

# *incroci*

semestrale di letteratura e altre scritture  
anno XVII, numero 33  
gennaio-giugno duemilasedici

Mario Adda Editore

# *incroci*

semestrale di letteratura  
e altre scritture

---

ANVUR: rivista scientifica di Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)

**Direzione:** Lino Angiuli, Raffaele Nigro, Daniele Maria Pegorari

## **Redazione**

Gina Cafaro, Esther Celiberti, Milica Marinković, Domenico Mezzina, Domenico Ribatti, Sara Ricci, Salvatore Ritrovato, Marilena Squicciarini (*segretaria*), Carmine Tedeschi

**Direttore responsabile:** Salvatore Francesco Lattarulo

In copertina: Teo de Palma, *Labile come pallidi sogni*, acquerelli, colori vegetali, matita, tempera, cm 17x24, 2016.

web – <http://incrocionline.wordpress.com>

Materiali e corrispondenza possono essere inviati all'indirizzo: [incrocionline@libero.it](mailto:incrocionline@libero.it)

Si collabora per invito.

Abbonamento annuale: euro 18,00

Una copia: euro 10,00

da versare sul c.c. postale n. 10286706

intestato a: Adda Editore, via Tanzi, 59 - 70121 Bari

*Autorizzazione del Tribunale di Bari n. 2068 del 2012 (n. Reg. Stampa 32)*

ISBN 9788867172504

ISSN 2281-1583

© Copyright 2016

Mario Adda Editore, via Tanzi, 59 - 70121 Bari

Tel. e Fax 080 5539502

web: <http://www.addaeditore.it>

e-mail: [addaeditore@addaeditore.it](mailto:addaeditore@addaeditore.it)

*Finito di stampare nel mese di giugno 2016 presso Grafica 080 per conto di Mario Adda Editore - Bari*

Editoriale	5
Così lontana così vicina <i>a cura di Curtis Dean Smith e Barbara Carle</i> <i>con opere originali di Teo de Palma</i>	7
Idilli di Milano <i>poesie di Andrea Genovese</i>	21
Dentro la 0 del mio manicomioarca <i>una silloge di Anna Maria Farabbi</i> <i>con una 'umana lettera' di Lino Angiuli</i>	32
Miniature <i>quattro racconti brevi di Ülar Ploom</i>	39
La rivoluzione passiva dell'ISIS in Siria <i>un saggio di Marisa Della Gatta</i>	45
Tradutional journey. Serra, Woolf, Benjamin: viaggio attraverso la realtà intraducibile <i>un saggio di Giuseppe Gentile</i>	58
Labirinto. Il mito della ricerca e la ricerca di un mito <i>un saggio di Milica Marinković</i>	68

Danza e labirinto <i>una riflessione di Esther Celiberti</i>	84
Sul “Grande adagio popolare” di Virgilio Sieni <i>un saggio di Alessandro Leogrande</i>	87
Sud Side Story: Checco Zalone e il ‘caso’ Puglia <i>un intervento di Anton Giulio Mancino</i>	92
L’altra Italia di Flaiano <i>un ricordo di Domenico Ribatti</i>	102
Estetica della fotografia. Da un peccato originale ai problemi dello stile <i>un saggio di Pio Tarantini</i>	105

#### RECENSIONI

su E. Filieri ( <i>di C. Chiodo</i> ); S. Di Spigno ( <i>di M. Comitangelo</i> ); G. Lupo ( <i>di L. Angiuli</i> ); G. Natali Confortini ( <i>G. Cafaro</i> ); M. Tavoni, S. D’Amaro ( <i>di F. Giuliani</i> ); L. Fontanella ( <i>A. Lillo</i> ); A. Alessandrini ( <i>di F. Lorusso</i> ); S. Gentili ( <i>di C. Tedeschi</i> ); di S. Aglieco ( <i>di M. Bellini</i> ); M.G. Pani ( <i>di L. Liberatore</i> ); F. Medici ( <i>di S. Moresi</i> ); W. Morgese ( <i>di A. Giampietro</i> ); A. Tricomi, E. Fraccacreta, M. Raffaelli, L. El Makki ( <i>di S. D’Amaro</i> ); C. Sini ( <i>di D. Ribatti</i> )	117
---	-----

Scatti di poesia 2016  
*catalogo della terza edizione della mostra fotoletteraria*

\* I sommari dei numeri precedenti si possono consultare sul sito:  
[incrocionline.wordpress.com](http://incrocionline.wordpress.com)

## *Recensioni*

Emilio Filieri

AEDO DELLE MUSE. F. MORELLI  
FRA OTTO E NOVECENTO

Con antologia poetica  
Maffei, Trepuzzi (Le) 2014.

Emilio Filieri è professore di Letteratura italiana per il corso di Scienze dei beni culturali di Taranto (Polo Ionico-Università di Bari) e ha al suo attivo pregevoli pubblicazioni come – per ricordarne alcune – *Le ali di Hermes* (2007), *Letteratura e Unità d'Italia* (2011).

Ora ecco quest'altro volume, caratterizzato da analisi critica sicura e convincente, espressa sempre con linguaggio chiaro. Inoltre si nota un tipo di lettura integrale che lo studioso compie del poeta squinzanese Francesco Morelli (1878-1965), supportata dalla scelta antologica offerta, una scelta dei versi che sono poi quelli che ci permettono di comprendere meglio la personalità umana e artistica dell'autodidatta Morelli, molto stimato da Trilussa (il quale scrisse la prefazione ad alcune sue raccolte) e poi anche da Pascoli. Orbene Emilio Filieri compie un'analisi critica esaustiva e pertinentemente critico-filologica della poesia di Francesco Morelli, di cui sono indagati magistralmente i temi, la lingua, lo stile, la metrica. Lo studioso inquadra molto bene la figura e l'opera del poeta non solo in relazione alla letteratura pugliese ma anche a quella nazionale. L'indagine di Emilio Filieri si svolge a tutto campo e si configura come un'indagine totale dell'opera poetica di Morelli, del suo significato, poiché sono esaminate tutte le raccolte morelliane a partire dal 1909 fino ad arrivare al 1960: *Fiori e sorrisi*, *Versi giovanili* del 1909, *Liriche* del 1934, *Fuggiazze sciàline* del 1953, *Fiori d'arancio ed edera* del 1954, *Fra i campi pipando* del 1957, *Liriche sparse* del 1957, *Ultime faville* del 1960, per ricordarne alcune. Orbene su queste raccolte lo studioso si sofferma minutamente: grazie alla sua indagine possiamo seguire momento per momento la vita e l'arte poetica di Morelli, del quale vengono additati gli aspetti

più interessanti, le relazioni con altri poeti di area salentina e non, le ascendenze e gli echi di alcuni poeti nelle sue liriche, che hanno un forte aggancio con i luoghi in cui il poeta è vissuto.

Morelli dapprima pubblica le sue liriche con case editrici locali e poi si serve di altre che operavano in varie città italiane. Filieri analizza e discute offrendoci una storia della poesia di Morelli, non solo di quella in lingua ma pure di quella in dialetto (ho citato prima *Fuggiazze sciàline*, *Foglie ingiallite*). Il poeta squinzanese adopera il dialetto per mostrare e rappresentare un mondo «non ancora contaminato, ma anche il microcosmo familiare, il mondo degli affetti» (come ben dice Patrizia Guida nella puntuale *Prefazione* al volume).

Filieri considera il poeta anche in relazione ad altri poeti e allo svolgimento della poesia italiana, a partire da quella tradizionale per arrivare al Novecento. Un libro rigoroso e utile perchè ci consente di conoscere un poeta che, se pur agendo in provincia, ha avuto la sua importanza nella letteratura salentina e non solo. Lo studioso parte da una analisi profonda dell'ambiente in cui è nato e si è formato il poeta, ponendo anche l'attenzione sul dialetto e sulla lingua nel Salento, e a tal riguardo vengono citati due inediti poetici. Il discorso del critico è sempre preciso e convincente, ben documentato: Nelle pagine della già citata silloge *Fuggiazze sciàline*, per fare solo un esempio, Emilio Filieri si sofferma sulla fattura metrica di *A Schinzanu miu* (*A Squinzano mio*) e di *Lu paise natiu*, in quartine, in cui viene sottolineato il tema dell'appartenenza al borgo di nascita e viene osservato che «le quattro lase di endecasillabi a rima incrociata ( ABBA) sembrano favorire l'andirivieni della memoria tra il momento esterno e la propria interiorità: «Passu e uardu; le strate culla gente / comu quando uagnone la curia, / come quando lu pane me lu tia / lu tata, e nu tinia pensieri a mente. // Uardu e soffru; ma ntr' allu core miu / cce bene sentu pe sti lucchi amati / e, doppu tantu tiempu, nu' scirvati, / lu primu mundu te quand'era striu» («Passo e

*guardo; le strade con la gente / come quando ragazzino le percorrevo, / come quando il pane me lo dava / mio padre, e non avevo preoccupazione in mente. // Guardo e soffro; ma dentro il cuore mio / avverto un'onda di benevolenza per questi luoghi amati / e, dopo tanto tempo, mai dimenticati, / il primo mondo di quando ero ragazzo»*, p. 49, la traduzione è di Filieri). Lo studioso sa leggere e introdurre i testi morelliani, come la silloge *Fra i campi pipando*, di cui coglie pienamente i temi, i motivi fondamentali, lo stile e le ascendenze ottocentesche: Carducci («la concezione laica e atomistica della natura delle cose»), ma anche tutta una serie di poeti prediletti dal poeta salentino, tra cui Foscolo e Leopardi, dei quali il Morelli intende cogliere di volta in volta il senso immanente proprio del consorzio civile o «la virile accettazione dell'umano destino nella consapevolezza dei limiti del vivere tutto terreno» (p. 87). Sono inoltre evidenti – come fa ancora notare lo studioso – riecheggiamenti patriottici, e al riguardo viene citato il componimento morelliano *Vecchierello*. Ugualmente ben centrate risultano le analisi del critico sulle *Liriche sparse*, e anche qui Emilio Filieri si sofferma su singole liriche, come ad esempio *Alla Regina d'Italia*, in cui il modello carducciano – come viene notato – non solo traluce tra le righe, ma appare evidente. È risaputo che, tra le *Nuove odi barbare*, l'alcaica *Ode alla Regina* del Carducci «costituisce il pre-testo morelliano, a distanza di trent'anni attualizzato nel drammatico contesto dello sconvolgimento tellurico» (p. 96). Nel Morelli si notano tuttavia ascendenze più antiche, stilnovistiche e petrarchesche di maniera, come nel componimento *La vidi in chiesa*, che appartiene alla sezione «Spruzzi» della raccolta poetica. In Morelli, ci dice Filieri, si notano suggestioni dannunziane (il D'Annunzio degli eroi e degli slanci arditi), e in tal senso *All'Italia* della raccolta *Liriche sparse* è un testo significativo, mentre sono estranee le poetiche ermetiche novecentesche, e anche la poetica del frammento appare «scarsamente familiare»: si può appena

percepire qualche umore ungarettiano nelle impressioni dei soldati che sono impegnati in trincea o rievocano delle battaglie.

Dopo le finissime e condivisibili interpretazioni e puntualizzazioni, lo studioso si avvia alla conclusione affermando, tra le altre cose, che il poeta di Squinzano è un «post-carducciano di sentimento cristiano, non insensibile a suggestioni umanitarie pascoliane e pronto a risalire, su e indietro, sino alle fonti e alle ascendenze del 'divin' cantore dei tre regni ultramondani» (p. 130). La sua cultura e personalità «sembrano improntate a un umanesimo cristianizzante». Egli è, nella sua stratigrafia culturale, attraversato «dalle tematiche e dai problemi di un suo sentimento del tempo, dal Salento alla nazione nei primi decenni del Novecento, pure con occasioni per brividi di commozione e per immagini di fantasia, pronto a porsi come nuovo aedo delle Muse» (pp. 130-131). E ancora «la sua poesia si è mossa dentro ustioni e ferite, per cadute e risalimenti, in un'Italietta perpetua depauperata del suo paesaggio naturale e minacciata in quello civile, eppure ancora colma di testi e culture di una splendida bellezza» (p. 131). Ecco poi l'antologia ricca di testi; qui si leggono, esaurientemente commentati, versi che appartengono alle varie sillogi poetiche di Morelli. Grazie dunque a Emilio Filieri per aver studiato e analizzato questo poeta. Adesso possiamo avere un'immagine più netta del salentino Morelli.

