fa l'arida crosta:
tutto è arso, disfatto, reso raro
fino a quale non so severa essenza...
La vita è vasta e rabida d'assenza,
l'amarrezza dolce e l'animo chiaro.
I morti in questa terra son celati,
contratti di mistero e riscaldati.
Lassù il Meriggio senza movimento
in sé si pensa e tra sé si sistema...
Testa completa e perfetto diadema,
io sono in te il segreto mutamento.
Hai me per contener le tue paure!
Pentimenti, miei dubbi, contratture
son intima aporia alla tua impresa...
Nella notte di marmoree cornici
un popolo che vaga tra radici
la parte ch'era tua s'è già presa.
La loro assenza fusero in spessore,
la rossa creta bevve il bianco umore,
la vita trapassò nei fiori erranti!
Dove sono dei morti i familiari
detti, l'arte e l'anime singolari?
Fila una larva dov'erano i pianti.
Il riso di fanciulle carezzate,
gli occhi, i denti, le palpebre bagnate,
il seno bello che gioca col fuoco,

Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
Les derniers dons, les dogts qui les défendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!
Et vous, grande âme, espérez-vous un songe
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?
Chanterez-vous quand serez vaporeuse?
Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse,
La sainte impatience meurt aussi!
Maigre immortalité noire et dorée
Consolatrice affreusement laurée,
Qui de la mort fais un sein maternel,
Le beau mensonge et la pieuse ruse!
Qui ne connaît, et qui ne les refuse,
Ce crâne vide et ce rire éternel!
Pères profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
□tes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qui dormez sous la table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas!
Amour, peut-être, ou de moi-même haine?
Sa dent secrète est de moi si prochaine
Que tous les noms lui peuvent convenir!
Qu'importe! Il voit, il veut, il songe, il touche!
Ma chair lui plaît, et jusque sur ma couche,
A ce vivant je vis d'appartenir!
Zénon! Cruel Zénon! Zénon D'□lée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!

il sangue acceso sulle labbra arrese,
gli estremi doni, l'ultime difese,
va tutto sottoterra e torna in gioco!
E tu, grand'anima, in un sogno spero
che non abbia colori menzogneri:
l'onda e l'oro dentro un occhio carnale?
Canterai quando sarai vaporosa?
Tutto fugge! La presenza è porosa,
la santa impazienza è pure mortale!
Magra immortalità luttuosa e d'oro,
consolatrice orrenda con l'alloro
che della morte fai seno materno,
che bell'inganno e che pietà astuta!
Chi non conosce, chi non li rifiuta,
quel teschio vuoto e questo riso eterno!
Padri profondi, teste inabitate,
che sotto il peso di tante palate
cercate di confonderci quaggiù,
il vero tarlo, il verme che reseca
non è per voi dormienti sotto teca,
vive di vita e non mi lascia più.
Amore, forse, o odio di me stesso?
Segreto il dente suo mi vien appresso,
tanto che ciascun nome gli conviene!
Che importa? Vede, vuole, tocca, sogna!
Fin dentro il letto la mia carne agogna,
la vita a lui ch'è vivo gli appartiene!
Zenone, crudel Zenone l'Eleata!
M'hai tu trafitto con la freccia alata
che vibra, vola e che non vola già!
M'inventa il suono e la freccia m'uccide!

Ah! Le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!
Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... O puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant!
Oui! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil,
Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
L'ait immemse ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d'eaux rejouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!

Ah, il sole... La tartaruga m'incide
l'anima, il pie' d'Achille immoto sta!
No, no!... In piedi! Nel tempo che ora segue!
Spezza, o corpo, queste pensose tregue!
Bevi, mio seno, il vento delle rive!
Dal mare, una frescura che mulina
mi ridà l'anima... O forza salina!
Corriamo all'onda per poter rivivere!
Sì! O vasta superficie di deliri,
che in pelle di pantera ti rigiri
punta da mille idoli di sole,
Idra affamata di carne celeste
che la coda ti mordi con più teste
in un silenzio ornato di capriole,
s'alza il vento!... Giova tentar di vivere!
S'ingolfa un'aria immensa nel mio scrivere,
da scogli la salsedine si spande!
Prendete il volo, pagine abbagliate!
Rompete, onde, in acque rallegrate
questo tetto che beccano le rande!

