

incroci

semestrale di letteratura e altre scritture

anno X, numero 20

luglio-dicembre duemilanove



Sommario

Editoriale

Diariomorale (versi di sensi e di mali)

testi poetici di **Ciro Vitiello** *con una lettura critica di* **Carlo Di Lieto**

e disegni di **Giulio Marchioli**

Le luci d'Italia

un racconto di **Faruk Myrtaj** *tradotto da* **Amik Kasorubo**

Perché, Isabelle, si le roi savait ça, à la robe

de dentelle tu n'aurais jamais plus droit?

un racconto di **Mario Materassi**

Plousia Mekuòn – la Mulacchiona d'Utranto

La Stimmung con Antonio Verri sulla cugina saracina di Aurelia Steiner

un poema di **Vuesse Gaudio**

Nel nome del figlio e del padre

un poemetto e sette icone di **Michele Passalacqua** *in memoria di* **Andrej Tarkovskij**

e cinque poesie di **Arsenij Tarkovskij** *tradotte da* **Amedeo Anelli**

Per «uno sguardo critico, sistematico, operante»: dieci riviste da Roma in su

un saggio di **Salvatore Francesco Lattarulo**

Saggezza e Romanzo

un saggio di **Simona Carretta**

Appunti per una linea Gide-Pasolini: il mito come archetipo

un saggio di **Jole Silvia Imbornone**

Polizieschi senza soluzione. Sciascia e Dürrenmatt sullo schermo

un saggio di Angela Bianca Saponari

D'Annunzio, Socrate e l'"aristocrate moderno"

un saggio di Alfredo Sgroi

A colloquio con 'guidogozzano'

un saggio di Lino Angiuli

Di voce in voce: la musa dialettale di Nino Pedretti

un saggio di Giuseppina Di Leo

Schede

di V. Santoro, D. M. Pegorari, M. Dimauro, G. A. Palumbo,

R. Pagan, D. Mezzina, A. Giampietro, A. Cappi, S. Ritrovato,

J. S. Imbornone, C. F. Gorgoglione, D. Medico, M. G. Barone,

A. Agostino, G. Cafaro, C. Tedeschi, P. Testone

Editoriale

Per fortuna sia nostra che del generoso lettore, il concetto di 'incrocio' è portatore di molteplicità e sviluppo, visto che, grazie alla sua dimensione fisica e alla sua valenza simbolica, un incrocio dà sempre e comunque su altre strade possibili, aprendo orizzonti impensati. Va da sé che, applicandogli il plurale, esso 'non sta più nei panni' e si produce in una serie pressoché infinita di combinazioni, come ci hanno confermato i lavori preparatori relativi a questo numero, durante i quali ogni strada portava a un incrocio e ogni incrocio portava ad almeno una nuova strada da disegnare e possibilmente percorrere. Non è un caso che per 'incrocio' si possano intendere diverse cose e che il lemma rechi in sé una serie mobile di uscite semantiche, come tempo fa abbiamo chiarito in un apposito contributo sottoscritto dalla direzione. E così, nella prima parte riservata ai testi creativi, che si apre con una silloge di Ciro Vitiello, non solo possiamo presentare l'incrocio della poesia con l'espressione figurativa, grazie al contributo artistico di Giulio Marchioli, ma possiamo anche apprezzare il fatto che questo poeta ha 'incrociato' numerosi altri settori, dalla teoria letteraria alla narrativa, dalla direzione di riviste all'attività editoriale.

Anche il poema elaborato da V.S. Gaudio realizza un crogiolo di 'incroci', mettendo insieme, sia a livello linguistico che antropologico, una serie di stimoli suggestioni ambiti, più o meno distanti, più o meno vicini. Ancora, i due racconti firmati da Faruk Myrtay, il primo, e da Mario Materassi, il secondo, sono il frutto di due sensibilità formatesi all'incrocio di diverse culture e di diversi continenti in un pellegrinaggio che si è fatto inchiostro e motivo d'ispirazione. La 'bottega' creativa che dal numero scorso si apre a sperimentazioni poli-espressive, infine, mette insieme diversi 'incroci': tra parola e forme, cinema e letteratura, padre e figlio (Arsenij e Andrej Tarkovskij) in una costruzione officinale elaborata dal poliedrico Michele Passalacqua con il contributo di Amedeo Anelli. E non finisce qui, perché per la prima volta, in occasione del suo primo decennale, la nostra rivista apre le finestre sul *web*, producendo interazioni e integrazioni tra la dimensione cartacea e quella informatica, attraverso una formula inedita, la cui valenza simbolica non sfuggirà al lettore più curioso e più compromesso con le nuove tecnologie, da noi adottate al fine di dilatare il campo di produzione e di fruizione dei pensieri e degli atti creativi. Più incrocio di così! A chi vorrà seguirci in questo viaggio di andata e ritorno fra la carta e il silicio garantiamo piacevoli sorprese che non vogliamo svelare (ricordiamo che il nostro nuovo sito web è il seguente: <http://incrocionline.wordpress.com>).

Nello stesso segno della riflessione sul tema dell'intreccio comparativo fra scrittori anche di lingue differenti, fra sodalizi operanti nel campo della letteratura contemporanea e fra diversi codici artistici o generi letterari procede la seconda parte del fascicolo, come al solito occupata da contributi di tipo saggistico. I compleanni – si sa – o non si festeggiano, oppure sono l'occasione per aprire la propria casa agli amici con cui si condivide almeno un pezzo di strada: è quello che accade con l'ampia rassegna che Salvatore Francesco Lattarulo, facendo seguito alla prima 'puntata' pubblicata nel primo numero di quest'anno e dedicata a dieci riviste militanti meridionali, dedica ora ad altrettante riviste dell'Italia centro-settentrionale: «Anterem», «Atelier», «Il Segnale», «Kamen'», «La Mosca», «L'area di Broca», «Pagine», «Periferie», «Poetiche» e «Polimnia», dieci, dunque, come gli anni del nostro semestrale.

Ne vien fuori una mappatura, certo non esaustiva, ma significativa delle relazioni che è possibile instaurare fra le diverse latitudini della nostra geografia letteraria, sempre in nome di una dedizione alla lette-

ratura come itinerario di conoscenza. Proprio alla *saggezza* implicita nella scrittura, con particolare riferimento al romanzo del Novecento, è dedicato il contributo di Simona Carretta, forte di esperienze di studio in Francia e di un approccio teorico ai generi letterari. Maestri del romanzo-saggio o, perlomeno, di un'arte del racconto come inchiesta e attraversamento empirico della realtà in divenire, sono stati senz'altro Pasolini e Sciascia, ai quali sono dedicati i successivi due saggi, rispettivamente di Jole Silvia Imbornone e Angela Bianca Saponari, che pongono i due scrittori italiani a confronto con altrettanti maestri della letteratura europea, Gide e Dürrenmatt, l'uno per una riscoperta del mito classico come paradigma nel quale proiettare angosce e rimozioni proprie della società della crisi, l'altro per il ricorso a un sofisticato giallo gnoseologico. Al contempo in queste pagine si scoprono itinerari affascinanti che dalla scrittura sconfinano nella trasposizione teatrale e cinematografica.

Ma non bisogna mai trascurare di riconsiderare i maestri della letteratura del recente passato, con i quali si creano 'incroci' spesso imprevisi e involontari, ma nondimeno determinanti per le dinamiche inventive nella contemporaneità. In questa direzione vanno gli studi sul nietzschianesimo delle *Vergini delle rocce* di D'Annunzio e quello sul suo 'rovescio', la fine del primato dell'arte, così come è registrato nei *Colloqui* di Gozzano: i due saggi si devono ad Alfredo Sgroi e a Lino Angiuli. Proprio da una diffusa percezione novecentesca della fine della letteratura come canone centralizzato e come 'pensiero forte', introdotta dal minimalismo pascoliano e crepuscolare e portata dal realismo critico di Pasolini nel cuore delle lacerazioni di un secolo magmatico, nasce l'opzione per una lingua poetica intatta e volontariamente marginale: è il caso della neodialettalità di un maestro poco ricordato, il romagnolo Nino Pedretti, cui ha dedicato un profilo Giuseppina Di Leo.

Suggella il numero la consueta sezione delle Schede.

Diariomorale (versi di sensi e di mali)

testi poetici di **Ciro Vitiello**

con una lettura critica di **Carlo Di Lieto** e disegni di **Giulio Marchioli**

Autore e operatore di lungo corso, il campano Vitiello ha all'attivo quindici raccolte poetiche, romanzi, volumi di critica e teoria letteraria. E ancora: riviste, collane, antologie, attività editoriali: tutto all'insegna di un'idea progettuale della scrittura di cui è esemplare testimonianza la recente silloge qui presentata, che si avvale di una lucida nota di Carlo Di Lieto (Mistero dell'io ed epifania della parola) e di "incroci" artistici prodotti da Giulio Marchioli, che, come Vitiello, è alla continua ricerca di uno spessore interiore che tenga ben uniti l'arte e l'umanità.

La silloge di **Ciro Vitiello** è composta dalle seguenti poesie: *La luna – a sera spunta; Per correnti giungi; Devo riprendere la lentezza; La ballerina uscendo; La sillaba cade; Le sorbe danno; Hanno detto che la guerriglia; Entro nel filare di platani; Mi sottraggo e sento; La cognizione dell'ozio; Dissolvenze precipitano; Luce e buio e poi riluce.*

LA LUNA – A SERA SPUNTA

La luna – a sera spunta avida,
antica – tu apri la bocca e dici –
la vita è ineguale – feconda la natura
in un universo aperto o chiuso se mai
non sarà fossile, agente –
prendi gioia e distinta esprimi amore
con ira dissennata – l'auto corre
zigzagando verso il punto omega
prima del "big crunch" – donde
al "rimbalzo" di nuovo espanso sfere
risuonino, lo spostamento è fronte d'onda,
velocità di frequenza – ombra propria
o portata – solo il pensiero
coglie l'essenziale – il bene e il male –
per illibata volontà.

PER CORRENTI GIUNGI

Per correnti giungi nuda
saltellando come per pietre in acqua
in somma armonia dall'altra riva –
i lupi sono avidi – passa Italia
per lastre lesionate come persona avvilita
per la perdita dell'ultima moneta o
passeggero penetro l'inesorabile bufera?
La primavera è la violacciocca,
profumo di vento, il sasso arde al sole –
la folla passa lenta lenta per la piazza
in ombra – scompare nella porta
rovente – vitale resta solo
la grazia, la tua rosa.
E sorge la bonaccia

DEVO RIPRENDERE LA LENTEZZA

Devo riprendere la lentezza del corso
godere l'iris sul lembo di sera
tremolare alla carezza di una mano eroica
vincere la vanità dei paesaggi
per tornare a te, al tuo essere minimo, al
possesso di ogni secondo, al ritmo del sangue,
al tuo essere esente da cotanti flutti –
dalla banalità – dall'ozio – dal disperato addio –
affacciandoti dalla finestra in attesa del sonno
ascolta chi bisbiglia dietro la paratia,
lungimiranza è l'occhio della mente,
servile al tuo comando,
principe del Vero

LA BALLERINA USCENDO

La ballerina uscendo dalla pista
allegra passa lungo il porticato
Lui la cerca nel vortice dei marosi, bruciata
o inesistente? Fu un'altra estate
e convocò le ore sul suo seno
ansimante per la corsa sul litorale sabbioso.
Dallo scoglio salutava chi non poteva più
raggiungerla... Ora lo scoglio è vuoto,
il sole giace nel grembo del buio Oceano,
la parola non ha più sentimenti.
È fatta creta perfino l'umanità –
la marea succhia
vele in onde

LA SILLABA CADE

La sillaba cade dal labbro amoroso
si incurva solitario l'orizzonte
la vetta inviolata si adonta
(sulla marina vuota la procace occorrenza apre
alla ricchezza ambita e la civiltà
è in cammino nell'involuzione delle menti)
da quale fondo si libera il corpo
e dissolve parole di argilla se vedere e udire
è sempre meno di quanto si svolge intorno a lui
e solleticare una risposta dall'ambiente
è distogliere l'interesse dal mondo
o concentrarsi sui processi interni
a sé espanso nelle forme di colloqui –
fossili registrati in sassi antichi.
La simulazione è accattivante
grafia della illeggibilità...

LE SORBE DANNO

Le sorbe danno ancora piacere
il meriggio svela l'aria quasi autunnale (è tempo
della sensazione di partire da una suburra
per vicende di commerci e di pulsioni –
la faccia della terra è polverosa
per il temporale che non smette mai
di imperversare nella oscurità di questi tempi
sconvolti e deformati). Ti distendi
sul divano in attesa di ricevere il caldo
corporale, la notte contestata
si allarga al suono di bottiglie
che esplodono incendiando
gazzelle e autoblindo.
Il virus è trasmittente...