Carmine Chiodo

*Stelvio Di Spigno*

FERMATI DEL TEMPO

Marcos y Marcos, Milano 2015.

Il quarto libro di poesie di Stelvio Di Spigno vede l'uomo alle prese con una duplice, enorme responsabilità: conoscere Dio e conoscere la propria miseria. E a conti fatti, cioè a libro concluso, possiamo riconoscere che l'io

poetico di *Fermata del tempo* ha esperito tutte le forme in cui si è tradotta la sua miseria, ma che in questo inferno in cui il trauma della pena si ripete, «molto è il desiderio / di un paradiso abbarbicato al tutto» (p. 23). Siamo nella seconda sezione del libro, “Le radici sepolte”. Le radici sono state sepolte (ma non cancellate) da un tempo che si vorrebbe provare a fermare per impedire che distrugga il sogno di «vivere con gli amati e gli antenati», condannando il poeta a riviverlo tormentosamente nel ricordo.

Ma fermare il tempo è il gesto disperato di chi sa che il tempo non si può fermare perché è finito. Le persone evocate sono morte, appartengono a un passato che nega al soggetto la speranza di una continuità che forse si realizza solo nella poesia, a patto che questa si periti di cogliere il passato senza mediazioni e sublimazioni. Ci sono molti modi per scrivere la propria vita in versi: quello di Di Spigno è il meno mediato possibile, perché la ricerca di una verità umana e divina implica un confronto serrato con la vita, senza travestimenti o vie di fuga estetiche.

*Fermata del tempo* è un dialogo con i morti e il tentativo di restituire loro una seconda vita nella vita seconda della poesia. Le vecchie zie, i nonni, l'amico suicida sono mortivivi, preservano intatta la loro realtà spaziale e temporale, sono chiamati per nome (Vittorio, Amelia, Velia, Filippo) e ogni dettaglio è volto a conferirgli una concretezza, una materialità che resiste all'opera distruttrice del tempo, assecondando quella vivificante della memoria. Così «niente può impedire che domani / sarà un giorno di aprile del '40, / e tutti noi tornati ventenni e atomizzati / ci incontreremo ai Tribunali o a Piazza Borsa, con i vostri paltò e le vostre ghette e spille» (p. 27). *Niente può impedire*, però, che l'illusione si trasformi in un incubo e che il canto sveli la sua origine luttuosa (vedi gli *Appunti del sangue*). Lo scambio con i morti non è solo un dialogo, ma un'inversione dei ruoli: i morti sono vivi, chi

li fa vivere rischia di finire con loro nel cerchio fatale: «La compagnia dei fiori di campo mi farà / da corteo funebre» (p. 34). Se avevamo dei dubbi, il Leopardi del *Tristano* in epigrafe alla quarta sezione, “I testimoni”, interviene a dissolverli: «Invidio i morti, e solamente con loro mi cambierei».

*Fermata del tempo* si colloca agli antipodi del primo volume di versi di Di Spigno, *Mattinale*. Qui l'estenuazione era formale, come se nelle forme chiuse e intarsiate si riflettesse la distanza da un tempo in parte temuto, in parte rifiutato. Con *Mattinale* Di Spigno ha voluto rivendicare la non appartenenza alla sua generazione, darsi la patente di un nato, poniamo, negli anni Dieci. In *Fermata del tempo*, dopo la fuoriuscita dall'asilo sontuoso di *Mattinale*, la fatica non riguarda tanto lo stile, ma il confronto con l'esperienza. Il primo Di Spigno è, dunque, un poeta di intarsi, di timbri decisi e toni solenni, che domanda alla poesia un grosso investimento in termini di lingua e di stile. Eppure una continuità c'è ed è data dal sentimento di una dolorosa inattualità, che se in *Mattinale* consente una fuga, un rifugio nella forma, in *Fermata del tempo* è scontata senza alibi.

Verso la fine del libro il presente irrompe, tragicamente. In “Generazione mortale” (quinta sezione) alla morte venerabile dei cari defunti subentra quella orrenda di chi muore vivendo, di chi non riesce a compiere il proprio destino, di chi vede allontanarsi da sé l'amore, la bellezza, la possibilità di progettare il futuro. L'io lirico sconta solo gli svantaggi della condizione adulta, gli oneri, la stanchezza, ma sente di non poter incidere sul mondo con la propria storia personale, che «il destino / non cambia faccia e scruta» (p. 77). Il tempo contemporaneo lo priva della possibilità di essere uomo, gli fa scontare una solitudine penosa, un esilio dai luoghi dell'anima, da Napoli – giacché è Anzio il nuovo teatro della vita, e non per scelta, ma per necessità – e da Gaeta, «che ci attende inutilmente»

(p. 69). Ovunque delirio d'immobilità, eterni ritorni che impediscono alla vita di avanzare e mutare: «Si va al lavoro. Si torna a casa. / Bello l'ultimo chilometro / della solita strada. Gli stracci / della nostra coscienza, / mandati al lavatoio e raggelati, / ora sono puliti e non disperano. / Che bella brezza di mare, / uguale a tutte le brezze / e i fondotinta da qui all'eternità» (p. 80). Si è appena citato da *Ballata di un giorno normale*, sempre in "Generazione mortale", che porta nel libro una raffica di ironia e cinismo, perché il presente è privo di ideali e slanci sentimentali, e il rifiuto da parte del soggetto è evidente anche nel tono di amarezza e sdegno.

Siamo lontani dal Pascal citato in epigrafe e dalla sua 'scommessa' sull'esistenza di Dio. Il lettore ha conosciuto l'intera fenomenologia della miseria umana, ma che ne è del bisogno, dell'impegno a conoscere Dio? Forse i due momenti non sono separabili: per un cristiano la conoscenza di Dio e della miseria si implicano a vicenda, e i testi di *Fermata del tempo* sono attraversati da questa difficile dialettica, dove negazione e disperazione continuamente minacciano la fede.

Ciò che manca a volte in questo libro è un *esprit géométrique* che veicoli un'interpretazione più rigorosa dello spazio poetico e degli elementi metrico-ritmici che lo compongono. In *Fermata del tempo* è la vita che si serve della poesia, non viceversa. *La nudità* ci era apparso formalmente il più perfetto dei libri di Di Spigno, ma uno scrittore veridico non può sottrarsi al compito di adeguare l'espressione al proprio sentimento della realtà, e in questo senso *Fermata del tempo* è quanto di più vero Di Spigno potesse dirci di sé e del mondo filtrato dal suo sguardo di poeta.

Marianna Comitangelo

Giuseppe Lupo

L'ALBERO DI STANZE

Marsilio, Venezia 2015.

«Se questi muri potessero parlare!». Quest'ultimo romanzo di Lupo, composto e proposto lungo il solco di una cifra ormai riconoscibile per originalità e polluzione fantastica, scioglie la riserva recata da questa frase 'ipotetica' e, grazie all'inesauribile motore narrativo di cui dispone l'autore, fa in modo che i muri non solo parlino, ma - a chi abbia orecchi per intendere - raccontino in lungo e in largo le storie 'incredibili' di una famiglia che, una generazione dopo l'altra, ha impregnato di vissuti e vicende ogni spazio della propria casamadre, innalzata in verticale, una stanza dopo l'altra, a partire dal fondatore delle fondamenta, tale Redentore Bensalem, prima cavapietre poi mugnaio in quel di Caldabanae, luogo già presente in altre pagine narrative di Lupo. Un albero di stanze che coincide con un albero genealogico, a sua volta coincidente con un albero di storie vissute e narrate all'insegna di una mitologia familiare dal sapore 'magico', che si svolge lungo il Novecento e che giunge fino alla vigilia del primo gennaio 2000, quando svoltano i calendari, i secoli e i destini.

Ma a chi parlano i muri di questa grande casa, in cui vite e morti, arrivi e partenze, fughe e ritorni, miracoli e mirabilia, *erga kai emerai s'* intrecciano secondo una logica di scatole cinesi, matrioske, catene? Una casa che diremmo 'rizomatica', se non fosse che si muove verso le nuvole (*Viaggiatori di nuvole* si chiama un precedente romanzo di Lupo)? Parlano a Babele, un medico di origine meridionale che vive a Parigi, con moglie e due figlie, ultimo rampollo della famiglia Bensalem, sceso a Caldabanae per vendere la casa che, dopo un secolo di vita, è ormai vuota di persone ma piena di memorie oggetti echi arredi e storie raccontate proprio dai muri, che sono muri speciali già per la loro costituzione fisica. I muri parlano e contano a modo loro mentre Babele ascolta e dialoga con domande veicolate

per via emotiva, poiché egli la parola parlata l'ha persa a causa di un trauma infantile.

E dove si trova questo luogo di nome Caldbanae? Sicuramente nel meridione d'Italia, anzi in Basilicata, dov'è nato e cresciuto Lupo. Lo si capisce non solo da certe tracce linguistiche disseminate qua e là («sugagno-stro»; «bellafatta»; «babillonia») o dal fatto che nella locanda approdino cammellieri e turbanti, giacché l'Oriente e i deserti sono vicini, tanto che il trisavolo di Babele, il Redentore di cui sopra, a un certo punto della vita mugnaia, sceglie di andarsene altrove a visitare la «pietra nera», lui che dal primo mestiere ha imparato a trattare le pietre come un medico tratta le ossa (non a caso, *mutatis mutandis*, è questa la professione del discendente medico, capace di interpretare il linguaggio delle ossa). Lo si capisce anche da un prefisso telefonico che l'autore lascia cadere tra le pagine come un indizio indiretto: il prefisso della provincia di Potenza.

Qui, però, non si vuole seguire il tracciato delle 'milleunanotte' che hanno attraversato questa casa, dove sono state ospitate, tra l'altro, una locanda, una drogheria, una sartoria e altro ancora: lasciamo al lettore il piacere di accompagnare Babele nella visita alla casa e alle storie narrate dai suoi muri, crepe comprese. Ci preme piuttosto appuntare qualche riflessione sulla filosofia narrativa di questo autore e sulle coordinate progettuali della sua operazione culturale, confermate da quest'altro lavoro.

Non a caso abbiamo usato, prima, l'aggettivo 'magico': insieme al caposcuola Raffaele Nigro, Lupo ha contribuito a legittimare e rivalutare il pensiero magico come modalità tutta 'meridiana' di percepire il mondo e di caricarlo di valenze simboliche. Siamo, quindi, di fronte al dignitoso e convinto riscatto di una cultura capace di trasferire la realtà in un'altra dimensione spaziotemporale; una cultura caratterizzata da un'antropologia arcaica mai del tutto sopraffatta dalla cosiddetta modernità; una cultura che sa dare l'anima a un intonaco, a una pietra, a un mo-

bile; una cultura marginalizzata solo perché non aderente ai canoni dominanti. Non a caso la famiglia Bensalem riconosce il proprio capostipite nel magio Baldassarre, che avrebbe infuso nella discendenza semi della sua *ars* magica: la lettura delle stelle, l'interpretazione delle pietre, così come la fantasmagoria di profetiche simbologie.

Simbolicamente parlando - per l'appunto - il viaggio intrapreso dal protagonista è un viaggio conoscitivo effettuato non a ritroso ma *ab initio*; è uno *gnothi seauton* assetato di verità, che stavolta non si compie in discesa ma in salita: un'ascesi grazie alla quale, alla fine del viaggio, all'alba del nuovo millennio, il protagonista ritrova la parola, dopo aver ritrovato sé stesso attraverso i racconti che i muri, nel passaggio da una stanza all'altra, gli hanno rivelato e il cui senso non può essere inteso da altri, nemmeno dalla moglie che frequentemente gli dà del matto.