(Stampato dalla Tipolitografia De Marchi di Vercelli – corso De Gregori, 20 – con caratteri Sabon, in cento copie numerate da 1 a 100, il 15 febbraio 1986. La *plaque* conteneva questa nota finale:

“Una recente rilettura de *Il Cimitero marino* (ed. Il Saggiatore, marzo 1984, a cura di Maria Teresa Giaveri) mi ha nuovamente intrigato come la prima volta che a quel testo m’accostai, verso il ’50, sull’edizione sansoniana curata da Oreste Macrì (1947). Ma come allora l’ipotesi di una mia versione fonometroarchitettata di quel testo mi aveva letteralmente atterrito, adesso l’intrigo è trapassato con naturalezza in effettivo “fare”: evidentemente, erano necessari trentacinque anni affinché – come dice l’epigrafe di Pindaro – anche per me un tale compito potesse diventare “fattibile”. Mi sia consentito sorvolare sulle ragioni private che hanno nutrito un così lungo lasso di tempo: posso solo dire – per quel che qui attiene alla versione in discorso – che anche per me hanno agito nel frattempo le stesse “ispirazioni mediterranee” di Valéry, assieme di certo all’ovvia compresenza che il tema della morte induce in chiunque abbia un’età avanzata. Infine, “fattibile” non significa che il “fatto” sia stato compiuto una volta per tutte, cioè in modo definitivamente perfetto. Se – anzi – una cosa positiva i trenta cinque anni trascorsi hanno apportato, è proprio la coscienza dei propri limiti: il che, in fondo, è il dono migliore della maturità. Siano perciò benevoli i pochi amici ai quali offro la mia versione”).

INDICE

Epigrafe 5

POESIA -

Lucio Zinna in sospensione	9
Lucetta Frisa: La mer qui est ma mère	12
Novella Primo interprete di Fiore Torrisi	15
Per Paolo Ruffilli il cielo è a stanze	158
Timori e tremori di Gladys Sica	21
Capuano: versi e capelli	24
Alfredo Panetta: Jà sulu mi gurdu d'amuri	28
Sentimento del tempo in Sandro Boccardi	32
Intransitività lirica di Alberto Cappi	37
Antonio Spagnuolo antologizzato	42
Di Giovanni secondo Di Marco	47
Sulla poesia di Giuseppe Cavarra	50
L'isola di Ronsisvalle	70
Relazionalità e presenza in Mario Fresa	73
Nino Crimi tra leggenda e realtà	77
Daniele Santoro sulla strada dei lager	85
Di Marco medita sulla morte	88
Mauro: c'è entropia sotto il vulcano	92
L'arte poetica di Paolo Ruffilli	95
Il caos creatore di Anania	99
Antonio Spagnuolo tra segno e senso	103
La cognizione elementare di Leotta	107

“ENTREACTO” CERVANTINO-CONSOLIANO -

Consolo poeta e narratore, manierista e barocco 115

PROSA -

Il mondo perbene di Camilla Salvago Raggi 147

Seminario: esiste la società civile in Sicilia?	151
Bent Parodi fra Magia Bianca e Magia Nera	154
La poesia e i suoi compiti secondo Salvatore Di Marco	159
Cinema e mafia per Cappellani	163
Cavarra e la cultura popolare	167
Ruffilli fra vite vissute e vite immaginate	170
Buttafuoco e il femminile nel tempo e nella storia	173
Il Quarantotto di Schillaci	178
Il versante dialettale della saggistica di S. Di Marco	182
Nievo e Ruffilli, ovvero il sogno siciliano	190
Di Marco all'ombra della croce	195
Cristianesimo e spiritualità negli scrittori siciliani	201
Di Pietro aggiorna Pirandello	206
Il sub-eroe Colapesce	210
I "cavilli" di Carmelo Pirrera	213
De Rosa e la fine dell'impero romano	216
Religioni orientali a Roma	220
Pirrera e la storia	225

APPENDICE -

<i>Il cimitero marino</i> di Paul Valéry: introduzione e versione, con un disegno di Michele Spadaro	231
--	-----

INDICE DEI NOMI