HANNO DETTO CHE LA GUERRIGLIA

Hanno detto che la guerriglia infuria
tra gli opposti ossessi,
combattono alla macchia contro i signori
del potere, che distruggono case e passano
al machete le teste dei fanciulli
assaliti da mosche nella fame più nera –
hanno perfino tolto dal cielo il sole
che riscalda la terra ai più miserandi.
Il potere si autoassolve e scanna
con indicibile ferocia – lasciano
sul terreno migliaia di teste,
di mani, di gambe solitarie.
Viene la notte e nasconde i colori,

tutto diventa identico,
totale. E a tanto
tu ridi, perché?

ENTRO NEL FILARE DI PLATANI

Entro nel filare di platani giganti.
Hanno tagliati i tronchi stentati
altri li hanno capitozzati come teste
con scimitarra (venisti al tempo che la terra
era tappezzata di foglie scricchiolanti
sotto i passi brevi e miserandi).
Tutto è cambiato, spuntano i fiori su aranci
e sugli albicocchi si gonfia la nuova stagione.
Ieri sono stato a trovarti, stavi
nel letto protetto da sbarre e tenevi
fisso lo sguardo verso il niente –
ti ho imboccato un frammento di strudel
sapendo che ne eri goloso – che posso fare
io che non sono Dio né curatore
di magia ma semplicemente
un povero passante
in balia del caso

MI SOTTRAGGO E SENTO

Mi sottraggo e sento il compressore
scassa le fondamenta le stanze
c'è polvere come luce accecante
che il gelso si arriccchia nell'arsura
e sonora l'acqua canta allorché
un fulmine spacca il buio e io tremo
nell'orrore della ragione o forse
è la lama che di netto taglia la speranza
la mia inquietudine è il sapore amaro
della morte che inerme vedo sul viso
del fratello, e vedo nella storia
l'alito dell'umanità dissipata
mentre il tempo è il rapace
che becca l'azzurro/ e chi
s'inarca verso monte
nei meandri della via
qualcuno o quale

LA COGNIZIONE DELL'OZIO

La cognizione dell'ozio è acido
corrosivo che il corpo esalta
alla creazione, nel verbo si fa esplosivo
il sangue, interamente trafitto –

il dissodamento apporta senza termine
la virtù della invasione – girini
ti penetrano e ti fecondano in un ratto
di passione – oggi al mercato piove sui semi
e sulle arance e rinnova il desiderio
della lotta e fortuna vuole che si lanci
l'anima oltre il confine a sfida del tumulto –
è terrificata la follia della ragione lucida
e possessiva – delle deviazioni
porgi la tua moina
a riscatto della
prensile vanità.

DISSOLVENZE PRECIPITANO

Dissolvenze precipitano lungo il giorno
annullano il bene il bello il buono
noi siamo coperti da piaghe che nessuno
vuol vedere – pròstrati alle dicerie del destino
che si accanisce a dare false illusioni
tentatrici icone del vizio ed è devastante
la lusingatrice che offre l'inguine
come virtù e le ore si baloccano sulle ciglia
colpevoli di attrazioni, da zolle di sapienza
germogliano parole roventi
mi disseto al tuo seno poi sprofondo
nel dolciastro moto dell'abisso
e la nudità della bocca prova i tepali
del tuo fiore carnale
tenero, porporino

LUCE E BUIO E POI RILUCE

Luce e buio e poi riluce –
dal tunnel uscendo neri di fuliggine
e quindi metamorfosati –
eppure tutto è uguale, necessità,
bisogni, seti, amplessi – solo io
dico vita e lei dice vida – siamo così
selettivi viaggianti in paesaggi di polveri
di fango di acciaio di cristalli
(odora di cocco e di tulipano fa la guida
sulle rosse alture nella valle dei templi
nella piana delle bufale già il roseo
colore della pietra assorbe
il suo viso che invoglia
la mia anima smarrita
a tronco essiccato...

Mistero dell'*io* ed epifania della *parola*

di Carlo Di Lieto

In *Diario morale (versi di sensi e di mali)* (2009), Ciro Vitiello trasfigura la *parola* lungo il versante di uno scenario introflesso: l'*io* si cristallizza in una tensione disperante, sovrapponendo la ragione ai sensi, il male opacizzante all'angelismo dell'*assoluto*. Il groviglio innocente delle immagini attiva la dicibilità del discorso poetico, in una pre-logica del "pensiero poetante", che mira direttamente al prezioso dettato dell'ispirazione: «La luna – a sera spunta avida, / antica – tu apri la bocca e dici – / la vita è ineguale – feconda la natura / in un universo aperto o chiuso se mai / non sarà fossile, agente – / prendi gioia e distinta esprimi amore / con ira dissennata – [...] solo il pensiero / coglie l'essenziale – il bene e il male – / per illibata volontà». In tale direzione la ri/flessione germina una perfetta equità tra momenti lirici e realtà simbolica nell'indistinzione di un magma bruciante di passione e di vitalità irrefrenabile. Il forte vigore espressionistico dell'*io*, in cui confluiscono frammenti di un mondo alla deriva, decreta un pensiero divergente che resta incantato dinanzi allo spettacolo della vita. Tra disagi e addensamenti onirici si ricompono "un'identità verbo-psichica", attraversata da bagliori luminosi e da dubbi, che, nel freddo rapporto con il mondo, guardano oltre l'infinito nel loro perdersi tentacolare.

Nella dissezione del reale, il poeta fa interagire realtà e fantasma, corpo / psiche, in cui tutto viene lievitato da una forza espressiva e dal peso specifico di una *parola* di eccezionale valenza. L'impulso psicologico è rattenuto da un inquieto *sentire*, che frantuma emozioni di un disagio, i cui pensieri diventano materia vivente e da soli recitano insoliti monologhi come su uno scenario della mente. Purezza incontaminata e transito perturbante del male vengono fagocitati da una festosa energia, che nasconde una vertigine esistenziale e rimandi della memoria regressiva: «La primavera è la violacciocca, profumo di vento, il sasso arde al sole – / la folla passa lenta lenta per la piazza / in ombra – scompare nella porta / rovente – vitale resta solo / la grazia, la tua rosa. / E sorge la bonaccia».

L'universo poetico di Ciro Vitiello, nel suo scenario psichico, ha una sua identità rinnegata che anticipa e trascende l'espressione verbale. La ricognizione del linguaggio pulsionale diventa una condizione di un'irrealtà fantasmatica, che predispone alla "libido sottratta al mondo esterno" e "diretta all'*io*": «La ballerina uscendo dalla pista / allegra passa lungo il porticato... / Lui la cerca nel vortice dei marosi, bruciata / o inesistente? Fu un'altra estate / e convocò le ore sul suo seno / ansimante per la corsa sul litorale sabbioso. / Dallo scoglio salutava chi non poteva più / raggiungerla... Ora lo scoglio è vuoto, / il sole giace nel grembo del buio Oceano, / la parola non ha più sentimenti. / È fatta creta perfino l'umanità – / la marea succhia / vele in onde...».

L'*io* poetante, in questo *diario morale (di sensi e di mali)*, ha la capacità di formarsi un'immagine di sé, in una duplice identità, e di ricercare un *oltre* etereo e sfuggente, nelle funzioni della percezione cosciente e nella dinamica raziocinante della poesia. La congruità tra il sé e la visione poetica traspare dall'impatto con la *parola* "rivelatrice" e dall'eleganza preziosa delle immagini. La vulnerabilità dell'*io* sfiora l'indicibile, quando la dolente malinconia dell'*essere* si conserta con il percorso luminoso del senso, che viene riscattato dall'esperienza del vissuto. Interrompendo la condivisione con il *tu* onirico, il rovesciamento dei modi di essere e il forte sentire il reale compongono il percorso poetico di Ciro Vitiello, che intravede l'ombra inquietante dell'*altro*, nella dissolvenza radicale che si accompagna ad un essenziale disagio esistenziale: «Devo riprendere la lentezza del corso / godere l'iris sul lembo di sera / tremolare alla carezza di una mano eroica / vincere la vanità dei paesaggi / per tornare a te, al tuo essere minimo, al / possesso di ogni secondo, al ritmo del sangue, / al tuo essere esente da cotanti flutti –) dalla banalità – dall'ozio – dal disperato addio».

La «lungimiranza» è nell'«occhio della mente» del poeta tra esperienza creativa e *Stimmung* malinconica; egli coglie l'aura della *parola* nella rifondazione dell'incontro e nella condizione frustrante dell'irraggiungibilità dell'*essere*. In uno sforzo di immedesimazione, la conflittualità del reale parte dal *caos* informe della realtà psichica e immaginativa, per ricomporre un *cosmos*, che diventa canone espressivo e connotativo della poesia stessa.

Tra *raison / déraison*, la puntuale sintesi dei contrari viene alla luce, secondo i parametri della biologica matteblanchiana. Nella sua espansione disarticolata, la malinconica aura si dissolve nell'indistinta estraneità dell'*io*: il male dell'*essere* non soccombe dinanzi ad una vertiginosa sensazione di inconoscibilità: «La sillaba cade dal labbro amoroso / si incurva solitario l'orizzonte / la vetta inviolata si adonta /

[...] da quale fondo si libera il corpo / e dissolve parole di argilla se vedere e udire / è sempre meno di quanto si svolge intorno a lui / e solleticare una risposta dall'ambiente / è distogliere l'interesse dal mondo / o concentrarsi sui processi interni / a sé espanso nelle forme di colloqui – / fossili registrati in sassi antichi. / La simulazione è accattivante / grafia della illeggibilità...».

Questi scenari psicologici disegnano un senso *altro*, radicalmente diverso da quello che si coglie nella quotidiana *Lebenswelt*; nel lato oscuro e insondabile dell'*io*, c'è il presentimento dell'inesorabile abisso dell'alterità: «Dissolvenze precipitano lungo il giorno / annullano il bene il bello il buono / noi siamo coperti da piaghe che nessuno / vuol vedere – pròstrati alle dicerie del destino / che si accanisce a dare false illusioni / tentatrici icone del vizio ed è devastante / la lusingatrice che offre l'inguine / come virtù e le ore si baloccano sulle ciglia / colpevoli di attrazioni, da zolle di sapienza / germogliano parole roventi / mi disseto al tuo seno poi sprofondo / nel dolciastro moto dell'abisso / e la nudità della bocca prova i tepali / del tuo fiore carnale... / tenero, porporino...». Visioni sfolgoranti e luminose immagini polarizzano le proiezioni di un discorso fenomenologico, sul versante di una ricerca conoscitiva dell'esperienza poetica dell'autore; luci ed ombre, identificazione ed immedesimazione si aggregano alle funzioni psichiche del "linguaggio dimenticato": viene ri/velata un'esistenza *altra*, impostata sulla ricerca di senso e sull'ambivalenza semantica.

Questa esplorazione sposta i confini vorticosamente, al di là da quelli imposti e delimitati dal sentimento di negatività, di un *io* sgomento e smarrito. Nelle strutture antinomiche del discorso e nelle oscure regioni dell'anima si sedimenta una spirale contrastiva di dissolvenze che lasciano trasparire un forte disagio esistenziale. L'ombra dell'inquietudine e la lacerazione della sfera cosciente richiamano la parola dell'alterità, in un categorico *Super-io*, con accensioni dominanti, che sfuggono al senso comune, e che partono da uno spirito libero che vuol contrastare la libidine del potere e l'orgia del consenso: «Il potere si autoassolve e scanna / con indicibile ferocia – lasciano / sul terreno migliaia di teste, / di mani, di gambe solitarie. / Viene la notte e nasconde i colori, / tutto diventa identico, / totale. E a tanto / tu ridi, perché?».

Le ardite elevazioni e la concitata emozione ruotano intorno ad esperienze di perdita; la vertigine della sofferenza lascia intravedere sotterranee connessioni nel rapido inseguirsi di tracce mnestiche, che si rifrangono nell'"atomo opaco del male". La fuga precipitosa del pensiero insegue immagini iridate di parole, che riprendono vigore, e la sfera emozionale tende a riguadagnare quota e levità: «Le sorbe danno ancora piacere / il meriggio svela l'aria quasi autunnale (è tempo / della sensazione di partire da una suburra / per vicende di commerci e di pulsioni – / la faccia della terra è polverosa / per il temporale che non smette mai / di imperversare nella oscurità di questi tempi / sconvolti e deformati)». Il distacco vitale dalla realtà propizia il dilagare dell'immaginario e i fuochi fatui delle *rêveries* dilatano le diverse rappresentazioni eidetiche, ai confini insondabili dell'*oltre*.

Sottesa da associazioni analogiche, la poesia di Ciriaco De Amico lascia intravedere il dispiegarsi del proprio vissuto, in un'affabulazione chimerica: un perdersi e un ritrovarsi che si aggrappano ad un'*altra* logica e ad *altre* catene semantiche; in forza del loro attraversamento svelano l'*invisibile* e, in una sfrenata fuga d'idee, si condensa l'esperienza vitale del poeta. In questo orizzonte di senso, si estende, nell'ampiezza illimitata dello spazio, un moto espansivo che si temporalizza nella fase precipitante del nudo presente, su cui rifluisce, in misura determinante, la *pulsione di vita*.