Da Caldbanae quindi ci viene ricordato che *vita mutatur non tollitur* - si potrebbe dire - visto che le diverse generazioni dei Bentalem (un nome che reca una strana assonanza con Betlem) sembrano inanellate tra loro attraverso uno scambio e una non casuale trasmissione di qualità, temperamenti, aspirazioni, caratterialità, ricordi, sogni: tutto ciò che in una parola potremmo chiamare 'eredità' in senso immateriale o spirituale.

Forse Lupo intende dirci che una famiglia, patriarcale o meno, è una sorta di santuario che merita di essere frequentato con lo sguardo lungo; un riferimento immaginario che può fungere da bussola nel difficile cammino che conduce verso la nostra identità profonda fatta di storie, parole e muri portanti... crepe comprese.

In ogni caso, grazie all'esercizio del culto dei morti in chiave creativa, è possibile elaborare il lutto in confronto di un passato che, se svolto e riavvolto come un nastro magnetico denso di voci da introiettare nel loro significato profondo, può aprire le porte verso il buon futuro.

Lino Angiuli

Gabriele Natali Confortini

ALBE IGNARE

FaLvision, Bari 2016.

Che la poesia sia figlia delle memoria, il lettore lo sa: a testimoniare della sua feroce vocazione alla consapevolezza, queste *Albe ignare*, edite nella collana Polychromos. Non può essere dunque non lo è, poesia consolatoria quella che agli occhi si offre. Occhi e respiro – quelli di chi scrive, quelli di chi legge – sono piuttosto al centro di un *ring* in cui si affronta la sfida all'intelligenza – quella di chi scrive, quella di chi legge – che la decifrazione del mondo lancia e rilancia senza fare sconti a nessuno.

E occhi asciutti e fiato lungo richiede da subito l'ingresso alla raccolta, in un'atmosfera dolorosa e asfittica in cui pure si accavallano riflessioni e domande, senza risposta. La pienezza del sapere, la resurrezione emozionale, l'alba, dunque, funestata dalle ossessive sirene del dubbio, frustrata dalla complessità della vita, è destinata infatti a rimanere ignara: pure, come sempre, Itaca è il viaggio. Viaggio nella realtà esterna e interna, materiale e psicologica, mentale e affettiva, con affondi nel lato buio, indicibile, corrotto, dell'esistenza e, d'altra parte, con sortite in una poesia civile lucidamente critica del presente.

Poesia evocatrice di letteratura e di filosofia non meno che di altra poesia – Nietzsche, Dostoevskij, Mann, Dante, Campana, solo per cogliere alcune suggestioni – quella di Gabriele Natali Confortini, già docente di Italiano presso l'Istituto Britannico di Firenze e poi presso il Dipartimento d'Italiano dell'Università di Cambridge, poeta e traduttore. E suggestione per suggestione, un Borges mai citato pianta qui per noi, di soppiatto, una serie di specchi che tramano il gruppo compatto di poesie di un gioco serrato di riflessi e corrispondenze che rendono più facilmente accessibile la poetica dell'autore. Non è un'operazione azzardata, forse, rispetto a un poeta che può costrui-

re tutto un testo, *Traslate seduzioni*, su di una lunghissima metafora che allaccia eros e traduzione, vale a dire poesia e traduzione, giacché l'eros è riconosciuto come il volto segreto della poesia, in un rapporto inestricabile, così che leggere dell'una vuol dire leggere dell'altra.

Poesia e vita per Natali Confortini sono in verità un cosa sola, ed ecco che sulla pagina si accendono come *link* rivelatori parole la cui frequenza supera la soglia di attenzione: a «occhi» e «respiro» si è già accennato, uno «sguardo» scruta con «sospetto» e «un'alba...tenta di respirare / pur se forte è premuta sulla bocca»: quali altre funzioni vitali potrebbero meglio dichiarare la qualità aspramente ragionativa di questa poesia e il suo straripare discorsivo che esige dal lettore il fiato lungo e il passo sostenuto che si dedica alla prosa? Si aggira volentieri nei pressi dell'endecasillabo il verso, ma non sarà la metrica ad arginare il pensiero: «lascia che seduto scuota il vuoto / dell'aria e ne incanti i serpenti / giocosi che fecondano la mente / perché si plachino in sillabe disposte», dirà il poeta, ma si sa, è nella natura della serpe serpeggiare, annodarsi e snodarsi, scomparire e ricomparire, poco oltre.

E che dire di «blindato»? Il termine ricorre ossessivamente, con una connotazione ora difensiva ora repressiva, a segnalare un'attrazione e una ripulsa, all'interno di una poesia che a sua volta viene spontaneo definire blindata. Come i viaggiatori in transito di *Dittico bavarese II* anche i lettori, forse «importuni testimoni / di altre futili vite», sono tenuti a distanza da un linguaggio che non dà facile confidenza e registra lo stesso imbarazzo per la vicinanza che fu nel rapporto del poeta con il padre, di cui parla *Figlio dimezzato*.

Linguaggio 'impoetico', si è scritto, certo irto di anacoluti, ellissi, lunghissime perifrasi, metafore e allegorie inesplicite e inesplicabili; impoetico? Certo inconsueto, colloquiale lì dove memoria ed eros decontraggono un discorso teso, allarmato, ma più spesso tenuto

su un registro alto o altissimo fino al limite dell'ultrasuono, della non udibilità, e il lettore è frastornato, sconcertato. L'io stesso è blindato, proiettato all'esterno e oggettivato e poi ancora occultato sotto la bautta di una generalizzazione impersonale o astratta che peraltro finisce proprio in quanto tale per ricomprenderlo, così che il poeta non parla che di sé, anche quando sembra parlare d'altri o d'altro.

«Stare nudi con i propri pensieri»: questo il desiderio e il rischio: velato ossimoro tra i tanti che costellano limpidamente i versi e la vita, ambivalenza tra le tante, stretta in un nodo.

Scrittura lucida e barocca insieme, sovrabbondante, ridondante di enigmi e indovinelli fino al paradossale e poi, frammisti, ritmi, cadenze, perfino temi danteschi, fino a quella riconosciuta «magnificenza» che fu di Dante. Il poeta non si risparmia e non risparmia nulla, nessuna crudeltà, nessun eccesso, nessuna acrobazia, pur di svegliarci dal sonno della ragione; il significato si impunta e s'impenna a ogni piè sospinto e costringe a rallentare il passo, a ricostruire il senso, a riconquistare la consapevolezza del dire e, quindi, di sé.

Stretta da tanti lacci e laccioli, pure la vocazione dell'arte è una vocazione alla libertà: liberazione è anzi la sua missione. Per essa la poesia è disposta non solo a spendere le sue risorse in «magie», «cascate verbali», «sortilegio», «suntuosità del segno», ma ad attizzare le «pallide intermittenti vampe» della vita, a scatenare su ogni pista la sua caccia sacrificale, fino alla brama dionisiaca e, di qui, al nuovo bisogno di ordine, al nuovo cosmo e alla sua «levigata misura», alla vittima «assunta nell'incastonata gemma»: «...adesso cadenza s'è fatto il sangue / e il dolore è felice nel suo chiasmo?». La serpe riposa nel suo cerchio perfetto.

Gina Cafaro

Mirko Tavoni

## QUALCHE IDEA SU DANTE

Il Mulino, Bologna 2015.

È sicuramente un libro importante quello appena pubblicato da Mirko Tavoni, *Qualche idea su Dante*, che giunge puntuale all'appuntamento del 750° anniversario della nascita del nostro massimo poeta. L'autore, docente di Linguistica italiana all'Università di Pisa, è un noto studioso di Dante, di cui ha, tra l'altro, curato nel 2011 l'edizione del *De vulgari eloquentia*, apparsa nella collana dei "Meridiani" Mondadori. Ora in questo ponderoso e denso volume di oltre 400 pagine ha raccolto vari saggi composti a partire dal 1994, come si legge nell'introduzione. Il titolo contiene in sé una sottile provocazione, dal momento che nel testo di idee su Dante ce ne sono tantissime, alcune anche dal forte impatto. Tavoni comunque conferma la perenne giovinezza del poeta fiorentino, in grado di offrire ancora materiale per revisioni e approfondimenti, malgrado la grande quantità di studi che in tutto il mondo gli vengono dedicati senza soluzione di continuità.

I nove saggi sono articolati in tre parti, seguendo un ideale ordine cronologico. Si inizia con una sezione dedicata al Dante filosofo laico e teorico del volgare dei due trattati incompiuti, il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, per poi proseguire con una serie di saggi sulla *Commedia*, mentre l'ultima sezione risponde a domande molto rilevanti (i due studi sono intitolati, rispettivamente, *Che cos'è la poesia? Chi è poeta?*, e *Perché il poema di Dante è una 'commedia'?*).

Tavoni batte molto sull'interpretazione testuale, in nome di una fiducia apertamente ricondotta a motivazioni di stampo positivistico: «Questo riflette la mia posizione, non so se ingenuamente positivista, ma comunque ferma, che a un certo punto esistono spiegazioni e interpretazioni sbagliate, e spiegazioni e interpretazioni giuste, e decidere fra le une e le altre è razionalmente possibile, anche in materie non

assoggettabili a certezze filologiche». In verità con Dante, come con altri autori di cui malgrado tutto sappiamo ancora poco, i problemi nascono spesso quando i dati sono parziali e la ricomposizione del mosaico rischia di basarsi su tessere sparse che non sono in grado, di per sé, di offrire un'idea precisa della totalità; ma resta fuori dubbio, s'intende, la competenza di Tavoni, che spezza anche una lancia a favore dell'utilizzo delle risorse telematiche. Sembra una banalità, ma non di rado ci si accorge che lavori importanti presentano buchi di documentazione che si possono risolvere in pochi secondi; altre volte vengono riproposti luoghi comuni che possono essere tranquillamente smentiti con un'indagine attraverso una banca dati come quella del TLIO, il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, utilizzata da Tavoni per definire, sulla scorta di quasi 2000 occorrenze, l'accezione di termini come «tiranno» e «tirannia». Lo studioso, poi, si serve del sito *Dante search*, utilissimo per le ricerche lessicali sul poeta fiorentino. Insomma, talvolta la pigrizia mentale e le abitudini consolidate sono cattive consigliere, e in questo Tavoni ha perfettamente ragione.

Tra i punti principali della sua interpretazione dantesca, lo studioso sottolinea il netto distacco tra la stagione dei due trattati, ricondotta al periodo 1303-1306, e quella della *Commedia*, rifacendosi in modo esplicito, sia pure con significative sistemazioni e correzioni, alle idee dell'*Inferno guelfo* di Umberto Carpi (di lui ricordiamo almeno *La nobiltà di Dante*, del 2004, e *L'Inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio*, del 2013). Tavoni pone la rottura definitiva di Dante con il mondo guelfo bianco nel corso del 1306-07, non quindi nel 1304, quando abbraccia la prospettiva del perdono individuale, che avrebbe dovuto riportarlo a Firenze. Anche Santagata parla di Dante 'pentito' nella sua monografia del 2012, *Dante. Il romanzo della sua vita*, riferendosi al periodo dal 1306 al 1310. In questa prospettiva acquistano rilievo documenti come l'epistola dantesca, peraltro perduta, *Po-*

*pule mee, quid feci tibi?*, e si arriva a una lettura decisamente politica di episodi fondamentali, come l'incontro del poeta con Farinata.

Tavoni sottolinea che la conversione alla fase del perdono individuale è stata «assolutamente obbligata da fatti esterni», spiegando che «Dante matura l'idea di chiedere perdono a Firenze quando si trova in un ambiente compatibile con questa idea: e cioè nella Lunigiana dei Malaspina». Questo approccio critico, che punta a focalizzare più da vicino Dante, basandosi sulla convinzione che le sue vicende esistenziali hanno avuto una diretta conseguenza sulle sue opere, anzi 'direttissima', ha una novità di impianto di cui Tavoni si mostra chiaramente consapevole e persuaso. Egli afferma, tra l'altro: «È mai possibile che la tormentata diacronia delle peregrinazioni fra questi ambienti diversissimi non abbia influito sulle idee in formazione e sulle opere in generazione?»; aggiungendo che Carpi «ha portato sugli studi danteschi una ventata di informazione primaria, una esondazione di nomi di personaggi, casate, luoghi, castelli, parentele, relazioni dinastiche e uffici politici» il cui impatto concreto, scrive ancora Tavoni, si vedrà nel medio periodo.