Il presente destoricato scorge nelle parole del poeta l'assillo penoso e l'impotente, dinanzi alla malattia e alla sofferenza di una persona cara, che non è più una metafora dell'esistenza, ma un cruccio vero: «Entro nel filare di platani giganti. [...] Tutto è cambiato, spuntano i fiori su aranci / e sugli albicocchi si gonfia la nuova stagione. / Ieri sono stato a trovarti, stavi / nel letto protetto da sbarre e tenevi / fisso lo sguardo verso il niente – / ti ho imboccato un frammento di strudel / sapendo che ne eri goloso – che posso fare / io che non sono Dio né curatore / di magia ma semplicemente / un povero passante / in balia del caso...».

Il poeta smaschera nodi eidetici della condizione umana, trasfigurando la luminosità delle parole in un'epifania dell'invisibile e dell'*oltre*; messo di fronte alle inafferrabili ragioni dell'*essere*, il gorgo profondo della comune nientificazione si riflette nell'estenuazione del *sé* e nell'inconclusività preagonica del pensiero, che anticipa la scena onirica: «La cognizione dell'ozio è acido / corrosivo che il corpo esalta / alla creazione, nel verbo si fa esplosivo / il sangue, interamente trafitto – il dissodamento apporta senza

termine / la virtù della invasione – girini / ti penetrano e ti fecondano in un ratto / di passione». Nel segno della finitudine, il poeta, in una sospensione di silenzio, è fagocitato da una bruciante esperienza di vita.

La fascinazione della scrittura di Vitiello è come il canto di una sirena che ammalia e stordisce, incanta e avvince... Consente di resistere alla suggestione per un attimo, ma subito un pensiero avvolgente di malinconia diventa *Stimmung* o esperienza della negazione, che si associa alla *pulsione di vita, al di là del bene e del male*: «Luce e buio e poi riluce – / dal tunnel uscendo neri di fuliggine / e quindi metamorfosati – / eppure tutto è uguale, necessità, / bisogni, seti, amplessi – solo io / dico vita e lei dice vida – siamo così / selettivi viaggianti in paesaggi di polveri / di fango di acciaio di cristalli / (odora di cocco e di tulipano fa la guida / sulle rosse alture nella valle dei templi / nella piana delle bufale già il roseo / colore della pietra assorbe / il suo viso che invoglia / la mia anima smarrita / a tronco essiccato...». Una misteriosa sopravvivenza è quella che il poeta vive nella sua *pulsione*, un termine delimitante, che si trasforma in un presente destituito di senso.

Nel suo immaginario, l'opacità del reale fa riemergere aree sotterranee e imprevedibili della condizione umana: la poesia di Vitiello è "agnizione e conoscenza", risponde ad una forte tensione creativa, soprattutto quando il mistero dell'*essere* si cela nella densa profondità dell'ignoto. Nell'empito delle pulsioni, il *principio di realtà* è sostituito dal *principio di piacere*; non c'è dubbio che l'appagamento del desiderio avviene lungo il versante di uno scenario onirico e nell'attraversamento di una sfida delle ragioni morali: «Oggi al mercato piove sui semi / e sulle arance e rinnova il desiderio / della lotta e fortuna vuole che si lanci / l'anima oltre il confine a sfida del tumulto – / è terrificata la follia della ragione lucida / e possessiva – delle deviazioni / porgi la tua moina / a riscatto della / prensile vanità». Le sensazioni più intense emergono come connotati di un'emozione infinita; si avverte in questa poesia il coagulo contrastivo di un punto di incontro con l'impensabile, ma il discorso poetico diventa ancora più interessante, quando il funzionamento della psiche, interpretato secondo un'ottica freudiana di un inconscio non-rimosso, viene riformulato dalle leggi della bi-logica di Ignacio Matte Blanco.

La speciale istanza critica e autosservatrice (l'ideale dell'*io*, la coscienza morale) viene sussunta dalla teoria dell'appagamento e dalla gratificazione del sogno, in una poesia desublimata e celeste. Il *sentire* tende all'*infinito* e la potenza creativa, nella sua irrefrenabile irrequietezza, germina il nesso *io* / mondo come universo speculare della caducità. La levità delle immagini traspare da un bi-univoco rapporto che corre tra visione e scrittura: la forza del simbolo imprime all'immagine una forte suggestione e una fervida efficacia espressiva. Entro questo scenario, si rivelano orizzonti di senso fertili ed illuminanti, nella travolgente fascinazione della *parola* e negli allettanti idoli dell'immaginazione.

La coscienza dell'*io* del poeta si lacera nell'*illimito* della morte, nell'erosione nichilista dei sensi, che, nella malattia, sommergono le poche certezze dell'*io* e la corporeità si dilacera in un vortice disordinato di sensazioni. La *pulsione di morte* diventa un possibile tramite di trascendenza o un mezzo adusato e perturbante di conoscenza: «Mi sottraggo e sento il compressore / scassa le fondamenta le stanze / c'è polvere come luce accecante / che il gelso si arricciasse nell'arsura / e sonora l'acqua canta allorché / un fulmine spacca il buio e io tremo / nell'orrore della ragione o forse / è la lama che di netto taglia la speranza / la mia inquietudine è il sapore amaro / della morte che inerme vedo sul viso / del fratello, e vedo nella storia / l'alito dell'umanità dissipata / mentre il tempo è il rapace / che becca l'azzurro e chi / s'inarca verso monte / nei meandri della via / qualcuno o quale». Questo terrificante destino di morte costituisce una disfatta per l'uomo, ma, uscendo dal suo spettrale silenzio, rinasce con una luce nuova, lungo un percorso di rimandi e di slittamenti, che farebbero pensare a Maurice Blanchot: «Morire: come se non morissimo mai altrimenti che all'infinito. Morire: riflesso sul ghiaccio, forse, lo scintillio d'una assenza di figura, non tanto l'immagine di qualcuno o qualcosa che non c'è, quanto un effetto d'invisibilità che non tocca niente di profondo, e sarebbe soltanto troppo superficiale perché lo si possa afferrare, vedere o riconoscere».

un racconto di Faruk Myrtaj tradotto da Amik Kasoruh

Il racconto presenta diversi “incroci”, trattandosi di un autore albanese che vive in Canada e di un traduttore albanese che risiede in Puglia dai tempi del “grande sbarco”. I racconti di Myrtaj sono la prova che per l'autore il passato è strettamente legato al presente e anche al futuro, tanto da creare un'unica realtà. Il suo volume di racconti Le ombre delle vergini, pubblicato nel 2006 a Tirana, manifesta il talento letterario di Myrtaj, annoverato tra i migliori autori della prosa breve albanese.

Perché, Isabelle, si le roi savait ça, à la robe de dentelle tu n'aurais jamais plus droit?

un racconto di Mario Materassi

Mario Materassi, americanista, ha insegnato a New York, a Roma e a Firenze, da dove è partito e dove è tornato. Fra i suoi studi, I romanzi di Faulkner (1968), Mississippi: documenti della resistenza afroamericana (1972), Il ponte sullo Harlem River (1977), Il baco nella mela (1982), Rothiana (1985), Shifting Landscape (1987), Faulkner, ancora (2004), e l'imminente Go Southwest, Old Man. È autore di quattro raccolte di racconti: Il romitorio (Firenze 1985), Toccando i muri (Firenze, 1997), I malaccompagnati (Bari, 2000), e Notizie dell'ora morta (Bari, 2007), e di vari racconti in inglese usciti su riviste americane.

Plousia Mekuòn – la Mulacchiona d'Utranto

La Stimmung con Antonio Verri¹ sulla cugina saracina di Aurelia Steiner²

un poema di Vuesse Gaudio

Un arduo e spericolato esperimento quello del calabrese Gaudio, in linea con la vertiginosa e provocatoria visionarietà frequentemente da lui praticata, che ama sconfinare nel tempo e nello spazio, ma soprattutto nella lingua, annullando barriere e creando una serie pressoché infinita di contaminazioni culturali e innesti plurilinguistici, all'insegna di una inesausta aspirazione a creare una lingua “nuova”, semovente, onnivora e capace di tutto, soprattutto desiderosa di mettersi in relazione con il livello antropologico significato dalla dimensione dialettale e viscerale. A tal fine, l'autore si è qui sintonizzato con un'analogia operata dal pugliese Antonio Verri, un “genio e sregolatezza” già ricordato dalla nostra rivista (anno IV, gennaio-giugno 2005, numero 11) con un omaggio alla sua intensa vicenda creativa prematuramente e tragicamente interrotta da un incidente stradale.

Plousia Mekuòn brafumata, barisa de certo, la faccia de cannella profumata; ritta pe' bustina e pe' rispettu, vestita commaneve, lasperosa, de garangà canduscio e cottardita, con due pendenti forse candelini, Plousia mulacchiona, mpalata sull'arco do u portone, che ballezza!

Per donco e per mar, carafe d'orzo per mar,
e quanno, cionno cionno nell'aria per Utrànto³,

¹ Antonio Verri (Caprarica di Lecce 1949-1993) ha fondato e diretto «Caffè Greco», «Pensionante dei Saraceni», «ballyhoo», «Quotidiano dei poeti». I suoi testi soggetti alla Stimmung sono: *Omar, la zacchinetta* (Otranto 1979), ma anche altri versi contenuti in *Il pane sotto la neve* (1983; riedito nel maggio 2003 per la rivista «Kurumuny» con l'aggiunta di ...più altro pane, a cura di Maurizio Nocera (il grande amico «disperato, atterrato, che non ha più armi, né le penne di gabbiano di Antonio, che ricomincia e piange, che ricomincia e muore, l'amico immenso che sente il nostro dio che danza nelle viscere di nostra Magna Mater lontano ormai»), l'amico che lu mundu fa chiangiri stasera, 'Ntoni; chiange lu vagnune ca s'è persu lu Munte Lagnune, cu na còppula an ccapu, chinu te speranza scia thra Ccapu de Lèuca e Capu Palascia) e alcuni capitoli di *La Betissa* (Lecce 1987).

² Per Aurélie Steiner, cfr. Marguerite Duras, *Aurélia Steiner*, in Eadem, *Le Navire Nighbt*, Mercure de France, Paris 1979; V.S. Gaudio, *Aurélia Steiner*, © 2002; Idem, *Aurélia Steiner2*, © 2005.

Vedi anche: V.S. Gaudio, *La langue toquade e Aurélia Steiner e Aurélia Steiner di Durrës: Pike e Gazi*, in «Lunario nuovo», nuova serie, n. 24, ottobre 2007.

³ Il meridiano di Otranto, che è quasi 18°30' Est (che è quasi uguale a quello di Gdansk, Danzica, la città che, occupata dai tedeschi, fu la causa scatenante della seconda Guerra Mondiale; c'è una differenza di 10', ossia 40 secondi di tempo) darebbe 74 minuti, cioè 74 quanti sono i gradi della posizione di Marte nel cosmogramma della tuffatrice Plousia Mekuòn che verticalizza la posa meridianica nell'opposizione con Urano: la sottigliezza somatica che interrompe il suo essere-soggetto e quindi interrompe l'atto, il mondo, eleva la sua istantaneità artificiale, la rende intensa perché c'è questa forma segreta che

a casa la mar, svitata, ballonzola si festeggia
s'acquatta, si fa orca. Stralluna,
e balla, stralluna brittaballa!

Plousia era tornata nei mesi morti che preferiva
era ottobre come questo, non ha legacci nella
veste, tiranti in lino, ha ciocche sue fortune
giallo o core, la vesta trasparente,
un fulgore davvero, un lampo e chiù
forte malandrina che stucca tutti i frigni suoi
di gatta, si torce si ritorce s'appassiona con l'
occhioperto so' strappi da felina

Utrànto l'endroit est plat
face à la mer
la mer est au bout de sa course
frappe les ruines
toujours forte
là, maintenant, face à l'autre continent déjà.
Utrànto.
L'endroit s'appelle encore.
Utrànto, o màr.

Tout détruit.
Tout a été détruit.
La fin de la mer
La mer qui cogne contre les déserts

Il ne reste que l'histoire
Ce tout.
La mer a gagné sur la terre d'Utrànto.
Les rues d'Utrànto étaient étroites, obscures.
Leur fraîcheur donnait sur le soleil des places
l'arrivée des navires
et la poussière des troupeaux.
Dans cette poussière
on voit encore, on lit encore la pensée
des gens d'Utrànto
le tracé des rues des peuples d'Utrànto.
Britta barfumata de cannella Idrusa de
canduscio carosella, se gira
turnu turnu per Utrànto,
e la rossa gola e il ventre turgido
e il podice al culmine felice di essere
qua senza più voglia di risalire

viene colta, in questo disporsi al tuffo, dalle sue linee di frattura, è come una anamorfosi chiara, evidente, accentata che fa cogliere di sorpresa il mondo, il significante somatico, in questo caso, della tuffatrice Plousia Mekuón. La sfrontata irrisione dell'acume è l'irredentismo patafisico, il *fotografico* come *patagonismo irriducibile*, l'ostinato, tenace, radicale, assoluto; la risoluzione chiara quasi quieta del gesto, del movimento, la pacata, quasi alcionica, *delimitazione del movimento*, del gesto, della posa, dell'atto, dell'azione, come se la verticalizzazione meridianica folgorasse la visione, il cielo, e l'obiettivo, con la sua accorta, oculata, calma chiarezza, la chiara *acuità* somatica, la sua evidenza folgorante. L'acume dell'angolo piatto ad Utrànto, che ha origine dal grado 74 di Marte e dal tempo 74 della longitudine di Plousia.

che nasconde dietro il carro il suo pallore
nell'aria rossa betissa distratta
giocosa farfallona corolla ruota
torre e carro voglia di tornare
ad essere luce.

«Ti pagherò con moneta spara – le disse il marinaio
dai capelli neri o il poeta – i cuzzi al cuore,
Idrusa mulacchiona, 'mpalata sull'arco do u portone».

Ho sopra le parole i sassi e il sangue
del tempo la luna gli occhi i profumi
più a sud che cosa c'è tra terra e
mare, una torre per l'avvistamento
verso l'oriente, la Grecia, i deserti
che dal mare hanno l'acqua fin dentro la sera
e chi vide questo mondo solido
chi agitò le sue piume
questo vento laggiù continuamente
giunge invisibile agli occhi
in questa città tra schiuma e mistero
un tenero accento impera
per le vie senza ombre,
dove la gazzella senza nome
è un fiume felice un amore verticale
che sperpendicola a mezzogiorno
permanente sugli omeri
nudi del poeta

in questo posto di mare
dove la morte, se viene,
somiglia alle storie profumate,
al miglio stompato, ai crateri
del cuore, ai gesti terreni e scoperti
delle ostinate viltà che se svolano
profumano baruffe e giornate nervose
che cosa c'è nell'aria che si impiglia
un vento schivo che canta ed è sempre
un po' troppo vicino al mare tanto che
forse qualcuno ha detto che il mare sospira
labbra d'amore verso la spiaggia, triste?

Plousia Mekuón
cuàn delicada muchacha
che ti guarda la mulacchiona piegata
per tuffarsi, il culo sollevato
proprio sull'ombelico del poeta,
ah, musicale ragazza che graziosamente offerta
là sulla riva remota
eterno dolce desiderio
eres tù primavera matinal que en un soplo llegase

allà. Reverberando,
sin tiempo, el mar existe
un corazón de dios sin muerte, late?

Plousia era sù giunta ad Otranto
illanguidita, di buon carname però,
e occhi vivi, 'na signora co' tanto
de vestiario, in carrozza, brafumata,
barisa de certo, ma parlava greco moderno
tanto che al marinaio che voleva pagarla
con moneta spara così rispose:

Εγώ είμαι εξαδελφη Αύρελια Στεινερ⁴.
Μου όνομα είναι Πλουσια Μεκϋον⁵.
Δέχομαι μόνο πέντε χιλιάδες δραχμές⁶.
Σας α ρέει το καταδύω;⁷

O mar, Utrànto è davvero un nome una ciàrta
uno spasimo d'aria un raggio
ma che ancor più del mare
più immensa del mare, sta tranquilla,
alto velar de lucidez sin nadie

per donco e per mar, carafe d'orzo per
mar, e quanno, cionno cionno nell'aria per
Utrànto, a casa la mar, svitata, ballonzola
si festeggia s'acquatta, si fa orca. Stralluna, sì,
stralluna.

La tempesta è arrivata nella notte.
Un po' dopo mezzanotte, il vento.

Eccolo.

E poi, in seguito, il mare, la mer, elle s'est
pliée a ce vent, elle l'a suivi.

Ça a commencé par une clameur bestiale.
Sa violence a été telle que de mémoire
d'homme utrantin elle n'avait jamais
été aussi terrible.

N'alone n'alone, uguard uguard s'è pertò lo
sfintere, o mar! E l'orca sphigne sphigne, mo
spacca la citerna dovè'o nata, mo spurra
cazzimari 'st'utrantina!

⁴ «Io sono la cugina di Aurélie Steiner».

⁵ «Il mio nome è Plousia Mekuón».

⁶ «Accetto solo banconote da cinquemila dracme».

⁷ «Le piace il tuffare?».

La mer est montée à l'assaut de la ville,
elle a escaladé, envahi.

Elle a cassé les vitres, elle a fracassé les portes
et les fenêtres, elle a crevé les murs, elle a
emporté des toits et la ville est restée ainsi,
ouverte, béante sur le vent.

E' paretutto la mare che sfavilla, ingozza
illacrime spumeggia – lupacchiotto il tempo s'è sconfitto,
li capi s'arriprendono la biffa,
se schiuzz o par, saccastima, o montammar!,
carnicina, languidoccia, s'è ripescato occuore,
s'è tenuto nascosto tant'ammore, 'na pietra,
'nu ptelepore s'è accanito stamattina, servadio,
umass sopraucuezz che turna turna scene s'
arriposa.

Qui, a Utrànto, c'est l'endroit du monde
où se trouve Plousia Mekuón. Lei si trova
qui e in nessuna parte altrove nelle terre
della società protette da la mare,
ed è britta barfumata de cannella Idrusa
de canduscio carosella, ca se gira turnu turnu
per Utrànto la perfezione, lo scarto, il guizzo
l'inconoscibile piegato quel che dà poi
il corpo in ritmo in ripetizione in
perfetta quiete segretamente invasa
l'indicibile piacere di questa lilith
a mezz'acqua questa tenera purissima
perdita del gioco invaghita castrata melissa
che frulla e ancheggia, spruzza
liquido umore stompino di pietra
tinnante diana di flauto e di tamburo.

Nel cielo ghiaccio di questo primo mese morto
il sole è crudo e pieno. Tutta Utrànto dorme
in questo giorno pieno spezzato e immacolato
dal cielo della tempesta.

Io esco nella città addormentata.

O mar s'è ritornata a zacchinetta, s'è mort
cu 'na ciòffa sopralocchio.

La città è bianca di sale, è pietrificata nel caos
In cui l'Idrusa mulacchiona l'ha lasciata.

Io cammino.

Poco a poco, senza che io senta niente venire,
ti vedo che ritorni dall'esilio della notte,
dall'inverso del mondo, questa ombra nera,
nella quale ti rattenevi.

Attraversi la città. Ti vedo raggiungere un
albergo del porto. Oggi sei un marinaio

dai capelli neri. Grande. Sempre questa
magrezza della giovinezza e della fame.
Ti sei girato, hai esitato e poi ti sei allontanato.
So che la notte che verrà tu andrai attorno
a questa via e che la cercherai, lei, quella che
hai incrociato stamattina in città, e che
hai guardato. Per il suo vestito leggero forse
e per il suo sguardo blu. Britta Idrusa,
bella e caparbia, ogni volta che veniva
da Bolzano, che la vedevano arrivare nel
costume olimpionico rosso, la dicevano
Mekuón la Mulacchiona, a Utrànto, e
balla brittaballa!

Sono andata a coricarmi nella profondità
del mare, in faccia al cielo ghiacciato.
Plousia era ancora febbricitante, calda.

L'ho chiamata con nomi diversi, da quelli
di Plousia, di Plousia Mekuón:
Faccia di pernacocca, Utrantina ca 'natruzza,
Idrusa de canduscio carosella, Mulacchiona
Adùnia, Zobeida d'Utrànto, financo Betissa
che nel basso trova il tepore, o Patissa cretina
tanto smorfiosa da finire in nicchetta, balorda
abbambinata melissa, Formosetta crèdula, Dùnnia,
Orcessa col ventre di mora, Bacchica bava,
Drummàmina dunnia e capocchiona,
Curiosa capiente coppella, Sborrata Bota
poni pongi il tuo arco rosso tra le nubi,
vola vola pietra specchio grido rappreso
e culmine che non rincula e ringhia
alla torre che geme⁸.

Amour, amour, toutes ces choses qui
disent pour nous.
Gli ho raccontato lo stato della città.
E poi gli ho parlato della storia.
Che era sotto il mio dorso, spessa di dieci metri,
o ottocento metri?

La differenza che non c'è.
La sua superficie era puramente illusoria,
una déchirure ouverte, une soie d'air glacé,
cull'occhiu sale e scenne s'ennamora,

⁸ «Alla Specchia dei Mori, /o Specchia del serpe nero, /o Specchia degli amanti, /o Specchia del diavolo che pure sia, /è lì il nostro primo rito del giorno, / – ma non abbiamo detto che è ancora notte? – // Pietre del Salento, / pietre violentate sventrate / da architetti-folletti / artefici costruttori della vecchia via Malemnia. / (...) Anche la nostra pietra / ci aspetta prigioniera millenaria, / non ammessa a passaggi “stranieri” /morti e assonnati, /nella cisterna sprofondati. // Sai Antonio / che la nostra Pietra è Madre, / che non è caduta dal cielo, /che non è mobile, / che non è stata sospinta. / Essa è la nostra Madre-Pietra, Figlia di un Salento / rossofuoco di Russia, / Pietra granitico messala / copulata dai verdi caprifichi», cfr. Maurizio Nocera, *La pietraverrì*, in Id., *Antonio Antonio (o dell'amicizia)*, Il laboratorio, Lecce 2003.

la mare ca se sprende chiane chiane.

Gli ho parlato a lungo. Gli ho raccontato
la storia. Gli ho parlato degli amanti del
rettangolo bianco di Otranto. Ho cantato.
Gli parlavo, cantavo, e sentivo la storia.
La sentivo sotto di me, minerale, n'alone
n'alone uguard uguard s'è pertò lo sfintere,
o mar!

Quando sono rientrata uno strillone urlava
il titolo della collera del mare: «L'Orca sphigne
sphigne, mo spacca la citerna dovè'o nata, mo
spurra cazzimari 'st'utrantina!».

Nella mia camera ho fatto la doccia
e ho lavato i capelli, in attesa del giovane
marinaio dai capelli neri. Aspettando, ti scrivo.
Fremente del desiderio che ho per lui io ti amo.

Io li riunisco attraverso te e del loro numero
io ti faccio. Tu sei ciò che non avrà luogo e,
come tale, vivi. Di tutti tu sei l'unico, l'ineguagliabile
luogo del mondo, l'inalterabile amore.

La palabra fue un día
calor: un labio humano.
Era la luz como mañana joven; más: relámpago
en esta eternidad desnuda. Amaba
alguien. Sin antes ni después. Y el verbo
brotó. Palabra sola y pura
por siempre – Amor-en el espacio bello!⁹

Il marinaio mi chiede di dove sono.

Me lo dice in greco:

Εσείς από πού έρχεστε;¹⁰

Πόσο καιρό βρισκεστε εδώ;¹¹

Gli dico di non saperlo.

Lui mi dice che era sulla spiaggia allorché
io mi tuffavo in mare.

Non si ricorda bene di quella che ha incontrato
in città stamattina, deve aver incontrato un'altra
persona. Gli chiedo di chi ha il desiderio. Lui mi dice
di quella del mattino.

⁹ Da *Los immortales* di Vicente Aleixandre: «La parola fu un giorno / calore: un labbro umano. / Era la luce come un mattino giovane; di più: un / baleno / in questa eternità nuda. Amava / qualcuno. Senza prima né dopo. E il verbo / germogliò. Parola sola e pura / per sempre – Amore – nello spazio bellissimo!».

¹⁰ «Lei da dove viene?».

¹¹ «Da quanto tempo si trova qui?».

Gli dico che ero io.

Gli dico: voglio darle un nome.

Lei lo pronuncerà, non comprenderà perché,
ed è per questo che le chiedo di farlo, di ripeterlo
senza capire perché, come se ci fosse qualcosa
da capire.

Gli dico il nome: Plousia Mekuón.

Lo scrivo su un foglio bianco e glielo do.

Lo decifra lentamente, poi mi guarda per
sapere se lo ha letto in modo corretto.

Io non dico niente.

Lui ripete il nome.

Poi getta il foglio, viene vicino a me
e mi guarda e mi parla col nome.

Lui solleva la sua veste con cura. Dispone
d'un tempo lunghissimo, si direbbe.

Comincia a scoprire il corpo di Plousia Mekuón.

Talvolta dice il nome tutto intero.

Talvolta solo il nome.

Talvolta solo il cognome.

Lo dice nei baci, le labbra contro la pelle,
lo dice a voce bassa, lo grida, la chiama
all'interno del corpo, contro la bocca, contro
il muro. Egli dice:

Saracina, Plousia Mulacchiona, Musulmana Mekuón,

Musulmana Plousia Mekuón, Idrusa Plousia, Μεσσυλα¹², Idrusa Mekuón, Ἰδροθαύμα, Ἰδροπετρα,
Βρεγμέναπετρα¹³, Zacchinetta utrantina¹⁴, Μηχανή-εις-Νερό¹⁵, Zobeida saracina, Δύτιά¹⁶, Λίποσλιθος¹⁷,
Πλωτιάσινύλα¹⁸.