In effetti il tempo dirà se questa prospettiva, che presuppone un Dante uomo piuttosto piccolo e ambiguo, per non dire falso, proprio mentre si rivela un grande poeta, troverà un'accoglienza duratura o meno. Intanto, è bello sapere che il dibattito continua, a conferma della perenne giovinezza degli studi danteschi.

Francesco Giuliani

Sergio D'Amaro  
LACASA DEGLI OGGETTI PARLANTI  
Besa, Nardò (Le) 2015.

Sergio D'Amaro si è da poco ripresentato al pubblico dei lettori con una densa e significativa silloge di racconti intitolata *La casa degli*

*oggetti parlanti*, un testo che si lega strettamente a quel tema della memoria al quale lo scrittore si mostra da sempre particolarmente sensibile.

Classe 1951, nato a Rodi Garganico ma residente da tempo a San Marco in Lamis, D'Amario ha pubblicato tra l'altro un'ideale trilogia poetica formata dalle sillogi *Beatles* (2004), *Fotografie e altre istantanee* (2008) e *20<sup>th</sup> Century Vox* (2009), in cui frammenti e variazioni della propria esistenza si aprono, più o meno cautamente, a una più ampia dimensione sociale e storica. Il cammino del singolo si inserisce, così, in quello di un'intera generazione, la sua, maturata attraverso proteste, delusioni e scoperte folgoranti, che caratterizzano la sua presenza sulla scena della convulsa realtà italiana del Novecento.

Pensando a questi tre volumi, pertanto, è evidente che questa vena rievocativa, questo ritorno alla scoperta del passato, funge da diretto precedente per la silloge di racconti che andiamo a presentare, formata da 14 brevi composizioni, tutte legate dal ruolo dominante assunto in esse da un oggetto che viene da lontano o che comunque nel passato trova la sua più profonda collocazione.

Nella prefazione, Rodolfo Di Biasio evidenzia giustamente il tono elegiaco di questi brani, composti con sorvegliata abilità da un narratore-poeta. In effetti, D'Amario conferma la sua vocazione di autore lirico, la sua volontà di scrutare nel fondo dell'animo dei personaggi e delle situazioni, utilizzando una lingua ricca di melodiose risonanze, attenta alle sfumature e alle gradazioni, pur non rinunciando mai a delineare lo sfondo esterno della realtà, che giunge a noi con il suo fascino. «Poco o nulla che ci voglia, – scrive l'autore nell'*Introduzione* – quattordici distinti oggetti hanno acquistato trama e consistenza, staccandosi dal loro stato larvale e disegnando altrettanti percorsi di vite compiute. Molti di loro erano depositati in contenitori, erano nascosti in soffitta, erano stati trasferiti in altre case durante un trasloco. Ormai inconsistenti e immiseriti dalla dimenticanza, rischiava-

no di scomparire del tutto dall'attenzione di chi aveva conosciuto un altro mondo».

C'è qualcosa di Gozzano, ma senza l'impasto tra malinconia e studiata ironia tipico del poeta piemontese, come di Proust, il «signor Marcel» evocato nel racconto *La danza delle ore*, ma soprattutto c'è la misura tipica del narratore, di un autore che vive dell'attento ascolto che rivolge a quello che si è perso e ritorna improvvisamente da noi per donare consapevolezza agli uomini, per illuminarne il cammino. Si pensi, in uno dei racconti più belli, *Il macinino di Trieste*, al lungo cammino, temporale e geografico, percorso dall'oggetto eponimo. La scena si apre a Trieste, nel 1914, poco prima della scoppio della prima guerra mondiale che avrebbe prodotto una frattura irreversibile. Dal Caffè degli Specchi il macinino si ritrova sulle coste meridionali dell'Adriatico, per poi subire le conseguenze dell'utilizzo della corrente elettrica, che rende obsoleto un simile oggetto. Anche per le cose c'è la malinconia della vecchiezza e dell'abbandono, insomma, anche se in questo caso l'ultimo approdo è felice, visto che si tratta della vetrinetta di un appassionato di vintage, che vive in un piccolo e tranquillo paese.

Gli oggetti hanno un'anima e una voce, conoscono malinconie e gioie, come fossero uomini, rivelando una loro saggezza, che li porta a guardare la vita degli esseri viventi senza cattiveria e astio, anzi, al contrario, con partecipe attenzione. La loro trasformazione umana non dà spazio a punte fantastiche o a deformazioni di stampo irrazionale e surrealistico, ma è vista come un dato di fatto scontato, pressoché normale. Lo scrittore, tra l'altro, nella pagina passa dall'uso della terza persona a una prima persona assegnata proprio all'oggetto, chiamato a raccontare senza risparmio di attenzione.

Di oggetti simili D'Amario ne mette in fila parecchi, e si tratta di riferimenti materiali tipici di un'epoca che lo stesso autore ha ben conosciuto. Si pensi solo alla mitica Olivetti Lettera 32 (*La musica dell'Olivetti*), inesorabilmente sosti-

tuita dal computer; o al televisore Geloso (*Il catodico Geloso*), fedele servitore per 26 anni, attraverso le cui parole, nel finale del brano, si legge la speranza in un mondo pacificato e migliore, che purtroppo è rimasta tale. Proprio quest'ultimo riferimento ci ricorda che nei racconti di D'Amaro non c'è solo una dimensione rievocativa, visto che la pagina si apre anche all'etica e alla storia. Di qui, ad esempio, il richiamo alle sofferenze dell'emigrazione, ne *La danza delle ore*, agli stenti del dopoguerra, ma anche alle tante illusioni frustrate dagli eventi. Il respiro poetico dell'autore rende comunque questi brani preziosi e suggestivi, ne amplifica il fascino, portandoci a guardare con più attenzione a tutto ciò che si perde, ricordandoci che in fondo la nostra stessa vita è fatta di oggetti.

f. g.

Luigi Fontanella

L'ADOLESCENZA E LA NOTTE

Passigli, Firenze 2015;

LA MORTE ROSA

Stampa 2009, Azzate 2015.

Luigi Fontanella, presidente dell'IPA (Italian Poetry of America), insegnante di Italianistica alla State University of New York, divide da sempre la sua vita fra Stati Uniti e Italia.

Sarà dunque frutto di un'istanza ben più forte di una scelta argomentativa, questa sua ultima raccolta, *L'adolescenza e la notte*, sui temi della distanza e del distacco, eppure di difficile collocazione per la ricchezza di spunti emotivi e di genere, attraverso una forma poetica tenacemente prosastica, anche nei suoi estremi più lirici, ma caratterizzata da un assai calibrato nitore del verso. Libro all'apparenza lineare, proprio in virtù dello stile piano di scrittura, ma che cela una continua, irrisolta, inquietudine che pertiene al mai esaurito confronto dei poeti col tempo: il proprio tempo e il tempo del mondo.

Cosa racconta il libro? Nella sua prima parte, "L'adolescenza", ci dice appunto l'adolescenza a Salerno del suo autore, descritta (sviscerata) attraverso la mappa emotiva di un passaggio, in cui sono evidenziati, con abilità compendiarica, gli ambienti (via Parmenide, il campo, il cavalcavia) e i personaggi, amici d'infanzia di cui, in estrema aderenza al vero, si riportano i nomi (Elvira Forte, Aldo Stella, Renata Ferri, Valerio Sardella, ma su tutti, indimenticabile, Anna Pierro che, nei suoi vezzi di ragazza che inizia alla vita e al desiderio, alla radice dell'identico «seme del piangere» tanto ci ricorda, persino nel nome, l'Anna Picchi di Giorgio Caproni), trasformando questa piccola opera di forte tenuta narrativa in una sorta di *auto-fiction*.

Così appunta in versi, con precisione dialettica, Fontanella: «Dopo una giornata afosa / nella penombra meridiana / Anna Pierro della porta accanto / consuma con me i primissimi / ardori, spasimi ignoti / in piccoli baci concentrici. / Nel calendario è segnata una data: / millenovecentocinquantaquattro / 29 agosto. Ho quasi undici anni».

Opera *oltre* i canoni, dunque, un po' racconto di formazione un po' raccolta di memorie, con potenti suggestioni cinematografiche (quasi degli appunti per un soggetto, quando non delle vere e proprie micro-sceneggiature) confermate da passaggi come: «Questo è un film che posso modificare / a mio piacimento» o ancora, dalla seconda parte del libro: «è solo un racconto, / film muto che ripete la notte: questa / notte che si è data appuntamento / con un'altra di trent'anni fa». Non per nulla "L'adolescenza" è dichiaratamente dedicata a Truffaut, regista che più di ogni altro ha esplorato i turbamenti in chiaroscuro di quell'età al cui registro si iscrive anche questo libro.

Nella sua seconda parte, "La notte", Fontanella raccoglie una serie di testi onirici, o d'impronta a tratti metafisica, che ancora ritornano al passato, o in cui meglio si confondono passato, presente e sogno, realtà vera e letteraria

(gli amati libri di continuo richiamati al suo risveglio), anche se la parola non cede mai la propria aderenza al sangue e alla carne: «Talvolta la notte sorprende / chi l'attraversa. La notte / che assorbe tutto, che custodisce / o rinnova il silenzio, i giochi della mente, / incoscienze, il sangue di qualche innocente».

Testi nati, quindi, in un particolare stato di veglia, in un momento della vita in cui i fili del tempo si ingarbugliano senza soluzione, talvolta con ironia: «Siamo tutti e tre / in un grande letto: Anna l'antica / e tu la presente, una / accanto all'altra, ed io / nel mezzo, in perfettissima armonia». Così, quello che in apparenza sembra un dittico, si evidenzia in realtà come un'opera unica, fortemente legata in tutte le sue parti da comuni suggestioni, particolari e memorie, e dove "L'adolescenza" rappresenta un passato tanto più nitido quanto più confuso, aspro o comunque non pacificato appare il presente che emerge intorno alla fase del sonno nella "Notte". L'impressione implicita è che "L'adolescenza" nasca, o meglio ancora emerga da "La notte", di cui è intima causa.

Va segnalato, infine, come *L'adolescenza e la notte* sia, proprio in virtù del suo carattere, una lunga collezione di epiloghi e addii: variazioni sul tema del distacco spesso declinate nell'evidente gusto del suo autore per i finali cinematografici: «Domattina mio padre e io / partiremo per Roma in avanscoperta. / Lasciamo Salerno per sempre / gli altri della famiglia / ci raggiungeranno poi / com'è giusto che sia. / Ho tredici anni. Si sta facendo / tardi. Aspetto Anna sotto il cavalcavia. / Non verrà». È questo il finale dell'"Adolescenza". E poi, ancora, quello onirico e potentissimo della "Notte": «Amici, / noi siamo già passati di qui. / Vibra nella notte l'anima del mondo. / Si distaccano dalla parete mobile / gli spettri dei corpi che fummo. / Che cosa chiedere agli innamorati? / Furiosamente gira su se stessa / quella parete circolare, creature appiattite / su cui a tratti, scivolano / fasci di luce balenanti. / Vietato parlare. Vietato scrivere».

Finali che pure non riescono a esaurire l'opera, che continua e (forse) si conclude nella successiva plaquette *La morte rosa*, sorta di coda alla "Notte", che ritrova l'identico inesaurito turbamento nei luoghi famigliari che hanno dato avvio alla poesia di Fontanella, portandolo alle sue estreme conseguenze: «Il cortile è rimasto intatto, / ma ora è vuoto, i balconi chiusi, / mute le voci. Ogni cosa / è immobile e trasparente, in questo / istante ultimo, in questo / Tutto che pronuncia la parola FINE».

Antonio Lillo

Alessio Alessandrini

SOMIGLIA PIÙ ALL'URLO  
DI UN ANIMALE  
Italic, Ancona 2014.

In questo periodo grigio, dove sembrano perduti gli ideali e le ideologie, l'idea di cultura pare abbia smarrito ogni interesse e senso, le parole, o meglio, le immagini (la *réclame*), anche nella 'prosa' politica, ci vengono imposte solo per condizionarci, soprattutto ottunderci e non per incuriosirci e farci riflettere, pensare apertamente e liberamente; rimane solo la parola dei poeti, con la sua potenza, forse, la più adatta e necessaria a resistere e a lottare contro il nichilismo imperante.