¹² «Cagna di mezzo, cagna del mezzogiorno».

¹³ Rispettivamente: «Idromeraviglia», «Idropietra», «Pietra bagnata».

¹⁴ Nella “Zacchinetta d’Utrànto”, la “lanzichenecca saracena”, la briccona tuffatrice è Plousia Mekuón che tiene sempre banco e la somma che intende arrischiare è sempre in dracme: il marinaio o il poeta che sta alla sua destra ha facoltà di scommettere tutta la somma annunciata dalla tuffatrice, di scommetterne una parte o di passare. Quand’egli dichiara “tengo tutto” il giuoco è fatto; ma quando non copre che una parte della scommessa, il giuoco non è fatto se prima o successivamente gli altri giocatori, marinai o poeti che siano, non completano la copertura della somma annunciata da Plousia. La carta che Plousia scopre sempre è la 23, l’arcano del Re di Bastoni; la carta dei puntatori è quella corrispondente al numero fatidico del nome di ognuno, le cui lettere vengono denumerate con l’Alfabeto dei Rosa-Croce. Davanti a sé, Plousia Mekuón, vestita di corsaletto e di morione o solo col costume rosso, una a una, scopre una, due, tre carte, ecc. fino a che non ne scopra una eguale alla sua o a quella dei puntatori. Nel primo caso guadagna e si tuffa nella mar d’Utrànto; nel secondo perde, e i puntatori si dividono le spoglie del banco in proporzione alla quota coperta, e Plousia dovrà fare la tuffatrice tante volte quanto stabilito in correlazione alla posta in gioco. Plousia ha diritto di porre il banco all’incanto fino a tanto che non perde e fa tuffi; chi lo compra acquista i diritti a vedere Plousia per 23 o 74 secondi nella posa sospesa del *disporsi al tuffo*, la *posizione Zacchinetta*, a gambe unite si solleva sulla punta dei piedi, dispone a 90° il tronco del corpo e fa volteggiare le braccia aperte e distese: tra la “pecorina” e l’“anatra che vola capovolta”, questo *disporsi* specchia la posizione 17 del “Foutre du Clergé” e la posizione 12 del maestro Tung-hs’an, ma della prima, in cui avrebbe dovuto essere in ginocchio, cioè far passare da j (da G latino) a ð tanto che “ginocchio” possa essere “scinucchiu”, adotta solo l’angolo a 90° tra podice e gambe. E della seconda, in cui avrebbe dovuto sedersi a cavalcioni sul poeta ma con la testa rivolta verso i propri piedi, mette in atto il *volò*, lo *svolazzamento*, con le braccia spiegate prima del tuffarsi del corpo, nella forma sostitutiva all’infinito preceduta da *cu*: “ojuu cu mar”, “voglio che mare”, e cioè “voglio immergermi nel mare”: O mar, Idrusa mulacchiona, ‘mpalata sull’arco do’ u culu, cull’occhii sale e scene s’ennamora, o mar s’è riturnata a zacchinetta sfrega la conàcchia de Plueusia, s’è ripescato occuore, s’è tenuto nascosto tant’ammore, ‘na pietra, ‘nu ptepore s’è accanito stamattina, umass supracuezz che turna turna scene

Egli si tiene all'entrata del corpo di Plousia Mekuón,
resta là, sempre con la cura estrema di condurre
il supplizio fino al suo termine.
Poi entra nel corpo.

Con un movimento molto lento, inverso a quello
dell'inizio, entra nel corpo di Plousia Mekuón.

La lentezza fa gridare gli amanti.

Di nuovo, egli dice i nomi, li ripete a bassa voce,
ancora.

Ha ancora detto i nomi, li ha ancora ripetuti,
ma senza voce, con una brutalità che ignorava,
con un accento sconosciuto.

Mi sono svegliata all'alba.
Il marinaio dai capelli neri era steso sul sole
che entrava nella mia camera. Mi guardava.
Mi sono riaddormentata¹⁹. Lo sentivo che diceva
che gli bruciavano gli occhi per aver visto la
bellezza del dorso di Plousia Mekuón in
costume da bagno sul trampolino²⁰.

s'arripoza, lu bujore de prendere la luna a zacchinetta. Eras tú amor, destino, final amor lucente, eras ave, eras cuerpo alma sólo; ah, tu carne traslúcida besaba como dos alas tibias, como el aire que mueve un pecho respirando y sentí tus palabras, tu perfume, y en al elma profunda diste fondo, calado de ti hasta el tuétano de la luz.

¹⁵ «Macchina ad acqua».

¹⁶ «Tuffatrice».

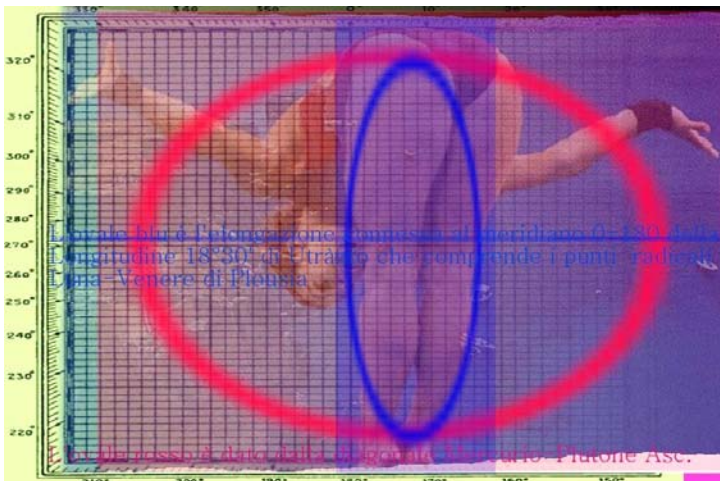
¹⁷ «Pietraunta».

¹⁸ «Cagna galleggiante, navigabile».

¹⁹ «Tu bella dormi e fai come farfalla un sonno quieto, come nu pensi allu damante amato, come no pensi all'eresie sott'ombra, a fra' pallone, non si può vivere tutta una vita come acacia alle foreste, rondine cimerondini lu mare, angiolina volia 'na veste la volia celeste, o mar se tu sapessi le galere, lu piro ca me desti non fa piro, popò popò da un grappolo, iola iola»: Antonio Verri, *La Betissa* cit., p. 58.

²⁰ Il "trampolino" è Πλοῦς in greco e Πλοῦς è la "navigazione"; nota il fatto che la correlazione tra πλοῦσιος ("ricco") e πλοῦτων ("Plutone") si specchi con la correlazione tra Δύτιά ("tuffatrice") e Dite (che è "Plutone" in latino). Nel "Rapportatore Aquino", molto diffuso nella navigazione, consigliato anche dal *Manuale dell'Ufficiale di rotta* dell'I. I., la *posizione della Zacchinetta*, virtualizza, oltre che la longitudine 18°30' di Otranto, toccata all'orizzonte in alto dalla linea del podice della tuffatrice, anche i punti assoluti nel cosmogramma di Plousia: lo *gnomone* del podice è radicalizzato tra Venere (13°) e Luna (10°), in sestile con Marte (74°), che è il braccio destro che connette i polsi dx (punto-Sole: 54°) e sx (punto-Giove: 316°). Il parallelo dei solstizi, che è quello dell'incavo delle ginocchia, è retto da Nettuno e dalla Luna Nera inglese, i vettori del *Mullar* de la mare; la diagonale Mercurio/Plutone (+ Asc.), che attraversa tutta la superficie del pondus (podice e gambe) è l'accentazione plutonica di Plousia, il suo patagonismo assoluto pienamente espresso.

Che il suo *πλοιάριο* partiva a mezzogiorno ma che lui non sarebbe salito a bordo, che il battello sarebbe partito senza di lui, che egli desiderava restare con la Mulacchiona saracena, accadesse il finimondo, con l'utrantina greca cugina di Aurélia Steiner, questa betissa nel costume rosso che si tuffa nell'Adriatico che cola tra incavo delle ginocchia e polpaccio e il pelo dello gnomone nel bagliore che prende la forma della spuma dell'onda, l'Idrusa che è tra l'Ariete e il Toro delle immagini delle configurazioni di segni che Giordano Bruno trae da Teucro Babilonese lucula gentile, orassion, lenta naccarata, glimpa, glimpa del nulla, una numella, raso, vasto e raso come puglia, una donna dal ventre di mora che alza la testa tra le sponde del tutto tocca il cielo di nubi rosse e ha scuotimento leggero alle ginocchia il corpo giovane e tenace che tante volte guizza e genera volo²¹ e non sente



²¹ C'è qualcosa in Plousia che sta tra la forma sostitutiva dell'infinito preceduta da *cu* in uso nel salento e il frangimento vocale, che per il trattamento della vocale *o* nella forma dissimetrica *ue* Plousia la chiamano a Utrànto "*Plousia Meccuèni*". Dice ca era Idrusa la mulacchiona 'mpalata sull'arco do u portone, addri tempi, e tandu propriu 'na bojarða 'llegrotta e barfumata pellegrenandu a la mare d'Utrànto fice 'otu bascia. Turna turna per Utrànto, scuccia e sfrega la conàcchia: "Ojju cu mar", rendendolo infinito mo spurra cazzimari 'st'utrantina: uguard uguard s'è pertu lo sfintere, o mar!

Nel nome della tuffatrice d'Utrànto c'è la "ricca navigazione" della "cagna" al Meridiano che, in questo "disporsi al tuffo", sospende la "navigazione", il "galleggiamento" tra il "molto", il "grande", di *πολύς* e la particella interrogativa a retorica negativa "forse", "non", di *Μή*: *Μή-κύνων* = "forse cagna" che, in connessione con "Plousia", *vs* "forse plutonica", "forse galleggiamento ricco"? Ed è così che si forma l'incanto del patagonismo? Con la negazione soggettiva dell'esserci, la negazione soggettiva del pondus equivarrebbe a questa retorica interrogativa negativa della *posizione Zacchinetta*, questo disporsi al tuffo? D'altra parte, la forma sostitutiva dell'infinito, preceduta da *cu*, è un po' affine a questa retorica interrogativa negativa di *μή*: c'è tutta l'essenza Heimlich dell'enunciato proibitivo, desiderativo, dubitativo e ipotetico: "Ojju cu *μή* πλούς" ("voglio che forse [sia] galleggiante, navigabile?"); "Ojju cu *μή* κύνων" ("voglio che forse [sia] cagna"?). Non possiamo non allegare a questa sospensione del pondus della cugina saracina di Aurélia Steiner la questione dell'etacismo nella pronuncia erasmiana che, non v'è dubbio, essendo Plousia la Mulacchiona nella *posizione Zacchinetta*, la nostra tuffatrice utrantina greca ha reso deissi somatica: potrebbe la nostra eroina della Zacchinetta, tra anatra e pecorina, fare *vi, vi come la pronuncia greca moderna vuole per βή, βή?* A sostegno della tesi erasmiana, Plousia, non solo cita il famoso verso di Cratino, il commediografo ateniese del sec. V, il quale, parlando dello sciocco, così si esprime: 'Ο δ'ήλιθιος ὡσπερ πρόβατον βή βή λέγων βαδίζει ("lo sciocco cammina facendo bée bée come una pecora"); lo sciocco moderno invece cammina facendo *vi vi* come una pecora, come vuole pure la pronuncia itacista) ma, aggiunge la sua famosa didascalia alla *Zacchinetta*: 'Ο μέλλεις ποιεῖν μή λέγε 'μή κύνω βή βή ("Non dire ciò che stai per fare: forse faccio bée bée?"). Che viene spesso commutata dall'utrantina saracina in: "Ojju cu *μή* μή κανω μιὰ βουτιά" ("voglio che forse forse faccio un tuffo?"). Da non sottacere il fatto che *κάνω* corrisponda, nel greco antico, al *κάνω* di "ucciderò". L'azione momentanea e puntuale, la sua *indeterminatezza*, della "Zacchinetta" ha l'aspetto e la qualità

che da poco ha goduto il poeta il facilisco salirgli
la schiena il bagliore che prende forma
e non sarà solo luce teso com'è sotto il suo costume
da bagno c'è spuma dell'onda di già
quando piega il busto e prima che insapori
la mezz'acqua è rossa terra questo carro
che col solito guizzo proprio al culmine
rincula e passando al meridiano Plousia
Mekuón è il dorso della luna che
se gira turnu turnu per Utrànto²².

Gli ho detto che non appartengo a nessuno
di definito, che io non era libera di me stessa.

Εγώ ονομάζομαι Πλούσια Μήκων²³.

Γεννηθηκα στο Β. ο δεκαπέντε Μάϊος²⁴.

Εχω Εικοσι ένα χρόνους²⁵.

Εγω ειμáι βάθια ένα Μέτρο και εξηγτά εκατοστά²⁶.

Βαραίνω Πενηγτα τεσσερα χιλιόγραμμα²⁷

Η μου ενδειξη σιντάγματικά είναι Πενηγτά τριά και δύδεκά²⁸.

Η μου ενδειξη του Σώμα είναι Εικοσι δεύτερος βαθμός εις Βαθύς²⁹.

Κατοικώ εν Utrànto³⁰.

Κάνω την δύτιά³¹.

Nel nome del figlio e del padre

un poemetto e sette icone di Michele Passalacqua in memoria di Andrej Tarkovskij
e cinque poesie di Arsenij Tarkovskij tradotte da Amedeo Anelli

1) *Molti anni sono trascorsi dalla morte prematura di Andrej Tarkovskij. Nulla è stato dimenticato, e quel passato è una sorgente. Il poemetto La Zona è nato dalle ceneri ardenti del grande regista russo. Tarkovskij non è stato soltanto un regista cinematografico, ma un autentico maestro di quella verità speciale e rara che è la vita poetica, forte testimonianza etica di una certezza lirica: c'è un silenzio profondissimo, nella vita; un padre silenzio, intimo e "intraducibile", che ci ordina di essere innocenti e assoluti, come gocce d'acqua che risuonano nell'abbandono "religioso" di una pura attenzione.*

Il poemetto 'la zona' di Michele Passalacqua è composto dalle seguenti sezioni: *La forza di Ivàn; Rublev e il ragazzo; La mente di Solaris; La brace dello specchio; Il genio della Zona; Acque della nostalgia; Natura di un sacrificio.*

2) Arsenij Aleksandrovič Tarkovskij è fra i maggiori poeti del Novecento europeo di lingua russa. La sua poesia unisce tradizioni di pensiero dell'Occidente – umanesimo e personalismo, tradizioni visibili e tradizioni sotterranee, fra queste importante per l'Autore quella gnostica - e del vicino Oriente, aiutato

dell'aoristo: il cognome stesso della saracina utrantina non ha una desinenza aforistica, che rende ancor più patente l'interrogativo a retorica negativa di Μή? La "Zacchinetta", allora, è la *posizione aforistica*, il patagonismo aforistico, mai così irredente perché mai così momentaneo e indeterminato?

²² «il bagnato del sogno di una betissa / che appena qualche minuto prima / – cavalla murgese – / da poco ti ha cavalcato»: Maurizio Nocera, *La pietraverri* cit., p. 87.

²³ «Mi chiamo Plousia Mekuón».

²⁴ «Sono nata a B. il 15 Maggio».

²⁵ «Ho 21 anni».

²⁶ «Sono alta un metro e sessanta centimetri».

²⁷ «Peso 54 chilogrammi».

²⁸ «Il mio indice costituzionale è 53 e 12».

²⁹ «Il mio indice del pondus è 20, il primo grado di *Alto*».

³⁰ «Abito a Utrànto».

³¹ «Faccio la tuffatrice».

in questo dalla poderosa opera di traduttore da numerosissime letterature. La sua poesia inoltre possiede una forte tangibilità e figuratività e persegue quel filone di “pensiero appassionato” tanto caro a Dostoevskij e alla “linea skovorodiana” della cultura russa. Una poesia nutrita di elementi ed alterità, di restrittità - *Alla terra ciò che è terreno* è il titolo della sua seconda raccolta - di una *filosofia e tangibilità degli elementi* e di forti tensioni sia fisiche che metafisiche. Inoltre è presente una dualità e specularità che è propria di un trattamento molteplice, fra temporalità e intemporalità, dei piani e dei luoghi della poesia. Nel contenimento intemporale del tempo, presente, passato e futuro si danno come luoghi di una morfologia unica e non prendibile del mondo, luoghi di una natura naturante in una storia infera ed in una naturalità della storia che sopravanza ogni letteralizzazione verso tradizioni a venire.

Di Arsenij Tarkovskij pubblichiamo le seguenti poesie: *La caccia; Kore; Terrestre; Come Gesù messo in croce; Ospedale da campo.*

Per «uno sguardo critico, sistematico, operante»: dieci riviste da Roma in su

di Salvatore Francesco Lattarulo

Prosegue qui l'indagine a campione sulle riviste cartacee avviata nel numero precedente di «incrocio». Dopo il Sud, tocca ora al Centro-Nord. Vita e opera di dieci periodici stampati tra Roma e Trieste. Dieci come gli anni di «incrocio». Per lo più riviste militanti, ancora tutte attive, nate a partire dagli anni Settanta in poi. Di ciascuna testata si dà, quando c'è, anche il sito internet. Ma quello delle riviste telematiche è un altro paio di maniche. Si rimboccheranno in altra sede.

Le riviste trattate nel saggio sono: «Anterem», «L'area di Broca», «Atelier», «Kamen», «La Mosca», «Pagine», «Periferie», «Poetiche», «Polimnia», «Il Segnale».

Saggezza e Romanzo

di Simona Carretta

L'arte del romanzo e la scrittura saggistica rivelano fin dalle origini alcune 'affinità elettive', al punto che si potrebbe affermare che il romanzo, in quanto arte indipendente, con statuto e obiettivi cognitivi specifici, possiede un grado tutto particolare di 'saggezza'; in queste pagine la riflessione è condotta con esempi ricavati dai Saggi di Montaigne, dalla Ricerca del tempo perduto di Marcel Proust e dai romanzi di Milan Kundera. L'autrice di questo contributo è nata nel 1981 a Bari, dove si è laureata in Lettere moderne con una tesi in Teoria della Letteratura diretta dalla prof.ssa Anna Clara Bova. Attualmente abita a Parigi e svolge un dottorato in Letterature Compare, in cotutela tra l'Università di Trento e l'Université Sorbonne-Paris IV. Al centro del suo interesse sono le forme e le poetiche del romanzo contemporaneo francese e italiano; suoi interventi sono apparsi negli Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Bari (2005), negli Atti dei Convegni Forme della ripetizione (2006) e Le Forme del romanzo italiano e le letterature occidentali. Dal Sette al Novecento (2008) e nei volumi Finzione e documento nel romanzo (2008) e Al di là del genere (2009), editi dal Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici di Trento.

Appunti per una linea Gide-Pasolini: il mito come archetipo

di Jole Silvia Imbornone

I romanzi di André Gide (in primis ovviamente l'Immoraliste del 1902) costituirono un esempio probabilmente ineludibile per gli scrittori italiani di narrazione della omosessualità, ma anche la prova di una modalità di liberazione della propria sessualità. Pier Paolo Pasolini così assume la figura dello scrittore francese e il suo modus vivendi a più riprese come termine di paragone per se stesso e i suoi personaggi. È possibile che l'Edipe gidiano (1930) abbia influenzato l'anomala variazione sul tema edipico dell'Edipo all'alba, dramma giovanile di Pasolini (1942), ma soprattutto tra i due autori sono ipotizzabili affinità generali, nell'approccio al mito come nella concezione della religione. Jole Silvia Imbornone si è addottorata in Italianistica presso l'Università degli Studi di Bari nel 2008 con una tesi intitolata I “più rimossi archetipi”: il primo teatro di Pier Paolo Pasolini, che ha ricevuto una menzione speciale alla XXIV edizione dei Premi Pier Paolo Pasolini, organizzata dal Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna. I suoi interessi di ricerca riguardano in particolare Pasolini e Moravia e in generale il teatro, la poesia e la narrativa del Novecento e degli anni Duemila. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo Nel 46!: Pasolini e il dramma della diversità, in «Studi pasoliniani», I, 2007, 1.

Polizieschi senza soluzione. Sciascia e Dürrenmatt sullo schermo

di Angela Bianca Saponari

Lontanissimi per origini e formazione, ma accomunati da una prassi compositiva che prevede lo smontaggio dei meccanismi narrativi classici, Sciascia (1921-1989) e Dürrenmatt (1921-1990) sono maestri di un poliziesco 'senza soluzione' in cui si dipinge un quadro amaro e desolante della società. Due loro romanzi, rispettivamente Il contesto e La promessa, hanno offerto al cinema lo spunto per 'raccontare', con assoluta lucidità, paesaggi morali e sociali di rara desolazione in cui è impossibile che trionfino la giustizia e la verità. Si tratta del film di Francesco Rosi Cadaveri eccellenti (1976) tratto dal romanzo di Leonardo Sciascia Il contesto (1971) e del film di Sean Penn La promessa (2001) dall'omonimo romanzo di Friedrich Dürrenmatt (1958).

L'autrice di questo saggio si occupa di storia e teorie del cinema, presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bari. Tra i suoi studi ricordiamo il volume Il rifiuto dell'uomo nel cinema di Marco Ferreri (Progedit, Bari 2008) e i saggi La creazione del film, il montaggio della Creatura (in Machinae. Tecniche Arti Saperi nel Novecento, B.A. Graphis, Bari 2008) e L'occhio di Beckett, il fantasma di Keaton (in «Cinematica», gennaio-marzo 2007, 45).

D'Annunzio, Socrate e l'“aristocrate moderno”

di Alfredo Sgroi

A un certo punto della propria esperienza, ogni scrittore si pone domande sui rapporti tra scrittura e vita, tra modelli letterari e realtà, tra aspirazione individuale e contesto sociale. Quando poi mancano punti stabili di riferimento, ogni scrittore cerca di attingerne a fonti della tradizione o di forgiarne in linea con la propria disposizione culturale. In tal senso, l'analisi di un capitolo iniziale dell'avventura dannunziana, mediante la sottolineatura di alcune dinamiche interne all'autore e al romanzo, può risultare proficua e istruttiva. Si tratta della parte iniziale del Libro primo di Le vergini delle rocce, dove il personaggio più nettamente delineato è Socrate: il filosofo greco entra infatti per primo e a pieno titolo tra i “modelli” a cui dichiara di volersi ispirare il protagonista Claudio Cantelmo.

Alfredo Sgroi, saggista e giornalista, impegnato in attività di ricerca presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, è autore di volumi monografici e testi scolastici come: Rose lubriche e telefoni pallidi (Roma, Bulzoni 2003); Itinerari epici (Palumbo, Palermo 2001); Alberto Savinio (ivi, 2009). Ha inoltre curato per l'Università di Princeton diverse voci della Enciclopedia of Italian Literature, Routledge, New York-London 2006.

A colloquio con 'guidogozzano'

di Lino Angiuli

Tra recuperi del canone novecentesco e fughe post-moderne, anche l'avvio del nostro secolo non può che muoversi ambigualmente in cerca di una propria fisionomia da definire strada facendo. In tale condizione di incertezza, viene facile rivolgere un pensiero al “campione” dell'atteggiamento ancipite, al giano bifronte posto a cavallo tra il XIX e il XX secolo, quel Guido Gozzano, chiamato in causa lungo tutto il secolo scorso per ottenere da lui, spesso in chiave teleologica, risposte “paterne” che non era in grado di dare. A quasi cento anni dalla pubblicazione (1911), ne perlustriamo qui l'opera più importante, i Colloqui, riproponendo, con pochi ritocchi, alcune pagine della tesi di laurea che Lino Angiuli dedicava al caposcuola dei Crepuscolari nel 1972. Un altro capitolo, riferito alla Via del rifugio è stato pubblicato nel numero 17 di «incroci», mentre in un prossimo numero verrà proposto un ulteriore scandaglio formale dei Colloqui, pure tratto dalla medesima tesi.

Di voce in voce: la musa dialettale di Nino Pedretti

di Giuseppina Di Leo

La legittimazione del dialetto come “lingua poetica” deve molto a un circolo di amici che da Santarcangelo di Romagna ci ha dato autori e pagine esemplari. Tra essi va annoverato e ricordato Nino Pedretti che, insieme a Guerra e Baldini, ha fatto della sua lingua-madre un veicolo di alta poesia e di profonda ispezione della realtà. Ce ne parla un'ammiratrice entrata in contatto con l'autore, del quale ella rilegge con partecipazione l'opera in dialetto.

Schede

Vito Santoro su

Daniele Del Giudice

ORIZZONTE MOBILE

Einaudi, Torino 2009.

Chiosando la quarta di copertina di *Lo Stadio di Wimbledon*, l'importante esordio di Daniele Del Giudice del 1983, Italo Calvino scriveva che in quel romanzo lo scrittore, allora trentaquattrenne, «cercherà di rappresentare le persone e le cose sulla pagina, non perché l'opera conta più della vita, ma perché solo dedicando tutta la propria attenzione all'oggetto, in un'appassionata relazione col mondo delle cose, potrà definire in negativo il nocciolo irriducibile della soggettività, cioè se stesso». Con queste parole l'autore delle *Lezioni americane*, oltre a fissare le caratteristiche essenziali del libro, tracciava direi quasi profeticamente, i termini della successiva ricerca letteraria di Del Giudice, che, non a caso, molti anni dopo, nel 2001, ebbe modo di dichiarare in un'intervista che il vero, e imprescindibile, talento dello scrittore consisteva tutto, a suo dire, nella sua capacità di «saper non essere niente». «Devi essere nulla – sono sue parole – devi sapere essere assolutamente niente, perché tu possa immaginarti come il filamento di una lampadina, come la radice di un albero, come una formica, perché tutto ti attraversi, ti attraversino i linguaggi, ti attraversi la vita, ti buchi ti perfori, ti lasci se non delle cicatrici almeno dei timbri di francobolli di altri paesi, di altre nazioni. E dopo ascolti le storie». In quest'ottica, colui che è impegnato in uno di quei «mestieri che hanno a che fare con l'espressione» deve predisporre se stesso all'ascolto, facendo della propria pagina una, per così dire, mappa di immagini e suoni.