Questo ultimo lavoro di Alessio Alessandrini, poeta ascolano, uscito nel 2014, è un corposo 'libricino' di versi che dimostra la ricca e estroversa vena creativa dell'autore. Si tratta di otto raccolte divise in tre sezioni, coerenti al punto da poter costituire ciascuna un volume singolo. Riproposte in un'unica rilegatura per consentire al lettore un'agevole immersione nel suo mondo variopinto fatto di riflessi civili o metafisici, un coinvolgente tuffo in una lingua ricca, erudita, impetuosa.

L'affondo più netto, totale, nelle acque cristalline e agitate dell'autore, si ha con la terza

raccolta della prima parte. Come riportato anche sul risvolto di copertina, le raccolte del libro pur «rimbalzando da un argomento all'altro», possiedono un filo sottile che le accomuna, e infatti la chiave di lettura della suddetta silloge che si intitola *Bianco*, già traspare magicamente anticipato dall'ultima lirica del poemetto che la precede, *Traslato*, dedicato alla Shoah: «Il Bianco è stato, da allora, / il solo colore delle nostre / inopportune calcificate menti».

Il bianco del nostro «tiepido ossario domenicale» si ripropone quindi come metafora di questa nostra società sedata dalle 'sirene' «informatiche o televisive» che ci fanno vivere sotto «questa... pania / di illiberale libertà, / funzionale alla caduta, / alla [...] morfina» (p. 65). Un mondo che stanno facendo di tutto per appiattare, scolorire, attraverso anche la cancellazione della sua memoria; questa la denuncia del poeta e da qui anche le conseguenti domande che si pone e ci pone, perché pur qualcuno o qualcosa esiste ancora per farci aprire gli occhi, pensare. Ma la mancanza e il dubbio si accrescono: «Dimmi tu se sbaglio, / ma in qualsiasi luogo / interno trema l'assenza, / così a poco a poco / scopriamo di aver avuto / un colore ed ora esserne senza» (p. 56). Unica possibile speranza di ripresa, qualcosa qualcuno che ci aiuterà a venir fuori da questo dedalo buio di incoscienza, per Alessandrini, è proprio la poesia: «la poesia è il solo radar / che ci potrà salvare» (p. 65). Quella poesia che ci spinge dall'interno, che muove a lottare, se non i lettori inesistenti, almeno i poeti, fra i quali egli stesso si colloca, pur consapevoli di non essere esenti da rischi: «E noi / che facciamo il verso ai versi, / così innocenti e aperti / non siamo noi quelli / davvero scoperti, / offerti al colpo finale, / al proiettile, / alla morte / cerebrale?». Eppure, perché questa resistenza, la denuncia, la lotta spetta proprio a loro, ai professionisti della lingua, del pensiero che si segna sulla carta per parlarci? Perché, così come dice Moretti – le parole sono importanti – e su questa stessa linea di valore Alessandrini afferma

che sono pericolose, e ce lo dice attraverso una «preghiera» laica (p. 55), in cui glorifica la forza della parola che si allarga e lacera le coscienze, ma che in questo nostro vivere nell'apparente benessere, massificati, e unificati, ha anche la capacità di «sporcare questa identità bianca / intrufolata tardivamente nella mente / come il fango che viene dopo / dopo la neve, che era così candida» (p. 63). Il simbolo del bianco, quindi, passa anche come riflesso candido dell'anima o copertura voluta di quello che non si vuol fare ricordare, vedere, pensare. Di qui la doppia valenza della parola che può anche essere usata per influenzare, ammansire, plagiare e 'rovinare' le menti. Il bianco: la somma di tutti (tanti) colori, ma al tempo stesso l'appiattimento, la scomparsa di tutti, l'indistinguibilità. O ancora il bianco del foglio di chi non ha nulla da dire o, soprattutto, da pensare, perché il 'sistema' lavora con insistenza per azzerarci ogni facoltà intellettuale.

A noi tocca quindi resistere e insistere nella lettura anche solo per un personale piacere. E questo libro ce lo consente, perché sono presenti tante gemme di capolavori, che attirano, che si fanno leggere, più volte, senza un motivo speculativo, senza chiedere analisi, ragionamento. Sono immediate: «Questa bora indecente / che mola senza soste / le vesti precarie degli astanti / fermi automi contaminati, / fino a farli divenire / una voce trasparente: / un corpo assente / del guasto / animale. // Quanta boria in questo / vento di niente in niente» (p. 100). O ancora: «Un giorno intero di neve e si ricompono / la familiarità della polvere: / le calze affebbrate sul termosifone, / il bisbiglio di un libro, le nostre / parole soffuse, la memoria di noi / spaginata nel lento sfarinare delle ore» (p. 29).

Con questa bianca copertina di Alessandrini fra le mani, ci troviamo di fronte a un tascabile leggero ripieno, gravoso di tanta poesia e disparata denuncia urlata elegantemente, in pieno afflato lirico.

Francesco Lorusso

Sonia Gentili

VIAGGIO MENTRE MORIVO

Aragno, Torino 2015.

Il titolo di questa densa raccolta di liriche divisa in quattro sezioni (“Viaggio mentre morivo”, la più nutrita, “Città”, “Ritratti”, “Canzoniere per un bambino non nato”), deriva, come si vede, dal titolo della prima sezione e dal titolo di una lirica particolare in questa contenuta. Se viene ripetuto per ben tre volte, qualche ragione ci deve pur essere. Infatti c’è, e più di una.

Intanto l’espressione situazionale presenta quello strano disaccordo cronologico tra il presente («viaggio») e il passato durativo («morivo») correlati dall’avverbio temporale («mentre») indicante una rigorosa contemporaneità. A meno che «viaggio» non venga preso come sostantivo: un viaggio che avviene nello stesso tempo di una lunga agonia, verso la morte, insomma. Ma anche così, l’ambiguità (qui la diversità tra significante atteso da chi legge e significante scelto da chi scrive, però nella sostanziale identità di significato) non sarà di certo sfuggita all’Autrice. Sarà stata anzi voluta. E ripetuta. Perché mai?

Perché tutta la poesia costruita e spalmata nell’ampio orizzonte della raccolta appare all’insegna dell’ambiguità del linguaggio. E non di un’ambiguità occasionale, affidata a giochi di parole, a equivoci linguistici o a particolari scarti nell’atto di significare, come questo che abbiamo qui colto; al contrario, l’enigmaticità inerva tutto il linguaggio dell’opera, ogni immagine, ogni espressione, ogni parola. Caratterizza l’opera stessa come un marchio di fabbrica. Al punto che il linguaggio non è più ‘veste’ o veicolo di materia poetica, e neppure corrispettivo linguistico d’un referente certo, bensì materia poetica essa stessa. Spesso si ha l’impressione che siano le parole stesse a suggerire le immagini o il percorso della rappresentazione, non questo e quelle a richiedere parole adatte.

In altri termini, l’ambiguità del linguaggio,

mai fermo a designare solo ‘quella cosa’, è l’ambiguità stessa della realtà in continuo divenire. È dunque il divenire del reale, il suo movimento, la sua tensione e torsione nel farsi altro da sé (come dire la sua drammatica tensione alla morte di ciò che è, per diventare altro) la sostanza del linguaggio. Il quale, così, nel costruire le immagini, non può che essere ambiguo, caricandosi di volta in volta di tutti i sensi registrati dalla Storia (storia della lingua, della poesia, della cultura, dell’arte, eccetera), e scaricandoli poi *ipso facto* nella situazione specifica, nella realtà rivissuta e rappresentata nell’atto di far poesia.

La fulminea immediatezza di tale centrifugazione e nuova significazione (morte e resurrezione della parola poetica) è data dalla ricca molteplicità di sensi pregressi, sottratti a un codice storicizzato e riusati come materiale per costruire sensi nuovi, o meglio figurazioni nuove. È questo lo *specimen*, la cifra singolare di questa raccolta e, pensiamo, di questa scrittura tutt’intera. Naturalmente, interpretare verso per verso tale linguaggio scivoloso come argilla sul tornio del vasaio, e quindi le liriche nel loro insieme compiuto, è una dannazione: perché interpretare vuol dire tradurre in concetti ciò che non è passato attraverso la fase del concettualizzare, ma attraverso una costruzione che somiglia molto a veloci schizzi di figure in movimento.

Si spiega così il frequentissimo ricorso a termini pregnanti che indicano cose comuni (semafori, mura di città, fango, acqua, fiori), o animali (cavalli, cani, tigre), o luoghi (paesaggi, mare, rive, strade), oppure ore del giorno e della notte, stagioni, ma soprattutto colori (rosso, verde, nero, bianco). E luci, tante luci in tanta tenebra: luce nel buio e buio nella luce. Sono tutti elementi che finiscono per caricarsi di valenze simboliche, insistite eppure sempre nuove. Accumulatori di simboli.

Nel già ricordato “Viaggio mentre morivo”, per esempio, la vita appare come sogno e come inevitabile viaggio verso la morte, intesa questa come pace forzata ma anche desiderata.

La luce del mondo è nera («viaggio dove il presente si consuma / nel nero ventre della luce»), d'un nero che annera lo stesso io lirico («sono uno scioglilingua nero e ho la verde/ scorza del paradiso: sono terra»). L'attesa della luna, o di qualsiasi altro surrogato di luce nella notte, è vana; vano lo sforzo o il solo pensiero di un'elevazione. S'intravede una lotta sorda contro il cielo, contro tutto ciò che il cielo porta con sé, quanto a referenti primari e metaforici, e, per contrasto, un ritorno consapevole all'archetipo materno e insieme funerario della terra («solo la terra, la patria più antica /sa abbandonarmi ai vortici del mare»); e solo l'abbandono al mare, altro archetipo materno /funerario, può concedere al soggetto lirico quella pace che il cielo nega («il cielo non mi abbandona ma / mi uccide»).

Come si vede, una gran quantità di riferimenti colti e una rete di letture che corrono sottotraccia, una singolare capacità di caricare le parole di sensi plurali, una inconsueta carica visionaria in grado di partorire immagini spiazzanti, fanno insomma di questa scrittura poetica una voce quanto mai originale e autentica.

*Carmine Tedeschi*

*Sebastiano Aglieco*

COMPITU RE VIVI

Il Ponte del Sale, Rovigo 2013.

*Compitu re vivi (Il compito dei vivi)*, strutturato in nove sezioni, si connota per essere realizzato principalmente in dialetto siciliano (siracusano con influenze catanesi e del ragusano) ma con ampie concessioni alla lingua italiana. Il primo viene utilizzato, principalmente, per trattare il tema della propria terra d'origine, la Sicilia, collocando il nostro autore nel solco di una tradizione di assoluto rilievo, oggi ben rappresentata da poeti come Nino De Vita. Il secondo risulta più funzionale alla rappresentazione di un presente esperito in Lombardia. In entram-

be le soluzioni, comprese le traduzioni in lingua delle liriche in dialetto, ci troviamo di fronte a un linguaggio ben strutturato e direi sorvegliato, con frequente utilizzo dell'*enjambement*.

Con la stesura di quest'opera, si ha la sensazione che Sebastiano Aglieco abbia compiuto e concluso, rispetto alla propria esistenza, un gesto definitivo sostanziato nella convocazione di personaggi e luoghi dell'infanzia. La terra di Sicilia, accesa di una luce insieme vivida e cupa, ci viene proposta attraverso elementi primordiali e tratti arcaici densi di umanità e di una religiosità quasi istintiva.

In queste pagine, il disagio si fa distanza, desiderio inappagato di appartenenza, si avverte come una stortura sempre celata, sempre sul punto di affiorare: «*ma gghìa 'nsignàtu a ciauràri / ammucciùni, rarrer'i muri*» («ho imparato a sentire gli odori / di nascosto, dietro i muri»). Il tempo rappresenta l'elemento portante della tela che l'autore compone, appuntandovi personaggi, luoghi e accadimenti, nel tentativo di giungere a una comprensione, finalmente pacificata, del proprio stare nell'oggi come derivazione da un passato che deve essere, in una tensione mai esaurita, denunciato e accolto. Il tempo, quindi, come presenza pastosa, come collante in grado di attenuare ogni iato riconosciuto.