E recentemente in un dialogo con Claudio Magris, apparso sul «Corriere della sera» in occasione della uscita della sua ultima fatica, *Orizzonte mobile*, Del Giudice ha sottolineato il fatto che «i personaggi, come le persone, non hanno un fondamento nell'Io anche se forse soffrono la lacerazione dovuta alla perdita di quel fondamento». Da qui l'individuazione dell'essenza del racconto nella «relazione» tra l'io e le cose. Una relazione, peraltro, assai sfuggente, spesso indecifrabile, che forse solo la scrittura misurata e tenuta in pagine dallo splendore adamantino, può fissare. Infatti, il quanto mai omogeneo e coerente *corpus* narrativo dell'autore romano, ormai veneziano d'adozione – dal citato *Lo stadio di Wimbledon* ad *Atlante occidentale*; da *Nel museo di Reims* a *Staccando l'ombra da terra*; da *Mania* fino a quest'ultimo *Orizzonte mobile* – è dominato dalla ricerca incessante di sonorità e di immagini attraverso due movimenti continui, l'uno nello spazio, l'altro nel tempo. Movimenti che si intrecciano e si dissolvono quasi cinematograficamente l'uno nell'altro, a raggiungere una nuova dimensione ibrida, quasi pietrificata, paragonabile a quella in cui era immerso con il suo «delirio d'immobilità» l'Arsenio montaliano.

Così *Lo stadio di Wimbledon* è un romanzo privo di conclusione a rispecchiare l'irrisolutezza di un ulisside io narrante, che tende incessantemente ad una meta e al contempo, alla fuga e al non ritorno. E *Staccando l'ombra da terra* si presenta come una raccolta di racconti, dominata dall'alternanza di registri stilistici, fornendo all'insieme dell'opera una tensione centrifuga, che ne mina alla radice la coerenza strutturale, bilanciata da una tensione centripeta ipostatizzata dalla ripresa del personaggio dell'istruttore, sotto nome proprio o sotto mentite spoglie, nel presente di fine ventesimo secolo o agli albori dell'aeronautica.

Analogamente *Orizzonte mobile* è costituito dall'assemblaggio di pagine in cui Del Giudice racconta una sua esperienza personale in Patagonia e in Antartide, «il più profondo e radicale dei Sud, un gelido Meridione», avvenuta nel 1990 (quella da cui ricavò una serie di sei articoli, pubblicati sul «Corriere», sotto il titolo *Diario di uno scrittore nelle estreme regioni australi*), alternate ad altre derivanti dalla riscrittura dei taccuini di due esplorazioni nell'Antartide di fine Ottocento – «altrimenti sconosciuti alla maggioranza dei lettori» – quali quelle dell'italiano Giacomo Bove e del belga Adrien de Gerlache. Questi scritti – si legge nel romanzo – «sono una letteratura, ma non si tratta di “libri di viaggio”; per l'affresco storico, la forza della passione, la densità del mistero e un ethos sulla soglia dell'incognito e per gli apparati scientifici sono gli ultimi e veri grandi racconti di avventura, il genere che Stevenson, nella sua classificazione del romanzo, definiva il più sensuale, dove gli autori furono anche personaggi e parti in commedia». Precede il tutto il resoconto particolarmente dettagliato di un altro viaggio, più recente, fatto dallo scrittore nel 2007. Resoconto però di un viaggio mai avvenuto.

Ne deriva un racconto formato da più storie, che in realtà sono un'unica storia, e dominato da più io narranti, che in realtà sono un unico io narrante perché ognuno è costituito non solo da se stesso ma anche dalle esperienze analoghe capitate ad altri: «ogni orologio un fuso, ogni fuso un filo, lungo i fusi le storie colano giù, colano fino a te che nel frattempo sei già arrivato laggiù a guardarle dal di sotto». In questo modo si assiste in *Orizzonte mobile* a un vero e proprio superamento dell'*hic et nunc* in favore di una extradimensione sovraspaziale e sovratemporale. Del resto, gli esploratori nel corso dei decenni si

sono tutti mossi in una terra dotata di un'essenza quasi metafisica e perciò capace di vincere il tempo. Qui, infatti, bastano pochi chilometri a separare un fuso orario dall'altro, e poi, «la posizione del sole imponeva il suo ritmo alla giornata e l'orologio ne imponeva un altro». Qui il «paesaggio-passaggio» si estende per chilometri e chilometri sempre uguale, tanto che i quattro viaggi sembrano svolgersi lungo lo stesso asse temporale. Qui la presenza dell'uomo è pressoché accidentale. Ragion per cui a prosperare sono solo i pinguini grazie alla loro natura di «grandi incompiuti»: questi animali «non ce l'hanno fatta a diventare pesci, dato che l'acqua non è il loro elemento definitivo; pur essendo uccelli non volano più».

Questo “pozzo freddo della terra” dal nucleo perenne, chiamato Antartide, è anche il luogo in cui «scienza esatta e *phantasia*» possono collidere tra loro. «La sera, nelle baracche delle basi – si legge nel romanzo – mi è capitato di sentirne parlare dagli scienziati non diversamente da come alle nostre latitudini parliamo di Emma Bovary o di Charlus». Allora, il nuovo orizzonte mobile da raggiungere, sembrerebbe essere, per Del Giudice, quello della scienza, così difficile da tradurre sulla pagina («a volte non c'è modo di tradurre il vocabolario della fisica, non sempre si hanno i verbi per raccontarla»). Perché solo misurandosi con il “non-letterario”, adattandosi al suo linguaggio, la letteratura può raggiungere quello che gli ermetici definivano il «Tempo Maggiore», cioè quell'altrove “essenziale” situato al di là della cronaca, e può diventare strumento di conoscenza in un presente sempre più caratterizzato dalla morte della critica e dalla catastrofe del valore d'uso.

Vito Santoro su

Antonio Scurati

IL BAMBINO CHE SOGNAVA LA FINE DEL MONDO

Bompiani, Milano 2009.

Nel saggio *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, uscito nel 2006, Antonio Scurati aveva osservato come nel corso del Novecento quasi tutte le esperienze dell'individuo fossero state filtrate attraverso la lente, più o meno deformante, dei *mass media*. Da qui l'assottigliamento dei confini tra realtà e finzione, la sostituzione della vita vissuta con l'immaginario collettivo, costruito/imposto dagli apparati mediatici, che infine nel terzo millennio avevano fatto entrare la letteratura in corto circuito con la vita reale, facendola deragliare verso l'*inesperienza*. E appunto nell'*inesperienza* lo scrittore individuava il nuovo *trait d'union* tra l'io e il mondo (o l'assenza del mondo), quel «nuovo senso di “nullatenenza assoluta”», da cui traevano origine i romanzi contemporanei. Non a caso, Scurati notava come anche i libri più ingenuamente autobiografici affondavano le loro radici non nel vissuto, ma nei materiali dell'immaginario, vale a dire nei libri o in quei simboli offerti in grande quantità dal cinema e dalla tv. Si era così affermata la retorica dello *storytelling*, che aveva svolto, a suo dire, una funzione ‘correttiva’ nei confronti del romanzo italiano, dopo la grande carestia degli anni Settanta, al prezzo però di confinare lo scrittore in una posizione di minorità intellettuale, non essendo a lui più richiesta una ‘visione del mondo’, ma semplicemente una discreta perizia nell'intreccio.

Ebbene, mi sembra che con questo *Il bambino che sognava la fine del mondo*, sua quarta, e più riuscita, prova narrativa, Scurati abbia voluto realizzare appunto un romanzo-saggio sull'oggi, inteso come età dell'inesperienza, come età in cui è scomparsa la diretta correlazione tra le cose e la loro intelligenza, tra i fatti e la loro interpretazione.

La vicenda si svolge a Bergamo. La madre di una piccola alunna della scuola materna Rodari rivela che la figlia ha subito orribili violenze da parte di due maestre – forse legate da una relazione omosessuale – da poco giunte in città (vengono da Brescia, dove erano state assolve da accuse di pedofilia); di una insegnante di colore, di origine nigeriana, attiva presso la scuola con l'incarico di responsabile dell'integrazione dei figli d'immigrati; e di un prete molto noto in città, anche perché fondatore di una delle prime comunità italiane per il recupero dei tossicodipendenti.

Seguono altre denunce. L'asilo diventa la “scuola degli orrori”. Si scatena una isteria collettiva, una «pe-stilenza dell'anima e delle menti», che genera un clima da caccia alle streghe. La città sembra fermarsi. Le famiglie perdono la loro coesione, le strade la loro vivacità. Si entra «in un'orbita del linguaggio dove non si dava più nessuna articolazione. Attratti dall'irresistibile forza di gravità di quel pianeta nero, vor-

ticavano soltanto verbi e sostantivi». Su Bergamo, come in passato su Cogne o Erba o Garlasco, si appunta l'interesse morboso dei *media*, con la nascita di un vero e proprio mercato, dove “sensazionali rivelazioni” vengono messe in vendita dai *pool* legali di accusa e di difesa alla migliore testata giornalistica offerente.

È un Io-narrante, controfigura letteraria dello scrittore, a reggere nel romanzo le fila della vicenda. L'uomo, un docente universitario, costretto dalla sua attività di opinionista del quotidiano «la Stampa», nonché di occasionale ospite del salotto televisivo di «Matrix», si spinge, finendone sempre più coinvolto, in questa spirale perversa di sospetti, delazioni e fanatismi religiosi (un ruolo determinante nel rendere incandescente il clima cittadino è svolto da un movimento di carismatico cattolico). E lo fa portando avanti una dolorosa inchiesta personale, corroborata, oltre che dalle testimonianze raccolte, da un'ampia selezione di statistiche e di articoli di giornale, con tanto di nomi ben noti, come Massimo Gramellini ed Enrico Mentana.

Tuttavia, dopo uno sconcerto iniziale, il lettore si accorge ben presto che quello che ha tra le mani non è un *real novel* alla Carlo Lucarelli, vale a dire un libro dove i fatti e i personaggi della cronaca vengono raccontati secondo le modalità della *fiction*, in una via di mezzo tra saggistica investigativa e narrazione. Il lettore, dicevo, si accorge ben presto che nulla di quanto riportato in *Il bambino che sognava la fine del mondo* è davvero avvenuto, sia perché avrebbe conservato il ricordo di un fatto così eclatante – e della grancassa mediatica che ne sarebbe derivata – sia perché i materiali extraletterari rinviano tra le righe ad altri fatti di cronaca nera, dalla vicenda di Rignano Flaminio ai casi di pedofilia avvenuti in Belgio, dalle accuse a don Gelmini al “fattaccio” della ragazza uccisa con la punta di un ombrello nella metro di Roma.

Questi testi, infatti, sono stati tutti manipolati da Scurati – con quella grande abilità di *pasticheur*, già esibita nel suo precedente romanzo, *Una storia romantica* (2006), ambientato durante le Cinque giornate di Milano – in un considerevole dispiegamento di “effetti speciali” di realtà, al fine di ottenere quello che Walter Siti nel corso di una intervista, ebbe modo di definire un «realismo d'emergenza e di resistenza». Vale a dire, un realismo consistente nell'attribuire fatti esplicitamente fittizi a persone reali e/o nell'immergere gli avvenimenti veri in un flusso che li falsifica.

In questo modo Scurati scatena un corto circuito tra *fiction* e *non fiction*. Solo così forse si può raggiungere una qualche verità nella modernità dell'inesperienza, nella modernità dell'«irrealtà quotidiana», quella che – si legge nel romanzo – vede trionfare non ciò che si finge reale, ma quello che si illude di esserlo, con l'osceno a sostituire il tragico.

Emerge così dalle pagine del *Bambino che sognava la fine del mondo* il ritratto di una società soggiogata da una paura diffusa, indistinta, sfuggente, e per dirla alla Bauman, ‘liquida’ e ‘socialmente derivata’. Una paura che si cerca, a puro scopo consolatorio e tranquillizzante, di individuare e concretare in Satana e nello straniero scuro e barbaro, sua emanazione. Una paura figlia anche di uno sfacelo culturale, che ha il suo emblema nello sfacelo di una università, popolata da studenti – ormai prossimi alla laurea eppure incapaci di «coniugare i verbi, di coordinare le frasi, di articolare un discorso» – che nel corso dell'esame «smozzicano frasi perlopiù insensate, ciancicano frattaglie di nozioni irrancidite, rimasticano rigurgiti di conoscenze andate a male».