Questo è il panorama che ospita, ponendole in rilievo, le figure genitoriali. È il padre, a cui viene dedicata la seconda sezione "*Jancu e russu*" ("Bianco e rosso"), il soggetto verso cui si indirizza un carico di dolore e rabbia: «*A tutti, a tutti / tranni a mmia taljàsti*» («Tutti, tutti / tranne me guardasti»). Così affiora l'urgenza di rimettere in discussione ogni sguardo abbassato, ogni resa, da tempo, messa a bilancio: «*Ju sugnu na n'àngulu / ammucciàtu, e tu mancu mi viri*» («Io sto in un angolo / nascosto, e tu neanche mi vedi»). Il tono elegiaco delle tre liriche di "*E me matri*" ("Alle mie madri") ci consegna una madre delicata, collocata nei luoghi dell'infanzia. Ma è nella sesta sezione "*Compitu re vivi*" ("Il compito dei vivi"), dove

la scrittura si fa più scarna e rarefatta, che la madre stessa esprime il desiderio di farsi parola, verso, poesia. Sarà Aglieco ad accoglierla in un ultimo abbraccio, mettendosi al servizio e porgendoci il momento del distacco.

Appare chiaro che la scelta del dialetto ha consentito al poeta di ottenere quel vigore autentico che scaturisce da un'asprezza tipica del mondo popolare. Il dialetto, quindi, come espressione di una energia antica, capace di generare immagini potenti, fortemente radicate alla terra, alla carne dura scottata da un sole, anch'esso, scarnificato: «Il sole cresce dietro le case / secca, non si lascia guardare».

Nella sezione “*Stati*” (“Estate”), scritta in lingua, con un gesto ampio, il gesto dell'accoglienza, i bambini alunni del maestro Aglieco (l'autore è un maestro elementare) occupano le pagine entrando in dialogo con il loro insegnante, il quale destina loro un'autentica dichiarazione d'amore che si sostanzia nell'invito al distacco come atto di crescita: «Voi passerete in me, nel mondo / e io resterò in questa terra natia». Gli allievi lo riconoscono e si riconoscono in uno scambio, fertile e formativo, di parole e gesti; perché le parole lanciano ponti, cercano approdi, e, talvolta, colmano distanze. Fino alla conclusione: «uccidete, per favore / il bambino che già chiede di morire in voi. / Giungete velocemente al mondo».

La scrittura compie un movimento circolare, dove il passato, centrato sull'infanzia con il suo carico di paura, e il presente, affidato all'esperienza dell'insegnamento, si cercano tentando un incontro che possa portare un nuovo equilibrio. *Compitu re vivi* appare pervaso da una tensione etica, del resto presente anche nel titolo, che, nella sezione conclusiva “*Mmernu*” (“Inverno”), diviene invocazione / preghiera e, in qualche modo, riposo: «Andremo tra i fiori, te lo giuro. / Senza la carne. / Spirituali».

Con gli ultimi due versi, in cui l'autore, significativamente, torna al dialetto, Aglieco chiede che venga accolto e, in qualche modo,

concluso, il compito che egli stesso si è dato: «*E tuccàti, pi favùri tuccàti 'sti me palòri / e ruscàtìli, spalancàtìli o nenti*» («E toccate, per favore toccate queste mie parole / e consumatele, spalancatele al nulla»).

Marco Bellini

Maria Grazia Pani

TEATROPERA.

ESPERIMENTI SCENICI

Florestano, Bari 2015.

*TeatrOpera. Esperimenti scenici* di Maria Grazia Pani, con introduzione di Franco Perrelli, mette per iscritto un nuovo modo di intendere il teatro d'opera e di impersonarlo, attraverso una nuova visione del mondo e nuove esigenze, sia registiche che rappresentative.

L'autrice, segnando un netto rinnovamento, rimodula la nostra tradizione teatrale rielaborandola radicalmente in base al proprio sentire e pensare. Rispondere alle esigenze del pubblico contemporaneo partendo dal repertorio operistico più tradizionale non è un'impresa semplice, in questo caso si tratta di una sfida perfettamente riuscita.

L'arte ha sempre avuto la capacità e il dovere di comunicare col pubblico smuovendo la sua coscienza, politica, sociale, morale, e di farlo raccontando un'epoca contemporanea o mostrando come situazioni oramai passate siano in qualche modo attuali (nei temi come nelle problematiche). Infatti, l'arte da sempre vuole non solo dilettere ma provocare la riflessione del pubblico, e questo ha sempre fatto parte di un interesse più grande, quello di insegnare stimolando una coscienza critica, o come direbbe Carmelo Bene (non a caso raffinato estimatore del melodramma) di pervertire: da *pervertor*, che ha il significato di essere sconvolto o essere cambiato radicalmente, in riferimento a un metodo di insegnamento condotto attraverso

piccole o grandi provocazioni capaci di smuovere le menti più sonnolente.

Forse negli ultimi anni l'opera lirica, rispetto la prosa, è meno riuscita in tali intenti, poiché cristallizzata in forme e consuetudini del passato. Ed è la stessa autrice a definire il teatro lirico italiano come «un grande mammut terrorizzato che il pubblico possa svanire», per questo «cerca l'evento con espedienti e fantasterie registiche spesso fini a se stesse».

A questo la Pani attribuisce la causa dell'alto aumento dei costi, fenomeno tale da rendere proibitiva la stessa realizzazione di stagioni liriche e da trasformare l'opera in un 'oggetto museale'. Infatti se da un lato i costi di produzione (dettati anche da un'eccessiva forma di rispetto della tradizione) oggi rischiano d'essere molto alti, dall'altro c'è la quantità esigua di nuove opere liriche.

Maria Grazia Pani (insegnante di canto presso il Conservatorio "N. Rota" di Monopoli, cantante soprano, autrice e regista) con questo volume dimostra la sua personale sfida a tali impostazioni, così facendoci partecipi della sua personale vittoria. Non a caso, *TeatrOpera* è anche il nome di un *format* nato nel 2001 per conto della stessa Pani e basato sulla sperimentazione dell'opera lirica. Proprio nel 2001 cominciò il percorso di cui tale volume è un resoconto, il cui fine è renderne partecipe il lettore e forse porre le basi di un nuovo percorso artistico.

C'era quindi la necessità di una modalità scenica che variasse le strutture che da sempre caratterizzano il melodramma. Maria Grazia Pani, comprendendo e sentendo tale esigenza, ha principiato il suo personalissimo percorso artistico e professionale, partendo da uno spettacolo monografico dedicato a Niccolò Piccinni (*Niccolò Piccinni, l'amore e il sorriso di un barese europeo*) e uno su Giuseppe Verdi (*Viva Verdi!*). Il grande successo dei due spettacoli (in particolare di *Viva Verdi!* che registrò il tutto esaurito) l'hanno poi portata a confrontarsi col romanzo *Scènes de la vie de bohème* di Henry Murger e col

carteggio Puccini-Illica-Giacosa, dando vita a un testo teatrale in cui il figlio di Puccini, nello studio del padre a Torre del Lago e poco dopo la sua morte, ripercorre gli anni della genesi della *Bohème*. In seguito si è confrontata con Alexandre Dumas (per *La Traviata allo specchio*, ispirata alla *Dame aux camélias*), Shakespeare, Verdi e Boito (per *Otello, il sinistro incanto*) e altri autori della nostra nobile tradizione.

Attraverso queste importanti esperienze, e i loro successi, l'autrice giunge a difendere il proprio principio per il quale «l'opera del grande repertorio deve essere occasione di ricerca e di sperimentazione». In tale ricerca il primo passo è partire dal libretto e dalla partitura musicale, i quali generano una riflessione o un'idea di nuova matrice che porta alla creazione *ex novo* di una trama.

Si agisce quindi per sottrazione fino a rimettere in ribalta gli elementi base dell'opera stessa nella loro semplicità (la trama, i personaggi, la musica). Chiaramente, come si può desumere da quanto già detto, questo tipo di lavoro comporta anche l'abbattimento dei costi di messa in scena.

In virtù di ciò sembrerebbe che la semplicità, restituita all'arte, in cambio ridoni nuova vita all'opera e ne spezzi l'incantesimo che la rendeva cristallizzata, quasi impietrita, in vecchie consuetudini e concezioni. Potremmo quindi dire che dal reiterarsi della tradizione e per mezzo del genio umano si genera il nuovo.

Lorena Liberatore

Francesco Medici (a cura di)

POETI ARABI DELLA DIASPORA  
Stilo, Bari 2015.

Il volume antologico, tradotto e curato da Francesco Medici, italianista e studioso della letteratura araba d'emigrazione, comprende i versi di quattro dei più famosi poeti della scuo-

la siro-libanese emigrati negli Stati Uniti tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX: Ameen Rihani, Kahlil Gibran Mikhail Naimy ed Elia Abu Madi. Nel 1916, a New York, Gibran fondò il circolo *al-Rābīta al-Qalamīyya* (Associazione della Penna) a cui aderirono gli altri tre poeti presenti in questa antologia, e che divenne un punto d'incontro per i letterati arabi emigrati in America. L'obiettivo di questa associazione era primariamente quello di far rinascere la lingua araba, e proporre generi letterari inediti per la letteratura araba, come il *šī'ir manthūr* (poesia in prosa) genere largamente utilizzato dal poeta americano Walt Whitman che molto influenzò i poeti arabi degli Stati Uniti. La poesia del *mahğar* (d'emigrazione) svolse un'importante opera di mediazione tra la poesia araba, in quel periodo ancora fortemente legata ai rigidi canoni tematici e stilistici della *qasīda*, e il romanticismo occidentale da cui deriva anche la concezione di poeta/profeta che questi scrittori fecero propria.

La maggior parte di questi autori decise di scrivere i propri componimenti anche in lingua inglese, cosa che diede loro la possibilità di diventare famosi anche in America; ne è un esempio l'enorme successo avuto in tutto il mondo da Kahlil Gibran. Nei versi di Ameen Rihani, che fu il primo a scrivere in prosa poetica e anche il primo a scrivere in inglese, l'immaginario poetico tipicamente americano della poesia *Era solo per lui*, si intreccia a visioni e lessico propri del sufismo, la corrente mistica islamica, presenti, ad esempio, nei componimenti *Canto sūfī* e *Canto dei mistici*. Rihani, di cultura cristiano-maronita, ma profondamente anticlericale e molto attratto dalla religione e dalla cultura islamiche, nei suoi versi espone, come Gibran, l'importanza di una ribellione personale, ossia una rivoluzione delle anime, così come definita da Medici nella prefazione.

La poetica di Kahlil Gibran, del quale nell'antologia vengono riportati testi rari e inediti, può essere considerata uno dei primi esem-

pi di vera poesia araba moderna. La dura realtà dell'emigrazione e il contatto con una cultura radicalmente diversa, come quella americana, crearono nel poeta una profonda inquietudine, un sentimento di straniamento perfettamente descritto attraverso i versi della poesia. Il poeta Gibran è, tra i poeti d'emigrazione, quello che maggiormente sposò l'idea del poeta come profeta, un messia che si ribella ad ogni tipo di 'chiesa', scettico e «prigioniero del dubbio», come affermato dallo stesso Gibran nella poesia *L'inno dell'uomo*. Nell'antologia, Medici riporta anche due componimenti, *Fratelli miei* e *Morta è la mia gente*, in cui Gibran parla delle sofferenze e del possibile riscatto dei popoli arabi, a quell'epoca oppressi dal dominio ottomano.

Elia Abu Madi, il più prolifico della scuola siro-libanese in America, fu l'unico, tra i quattro poeti antologizzati da Medici, a scegliere di scrivere solo in lingua araba. Divenne famosissimo in Libano, suo Paese d'origine, in cui, però, non fece mai ritorno. Profondamente influenzato dalle concezioni romantiche, compose soprattutto versi d'amore, inteso anche come sentimento universale. La sua poesia *Enigmi*, riportata in questa antologia, è, invece, una dolente riflessione sull'impotenza dell'uomo davanti al destino e al trascorrere del tempo.

Mikhail Naimy è l'ultimo intellettuale della scuola siro-libanese presente nel testo. Oltre che poeta, Naimy fu anche romanziere e critico letterario, a lui si deve, infatti, la scrittura di uno dei più importanti testi di critica letteraria Ġirbāl (*Il setaccio*) in cui per la prima volta, in arabo, venne utilizzata la terminologia tecnica relativa alla critica. Segretario del circolo letterario fondato da Gibran, prima di trasferirsi negli Stati Uniti, lo scrittore soggiornò per lungo tempo in Ucraina, dove venne in contatto con la letteratura russa che influò enormemente sulla sua poetica. La maggior parte della produzione di Naimy è in lingua araba, eccetto per il suo romanzo *The book of Mirdad* e quattordici poesie in lingua inglese che il poe-

ta inserì nella sua antologia *Hams al-ğufun* (*Bisbiglio di palpebre*) e che, successivamente, lui stesso tradusse in arabo. La poetica di Naimy ruota soprattutto intorno alla tematiche della distruzione dovuta alle guerre, come nella poesia *Fratello mio*, e alla frustrazione del mancato raggiungimento della libertà nel mondo arabo.

Il ricco lavoro antologico fatto da Francesco Medici è, infine, arricchito da due componimenti musicati dal gruppo Malaavia.

Silvia Moresi

Waldemaro Morgese

CITTÀ BUIE

Il Grillo, Gravina 2015.

Quelle di Waldemaro Morgese qui raccolte sono storie capaci di raccontare un mondo concretissimo, moderno, restituendocelo, però, velato da un profondo senso di liricità e, a tratti, di nostalgiche mancanze. Conoscendo il percorso umano e professionale dell'autore, non sorprende che il primo racconto compreso in questo volumetto sia la *Storia di una biblioteca di provincia*. Nora, la protagonista di questo racconto, è una donna dalle 'citazioni dotte', che parla a tutte le persone che vanno a prendere libri in biblioteca, rivolgendosi a esse, ogni volta, quasi estraniandosi in un flusso di coscienza. Ella si lascia andare alla narrazione della sua vita come in un romanzo di formazione o piuttosto romanzo psicologico, di cui l'autore racconta in terza persona facendo però spesso uso dell'indiretto libero o inserendo pezzi in linguaggio diretto. Nora è una donna scossa da diversi eventi che mostrano la durezza di vivere in una città del sud dove regna la criminalità. Morgese mette in scena una bipolarità tra città e campagna, che riemergerà in tutto il libro. La città dove Nora è nata è percorsa dal malaffare, invece il luogo dove lavora, un paese a venti chilometri a sud

da essa, possiede una parte collinare idilliaca. Il protagonista del secondo racconto, *Ai confini del mondo*, è Moby, chiamato così perché grande fan del cantante americano. Si tratta della storia di un ragazzo che ha vissuto una giovinezza di stenti e che a scuola si arrangia come può. La madre, di una «bellezza procace subito sfiorita», lo aveva dato alla luce quando il padre era già fuggito. Moby sogna di andar via, così lavora il fine settimana e durante le vacanze per racimolare i soldi che gli servono per partire. Egli è felice, ma ha paura dell'ignoto a cui sa di andare incontro. Anche in questo racconto si ripropone un'alternanza di immagini: da un lato il quartiere problematico dove Moby vive e dall'altro l'idillio mitico della campagna, del paesaggio immacolato dei pescatori. Il racconto si articola attorno al viaggio che Moby compie: egli infatti attraversa la Foresta Nera, poi la Russia e lo stretto di Bering per stabilirsi in Alaska, in una città moderna. In questo luogo, rapito dal sesso e dalla vita convulsa, spende tutti i soldi che guadagna, ma lo riporta alla realtà la telefonata che un giorno riceve dalla madre, la quale gli comunica che suo padre vuole conoscerlo: il senso delle radici, oltre che la curiosità, lo portano a scegliere di tornare indietro. Prevalgono, in definitiva, la consapevolezza delle origini e il richiamo identitario. In *Achille nell'ordinaria follia*, troviamo il protagonista che, assieme alla donna con cui condivide la passione per la musica e il ballo, Mara, vive in un mal messo quartiere di periferia. Achille lascia il lavoro da apprendista falegname ed entra come cadetto in accademia, intraprendendo un viaggio di mesi che lo porta lontano dalla città dove è nato e da Mara, che lascia. Achille è un uomo molto curioso, amante degli astri e dell'universo. Per l'autore è chiaro come la scelta di praticare il bene comune, che è una scelta di vita, può rischiare la città o anche la campagna, che oggi non è più troppo distinta dalla visione urbana. Quello che presentiamo è un libro di viaggi, sia fisici che introspettivi, che porta i protagonisti a sondare le periferie del

proprio mondo: «Le periferie, infatti, non sono soltanto un luogo 'geometrico' (i quartieri più lontani e segregati), ma una realtà più complessa, qualitativamente e concettualmente: può essere periferia anche una città tutta intera se i suoi standard sono pessimi» (p. 61). La narrazione è disseminata di notizie di attualità e notizie storiche, le citazioni letterarie sono molto presenti ed efficaci. Stupisce, inoltre, la capacità con cui Morgese fa emergere, nella mente dei lettori pugliesi, i nomi dei luoghi che descrive attraverso precisi riferimenti, senza però mai nominarli direttamente.

Antonio Giampietro

Antonio Tricomi

FOTOGRAMMI DAL MODERNO. GLOSSE SUL CINEMA E SULLA LETTERATURA Rosenberg & Sellier, Torino 2015.

La più recente fatica editoriale del critico letterario e cinematografico Antonio Tricomi è, come suo costume, piena di sollecitazioni e di denso dibattito. Il libro è strutturato come un film, con un "Primo tempo", un "Intervallo" e un "Secondo tempo", e intende mostrare in ampie *zoomate* e in arditi *blow-up* il farsi arrischiato del moderno attraverso la messa in campo di protagonisti e di comparse che hanno deciso il destino del '900.

In questo viaggio, che racconta come il capitalismo e il totalitarismo si travestirono da Faust e crearono i vari Frankenstein e Mister Hyde all'interno del precedente secolo tutto apparentemente dedito a inverare l'ottimismo hegeliano e comtiano, l'autore scommette la bontà della sua navicella su titoli come *The Prestige* (2006) di Christopher Nolan e *Il nastro bianco* (2009) di Michael Haneke, i quali paiono riassumere a millennio iniziato certe interpretazioni che soprattutto nel secondo di questi autori riportano alle opere allarmate

di Thomas Mann o di Stefan Zweig durante la Repubblica di Weimar. Nel corso di quasi un secolo la macchina del moderno è passata attraverso le ruote del totalitarismo come apocalisse dell'individuo atomizzato, del banale elevato a normalità mostruosa dopo aver interamente colonizzato l'anima delle masse. Ad avvertirne l'avvento era già impegnato in quel pugno d'anni anche lo stesso Freud, che in *Psicologia delle masse ed analisi dell'Io* e *L'avvenire di un'illusione* prefigurava l'abbattersi di un'orda primitiva e di un passo indietro dell'umanità schiavizzata dall'avvento di un Superuomo.

Un fenomeno che avrebbe conosciuto una pellicola molto simile in Italia con la retorica bellicosa del 'vate' D'Annunzio e con l'azione sovversiva dell'uomo del destino incarnatosi in Mussolini, attore e tribuno pronto a trascinare le masse amorfe nei suoi progetti temerari, molto bene rievocato in *Vincere* (2009) di Marco Bellocchio. Il film che si dipana agli occhi di Tricomi si prolunga fino al ventennio berlusconiano, diversa configurazione di una perdita di baricentro civile e culturale da parte di una società assoggettata ormai a una ragione più propriamente consumistica. È un processo che consente di andare avanti e indietro con la macchina da presa e di fermarsi sulla stagione del grande noir americano che risponde ai nomi di Lang, Hawks, Preminger, Cukor, Welles. Sono questi e altri giganti del cinema a rappresentare a ridosso della Seconda guerra mondiale le conseguenze dello straripante modello capitalistico sulle coscienze e gli effetti delle dittature e delle guerre. Siamo già subentrati nell'era della società dello spettacolo, dello *star system*, del divismo, del successo a tutti i costi, della febbre di primeggiare e di erigersi superiori sopra una folla plaudente e sostanzialmente destinata a diventare solitaria, come sta avvenendo ultimamente nell'epoca dei non-luoghi e dei *social network*.

Un rovesciamento dell'umanesimo occidentale, schiavo della sua stessa 'ragion produttiva', che si esempla distesamente nelle pagine di

Tricomi destinate al 'maestro del brivido' Alfred Hitchcock che nella *Finestra sul cortile* (1954) e soprattutto nella *Donna che visse due volte* (1958) rappresenta con la caduta nel vuoto della protagonista, interpretata da Kim Novak, la fine delle certezze tradizionali di fronte alla mistificazione del moderno. Un'analisi serrata quella di Tricomi, intessuta di molteplici percorsi di studio e di riflessione (basta dare uno sguardo alla bibliografia citata nei 'titoli di coda'), che merita una molto più attenta lettura e che fa del cinema l'occhio di una civiltà in grande sofferenza, e però meravigliosamente legata al mistero delle sue trame e al labirinto delle emozioni offerte ancora dal grande schermo.

Sergio D'Amaro

Enrico Fraccacreta

TEMPO ORDINARIO

Passigli, Firenze 2015.

Questo nuovo libro di Enrico Fraccacreta, poeta di San Severo nell'alta Puglia, è quello più suo e più ambizioso. Diviso in tre parti – "Tempo ordinario", "Tempo memorabile" e "Tempo matematico" – ognuna di esse è introdotta da epigrafi in versi sibillini di Thomas S. Eliot riferiti al tempo. Perché è quello più suo e ambizioso questo libro? Semplicemente perché Fraccacreta mette in tensione il Tempo con la maiuscola con il tempo della sua esperienza, cercando di sciogliere gli arcani di questa sfida quasi disumana, misurata com'è tra l'eterno e il precario, tra il mistero universale e l'umile mistero di cui è impastato l'uomo.

Un momento 'nel tempo', non 'del tempo', chiosando con Eliot. Ma Fraccacreta sa che in questa puntualità, in questa così densa, proteiforme esplosione di vita, si raccolgono le imprescindibili, laceranti domande del viandante novecentesco, proteso sugli abissi della coscienza e della memoria. Alle spalle dell'au-

tore c'è tutt'altro che una *waste land*. C'è, invece, un giardino rigoglioso di alberi, di piante, di distese campestri, di uccelli molteplici, di corsi d'acqua irrequieti: è il mondo che ha accompagnato la sua crescita, la natura pulsante del Tavoliere e del Gargano che nei loro paesaggi, nelle loro geometrie, nelle loro prospettive hanno racchiuso il significato più intimo ed essenziale del destino personale del poeta.

Il quale, qui come non mai nei suoi precedenti libri - *Tempo medio* del 1996, *Camera di guardia* del 2006 e *Mademoiselle* del 2012 -, è disposto a uno sguardo senza più indugio filosofico, esigente. Ed è tanta questa pressione psicologica e investigativa che Fraccacreta cede la parola direttamente alle creature evocate, alle querce come ai falchetti, al cielo come alle nuvole, perché continuino idealmente il colloquio con gli anni, col passato, con le persone incontrate e lasciate indietro in un mondo scomparso (particolarmente importanti sono il padre e il famoso disegnatore Andrea Pazienza). È come se il Nostro avesse convocato in questo libro tutto quello che è dicibile nella sua lingua poetica, di per sé dinamicamente disposta agli scatti metaforici come ai sismi sensoriali, e quindi mossa e prensile, alla maniera di chi (come sottolinea anche Davide Rondoni in postfazione) è abituato a viaggiare, guardando il paesaggio muoversi col tempo e muovere la coscienza. Non si può sottacere, d'altronde, che tanta attenzione alla terra, alla sua terra, Fraccacreta la deve al suo mestiere di agronomo, dunque addestrato alla mutazione e alla rigenerazione della natura. Oltre che *pietas*, qui c'è insieme drammatica consapevolezza eraclitea e ricca dolcezza proustiana: quell'andare indietro con lampi memoriali e la spinta a indovinare un passaggio oltre tutte le stazioni.

Colpiscono i versi di "Sottrazioni", dell'ultima sezione del libro, paradossalmente quasi una somma algebrica del passato, che nel suo allontanarsi verso altre età lascia in consegna la quintessenza di ogni vera ricerca poetica: «cosa

resta oltre l'assenza / il ricordo e la ricostruzione / e l'eco di una fama che si spegne / si riaccende e divampa / dai corridoi in una stanza / resta la mancanza / la domanda di questi anni / lo stupore e il silenzio / della grande differenza / resta la distanza / l'intervallo che ha lasciato / il respiro trattenuto / lo spazio bianco tratteggiato'». 'Assenza', 'mancanza', 'distanza' sono parole che rimandano a ciò che significa il foglio bianco in attesa dell'autore capace di riempirlo dell'attestazione della sua vita, del suo amore per il mondo, per il nuovo viaggio che aspetta di essere compiuto in assoluta lealtà intellettuale e fantastica.

s. d'a.

Massimo Raffaelli

IL PANE DELLA POESIA.

EPICEDI 1994-2013

Cadmo, Fiesole 2015.

*Epicedi 1994-2013* recita il sottotitolo di questa svelta, nutriente antologia del critico e saggista Massimo Raffaelli. Se ci si inoltra nelle sue pagine se ne capisce subito il perché: i trentaquattro necrologi qui allineati in un folto ventaglio di memoria non hanno nulla di veramente assimilabile ad uno *Spoon River*, ma rimandano anche nel titolo, *Il pane della poesia*, a qualcosa che più che pietoso o nostalgico, appare solidale e costruttivo, ispirato com'è, malgrado la puntualità delle occasioni, a un sottostante disegno che forse neanche l'autore, scrivendoli nel corso di anni serrati, aveva avuto coscienza di voler significare. Lo rivela lui stesso in premessa, risarcendo la loro origine legata all'omega di una vita illustre, quando finalmente alla distanza ne può far riemergere l'orizzonte storico inscritto nel ventennio appena trascorso. Raffaelli allora s'accorge che lo spirito di fondo del fare letterario è sempre quasi intriso di un messaggio di resistenza, che il gesto antico dello scrivere punta negli esem-

pi migliori a rimarcare un valore che trascende l'attualità e incide la coscienza.

Di quali strani, pericolosi o inutili alimenti si è nutrita la letteratura di questi ultimi vent'anni? Quale lezione si può trarre da un periodo così turbolento e decisivo della post-modernità italiana? Se si estrae qualche nome da questa eletta compagnia di trapassati, tra cui alcuni particolarmente vicini all'autore come Franco Scataglini e Roberto Roversi, Giuseppe Guglielmi ed Enzo Siciliano, si fa fatica a ritenere che la loro voce si sia davvero estinta con la morte. *L'humanitas*, intesa anzitutto come autenticità esistenziale, come verità e responsabilità, come dignità e integrità morale, attraverso l'intero elenco dei ricordati, è la bandiera costante a cui si affida la penna smagliante del letterato e la sintesi acuta del critico che coglie in poche battute il profilo di una personalità, proiettandola dal suo tempo sul nostro. È un'attitudine e un'abilità, quella delle cosiddette *obituaries*, che ci viene dall'Inghilterra ma che ha trovato in Raffaelli un raffinato interprete capace di realizzare in due o tre ore, soprattutto per il quotidiano «Il manifesto», un profilo biografico che contenga l'essenza di un individuo distillata nelle sue opere.

Lo schizzo d'un ingegno, la sintesi d'un destino, la parabola compiuta di un significato esistenziale e artistico. Non è poco per chi debba raccogliere dati e comporre la memoria di uno scrittore, di un critico, di un intellettuale che va descritto sulle rapide colonne di un giornale che esce il giorno dopo. L'effetto è quello di un lavoro a sbalzo o di un congegno d'orologeria in cui si distingue chi è bravo a riavvitare il tempo nei suoi ingranaggi fondamentali. Naturalmente colpiscono di più certe pagine: soprattutto quelle su Roversi, esempio utopisticamente realizzato di scrittore controcorrente e refrattario a graduatorie e palcoscenici; o le pagine su Vincenzo Consolo, Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci ed Edoardo Sanguineti.

Raffaelli è energicamente schierato contro

gli stereotipi e non è tenero con canoni e avanguardie. Ancora una volta, testardamente (e fa bene) è schierato dalla parte dell'uomo, lontano mille miglia dalla letteratura come privilegio o sortilegio. A pensarci bene, questo agile libro inciso sulle lapidi funziona come una buona dose di pillole contro quel «neocapitalismo globalizzato» che minaccia l'integrità psicofisica dell'individuo attuale, esposto se non alla sua liquidazione, almeno alla sua «condizione liquida».

s. d'a.

Laura El Makki (a cura di)  
UN'ESTATE CON PROUST  
Carocci, Roma 2015.

Accostarsi a Proust è come entrare in una cattedrale e cercare di studiarne la complessa struttura. Senza poter scegliere se sia meglio inoltrarsi in quella di Notre Dame o di Chartres, meglio seguire il flusso delle suggestioni, farsi ammaliare dalla voce avvolgente di un organo. Il percorso che così si intraprende porta comunque in un'altra dimensione della coscienza, liberata dal tempo corrente e disponibile a una miriade di impulsi.

Passare *Un'estate con Proust* in compagnia del fior fiore di critici e scrittori francesi (quasi tutti *sorboniens*), che hanno dichiarato ai microfoni di *France Inter* il loro amore molto speciale per lo scalpellino della gigantesca *Recherche*, è davvero un salutare tuffo nella più densa delle materie letterarie e umane. Un viaggio e un sondaggio, ognuno a modo suo, che hanno fatto Antoine Compagnon, Raphaël Enthoven, Michel Erman, Adrien Goetz, Nicolas Grimaldi, Julia Kristeva, Jérôme Prieur, Jean-Yves Tadié, coordinati dalla curatrice del libro Laura El Makki, fornendo chiavi suggestive per aprire in più punti lo scrigno di Swann o di M.me Verdurin, il paesaggio di Combray o la pulsante umanità del Gran Hôtel de la Plage a Balbec.

Esistono dei pilastri ben solidi che fanno possente la cattedrale ricca di tremila pagine del capolavoro proustiano, che si tratti della gioia di un tempo senza divenire ed esistente come attimo permanente nella memoria, come rivela la pagina sul *Tempo ritrovato* di Compagnon; o l'amore vissuto come attesa, delusione e immaginazione nelle pagine appetitose di Grimaldi e della Kristeva; o ancora, il ruolo del dolore vissuto, per Enthoven, sia come *pendant* di un rapido piacere sia come tappa necessaria della propria maturazione, a mo' di bisturi per aprire il corpo della conoscenza di sé e degli altri. Tutti ormeggi a cui attraccano, d'altro canto, le somiglianze tematiche e psicologiche che accomunano Proust ad altri palombari del profondo come Montaigne, Pascal, Schopenhauer e, per discendenza tutta francese, Camus. Proprio quest'ultimo è convinto, nell'opera postuma rimasta incompiuta *Il primo uomo* che «i soli paradisi sono quelli perduti», ripetendo quasi letteralmente le parole del grande romanzo che davano all'infanzia gran parte dell'importanza della memoria e della potenza della rievocazione. Camus morirà nel 1960 in un banale incidente d'auto ad appena 47 anni, Proust temeva, in una pagina da antologia del *Tempo ritrovato*, di morire in modo analogo interrompendo improvvisamente la sua opera: «Sapevo benissimo che il mio cervello era un ricco bacino minerario, con una distesa immensa e assai variata di giacimenti preziosi. Ma avrei avuto il tempo di sfruttarli? Ero la sola persona capace di farlo».

Con la scrittura il tempo non diventa perduto, e anche se invecchiando le cose si allontanano posandosi su gambe sempre più lunghe e fragili, è fatta salva la memoria che incide sulla carta il segno indelebile di quel viandante speciale che fu, tra Otto e Novecento, Marcel Proust, di cui adesso la casa editrice Il Saggiatore ha apprestato quell'altro monumento che sono i *Saggi*, finalmente in versione integrale.

s. d'a.

Carlo Sini

ENZO PACI

Feltrinelli, Milano 2015.

Carlo Sini, per oltre trent'anni professore di Filosofia teoretica all'Università di Milano, ha dedicato un saggio ad Enzo Paci nel quale ripercorre, sul filo della memoria, il suo rapporto con il maestro e con l'eredità culturale e umana che ne è derivata. Paci, ancora giovanissimo, si era laureato nel 1934, negli anni Quaranta del Novecento era già famoso per essere stato uno dei protagonisti dell'esistenzialismo in Italia, insieme a Nicola Abbagnano e Luigi Pareyson, autori, del primo libro italiano dichiaratamente esistenzialista, *La struttura dell'esistenza* di Abbagnano, pubblicato nel 1939, e della prima monografia italiana sull'esistenzialismo nel suo complesso, *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers* di Pareyson, pubblicato nel 1940. L'orientamento filosofico di Paci fu indubbiamente condizionato dalla riflessione di Antonio Banfi, di fatto il suo maestro.

Nel 1949, nello studio *II nulla e il problema dell'uomo*, Paci scriveva che «la filosofia deve essere la casa dell'uomo e la vita dell'uomo è precaria, finita, mai sicura di sé, proiettata sempre verso un rischioso avvenire e verso la sicurezza della morte [...]. Perciò nessuna esistenza e nessun atto umano può pretendere di avere un valore assoluto: il mondo e la vita sono le cifre di un assoluto inaccessibile [...]. O l'uomo si decide a riconoscere la propria finitezza e si sceglie un compito determinato [...] o si abbandona a un ordine esterno di fatti e agisce in funzione di essi, e allora si perde [...] e non attua il proprio destino».

Nel 1951, Paci fondò la rivista di filosofia e cultura «AUT AUT» (o libertà di cultura o barbarie), attiva ancora oggi e diretta da Pier Aldo Rovatti, nella quale la filosofia dialogava a tutto campo con l'arte, la letteratura, l'architettura, la scienza e l'economia. Nell'editoriale del primo numero Paci si richiamava alla batta-

glia culturale di Kierkegaard e dell'esistenzialismo. Sini, all'epoca assistente volontario di Paci, ricorda come questi «abituato a lavorare di notte, mi telefonava a casa all'una o alle due del mattino per comunicarmi un suo progetto per il successivo numero della rivista».

I molteplici progetti culturali di Paci trovarono il loro principale luogo e mezzo di realizzazione nella casa editrice Il Saggiatore, fondata nel 1958 da Alberto Mondadori. In questo contesto favorì la pubblicazione nel nostro Paese delle opere di Husserl, Jaspers, Lévi Strauss, Sartre, dell'amato Thomas Mann, e di molti altri ancora.

La riflessione filosofica lo portò a far interagire tra loro esistenzialismo e storicismo: Benedetto Croce riconoscerà i buoni argomenti di Paci. Nel tentativo di mostrare la portata filosofica e problematica di ogni rapporto tra l'uomo e l'essere, Paci si rese conto dell'insufficienza dell'esistenzialismo, e tentò di fare interagire l'esistenzialismo con il pensiero di Whitehead, Wittgenstein, Dostoevskij e i presocratici.

Negli anni Sessanta, quelli del movimento degli studenti e delle rivolte giovanili, Paci fu protagonista della vita culturale a Milano. Centro propulsore furono le sue leggendarie lezioni nel corso delle quali, come ricorda Sini, «Paci incantava con un misto di rigore teoretico e di libertà inventiva nutrita di innumerevoli riferimenti alle arti, alle scienze, all'attualità viva». Paci esprimeva l'antiaccademismo, l'apertura ai giovani, il saper dialogare con le idee di chi pensa senza preclusioni di sorta. Sarebbe morto a Milano il 21 luglio 1976, perseguendo la ricerca e l'insegnamento sino agli ultimi giorni.

Domenico Ribatti