Dinanzi a questa realtà l'io narrante marca la propria diversità, senza puntare all'esibizione di una esperienza, quanto piuttosto, al pari del Siti di *Troppi paradisi* o dell'Easton Ellis di *Lunar park*, ad una analisi di secondo grado del proprio essere. Lo scandalo, infatti, lo spinge a riflettere – attraverso una serie di *flash*, che in corsivo, si inseriscono nel corso della narrazione – sulla propria infanzia di bimbo sonnambulo e di figlio indesiderato (la madre avrebbe voluto abortirlo). Forse da qui deriverebbero la sua abulia e il suo iniziale rifiuto della paternità. Non a caso, campeggia sulla copertina del romanzo la foto dello stesso Scurati bambino con i grandi occhi azzurri rivolti verso un indistinto altrove. Rivolti forse verso una fine che è già arrivata.

Daniele Maria Pegorari su

Gabriella Sica

LE LACRIME DELLE COSE

note critiche di P. Lagazzi e G. Pontiggia

Moretti & Vitali, Bergamo 2009.

La prova poetica più recente di Gabriella Sica, poetessa romana fra le più attive sin da quegli anni Ottanta in cui fondò e diresse la rivista «Prato pagano» – fucina e palestra di un'intera generazione di autori fra cui Beppe Salvia, Pietro Tripodo, Claudio Damiani, Valerio Magrelli, Marco Lodoli, Silvia Bre, Antonella Anedda ed Edoardo Albinati –, s'inserisce di pieno diritto in una serie di raccolte degli ultimi anni in cui a dominare è la dimensione privata e quotidiana della realtà, insieme con l'opzione per uno stile asciutto e composto, educato alla tradizione classica della nostra poesia. Uscite subito dopo *Remi in barca* di Luciano Erba (2006), *La vita sopravvissuta* di Raffaele Crovi (2007), *L'albero delle nebbie* di Umberto Piersanti, *Fotografie e altre istantanee* di Sergio D'Amario e *Il disgelo* di Riccardo Olivieri (tutte e tre del 2008), *Le lacrime delle cose* portano a compimento il processo di maturazione lirica di Gabriella Sica, il cui atto precedente era segnato dalle *Poesie familiari* (2001), proprio in nome di una scrittura che si rifiuta all'algido calcolo intellettualistico della sperimentazione, ma non alla restituzione di una sofisticata cultura – tanto classica, in special modo virgiliana e oraziana, quanto contemporanea, con presenze che vanno da Dickinson, Rimbaud, Pascoli, Mandel'stam, Lorca, Pound e Montale a Pasolini, Caproni, Luzi, Zanzotto, Raboni e Heaney – alla quale evidentemente l'autrice, che è anche docente di Letteratura italiana nella Facoltà di Lettere e Filosofia della "Sapienza", affida il compito di proteggere una vicenda personale, generazionale e poi anche sociale dagli attacchi della barbarie quotidiana. La delicata pasta metrica e sintattica con cui la Sica avvolge i suoi sentimenti è perfettamente corrispondente al suo rifugiarsi in una dimensione che è primariamente individuale e domestica, giacché sia i modelli letterari prescelti sia l'orizzonte tematico sono funzionali a ristabilire un primato della soggettività all'interno di una risorgente illusione mitologica che ha il sapore dell'età dell'oro.

Basti pensare, 'macroscopicamente', alla chiusura del libro con due liriche che hanno il respiro ambizioso della iv bucolica di Virgilio e sognano un tempo privato e storico di giustizia e consolazione, dopo una catastrofe sentimentale (la fine di un matrimonio) e un'altra mondiale (il crollo delle Torri Gemelle), coincidenti in un terribile settembre 2001, autentico spartiacque da cui far partire la lettura di queste *lacrime*. In *Come sono come saranno questi nostri anni...* si vagheggia che la natura possa produrre «per vivere il necessario / senza la legge folle del mercato / allora saremo liberi dalla paura perpetua / gli armenti non temeranno i leoni furiosi / scomparirà l'erba velenosa tra le bionde spighe / e il serpente dalla lingua di fuoco», fino a evocare «il figlio che sorride al secolo nuovo / ricco di castagne tenere e di miele che stilla dalle querce / d'acqua che scende con fragore nuovo dai monti»; *E poi torna la primavera*, in conclusione, andrebbe addirittura ricopiata per intero per le sue movenze a metà strada fra il *Libro dei Salmi* e le *Bucoliche*: ci accontentiamo di ricordare qui che «fede è sostanza di cose sperate di cose reali e vere / non verseranno acqua come sangue le viti / [...] E il bel tempo ritorna / con i giorni delle primizie le foglie / e i gentili fili d'erba / saranno i giorni freschi come rose saremo liberi dai mali / se la mitezza colmerà le inutili offese / [...] si aprirà sull'Europa un cielo più ampio / si calmeranno gli uomini e le onde solcheremo i mari crespi d'azzurro / non mancheremo di nulla».

'Microscopicamente', poi, sarà agevole scoprire che sovente le singole liriche (e non solo l'intero libro) si concludono con versi di una speranza innocente e incantata; si pensi al finale di *Anch'io ero un tempo una torre...*: «E se non è cambiato il nostro mondo / che ancora non ha sapienza e lingua / di quale sia il bene e quale il male / dopo duemila anni e l'aspro fumo / la poesia farà di rovine un bosco. // Sento il fischio d'uno sparuto tordo / è un uccello di bosco libero e bello: / per ascoltarlo un solo modo conosco»; o a quello del *Sabato di cenere*: «La mia rincorsa d'un nuovo cielo / l'attesa del miracolo e l'altra sorte / quando sarà domenica domani / e dalla terra nascerà il grano d'oro»; e ancora da *La domenica d'insurrezione*: «Sorgesse da lunga agonia un seme / la strada dissestata ora s'aprisse»; da *Natale a Brera* (pur a conclusione della sezione più toccante e dolorosa di tutto il volume, quella dedicata allo strazio familiare, prosecuzione ideale del nucleo centrale delle precedenti *Poesie familiari*): «E vedo il gesto vivo dell'antico / sta per nascere stanotte il bambino / di nuovo in fasce tra le mie braccia»; specularmente, nell'ultima delle poesie dedicate all'amica poetessa scomparsa Giovanna Sicari, di origine tarantina: «I merli già cantano sui mandorli / osanna, la povera epoca vibra / nelle gemme e in dimessi respiri»; e così via. Questa neomitologia della felicità perduta e riconquistata in virtù di una fede religiosa fortissima (e si dovrà chiedere al postfatore Lagazzi perché complicare il discorso e parlare di «una componen-

te in senso lato taoista o buddista», quando si tratta solo di cattolicissima osservanza) è davvero il tessuto connettivo che tiene insieme la bella raccolta della Sica, unitamente con una grazia metrica fondata su una tendenza a organizzare i versi in brevi strofe di endecasillabi perlopiù sciolti e irregolari, variati con leggerezza con dodecasillabi più cantabili, a confermare la memoria di una tradizione di realismo intimistico e familiare per il quale sarà valsa la lezione di Bertolucci o quella del Volponi delle *Porte dell'Appennino* molto più di quella dell'amata e frequentata, ma distantissima, Rosselli. E siccome quello che fuoriesce dalla penna della Sica è il racconto della vita, riversato sulla pagina senza schermi e infingimenti, con tocchi che potrebbero apparire *naïf* se non si riconoscessero proprio quei sottili modelli letterari, le "cose che lacrimano" compongono qui una *satura lanx* variegatissima, che abbraccia, senza costrizioni gerarchiche o ideologiche, il lamento per le stragi del fondamentalismo e le 'georgiche' dedicate alla campagna viterbese d'origine, la nostalgia per gli amici poeti scomparsi e il canto religioso, il risentimento amoroso e le apparizioni mitologiche, il fondale romano e la guerra in Ossezia, gli "appunti" di viaggio e le memorie di familiari assenti, alcuni distici dal tono aforistico e le prose più o meno ritmiche d'impronta meditativa. Ne vien fuori una sorta di cronologia intima (sottolineata e ribadita dalle date che, con poche eccezioni, seguono ordinatamente i testi) che affida alla parola poetica il compito «di mettere toppe e rammendi a quel che va perduto / [...] a cucire i graffi e le ferite», imparando dalle oche di Villa Borghese l'umiltà di un'apparente goffaggine che è, invece, il segno di una diversa «grazia» e la profezia di una finale guarigione.

Maria Dimauro su

Annalisa Caiaffa

ANIME LUNGO LA CORNICE.

DANTE NELL'OPERA DI MARIO LUZI

Stilo, Bari 2008.

Gianni Antonio Palumbo su

Piersandro Pallavicini

AFRICAN INFERNO

Feltrinelli, Milano 2009.

Il titolo rinvia all'installazione che uno dei personaggi principali, il congolese Joyce Lukwazi, allestisce presso un museo canadese a testimoniare l'«esperienza di possessione» sua e della sorella. Installazione che viene salutata da Marisa, moglie del protagonista Sandro Farina, come la rappresentazione, operata con grazia, dello «scontro tra l'immanenza del magico nell'Africa» e la «supremazia della tecnica nel mondo occidentale». *African Inferno* è, tuttavia, anche un'evidente allusione alla discesa all'inferno vissuta dal protagonista dopo l'abbandono da parte della moglie, in seguito al tradimento perpetrato, insieme all'amico africano Joyce, con due scialbe donnette semicarine. Un inferno fatto di *mobbing* e di declassamenti sul lavoro, di ostracismi, dettati dal razzismo nei confronti dei coinquilini africani di Sandro, da parte di un padrone di casa che di Pacifico ha soltanto il nome; di colossali bugie o mezze verità raccontate al Farina da Richard e Modestin, i suoi compagni della *petite maison merdeuse*, naturalmente indotti ad escludere l'amico bianco dalla condivisione delle loro più intime problematiche.

Un *Inferno* in cui il fuoco riveste un ruolo non marginale, si tratti degli incendi appiccati dal camerunese Richard in una sorta di piromania compulsiva, finalizzata ad esorcizzare la rabbia per i torti patiti da fascisteggianti pezzi grossi o si tratti del liberatorio rogo di un feticcio, quello di Sandro, fatto bruciare, nel finale magico-surreale, dalla nuova compagna del Farina, Jadore, per porre fine a una fascinazione iattoria. Al protagonista, in questa *saison à l'Enfer*, resteranno la consolazione di una passione gastronomica a metà tra fanciullesco entusiasmo e consapevolezza tecnica da critico raffinato e dell'affetto salvifico per una figlia bionda, il cui nome, Chiara, sembra frutto di un'ironia del destino, poiché reca in sé l'idea della *claritas* nel microcosmo di Sandrone, dove i legami veri, profondi, indelebili hanno la pelle di un colore ben differente da quello del pavese medio.

Mi piace soffermarmi a riflettere sui personaggi che gravitano intorno al Dottor Farina, figure, o meglio figure (come tale Dieudonné, non molto raccomandabile 'dono di Dio'), che Pallavicini focalizza secon-

do il deformante angolo visuale di Sandrone. Sandrone che del pascoliano fanciullino serba in sé la propensione a farsi «Adamo che nomina le cose», affibbiando a chicchessia soprannomi irriverenti, ma quanto mai calzanti. Così, in questa commedia umana, spicca, per simpatia, l'unico amico bianco, quell'Alberico detto Drogherico per l'irrefrenabile propensione al consumo di sostanze stupefacenti; alcuni tratti di questo personaggio ci ricordano l'impareggiabile Vittorio Nuvolani, l'*atomico dandy* di un altro celebre romanzo del Pallavicini. Del Nuvolani, Drogherico serba la sensibilità, nel suo caso esclusiva, al fascino di certe segrete, quanto sbandierate dalla *vox populi*, doti degli uomini africani, in un'omosessualità selettiva, che lo porterà, a conclusione del romanzo, ad accasarsi con il sociologo fallito Modestin (l'altro coinquilino di Sandrone), sospettato dal Farina di contatti terroristici con una cellula pavese di Al-Qaeda, ma in realtà dedito solo alla frequentazione di misteriose *chat* gay con l'irriverente pseudonimo di Arafat.

Le figure femminili sono senz'altro tra le più interessanti del romanzo. C'è l'appena sbizzato femminino impiegatizio dai nomi parlanti della signora Addolorato, la portinaia, e dell'impiegata dell'archivio, madama Desolato, da Sandro ribattezzata Desperato o Deportato. Ci sono le tre semicarine, causa della disgrazia del Farina: Alba, detta Scialba, Camelia (una canna al vento) e l'odiosa Cissie, soprannominata Cesso per i profumi esotici che promanano dal suo poco lavato corpicino. Falsamente emancipate e, per dirla almodovarianamente, *donne sull'orlo di una crisi di nervi*, le «squinzie» in questione costituiscono un trio dagli effetti nefandi e nefasti nella trama di *African Inferno*. Emancipata, ma forse per il desiderio di sfuggire a un padre padrone dal cuore di neve, la moglie, poi ex, di Sandrone, una Marisa che rivive nella sua immatura, giovanile ansia di vivere nel *flash-back* del capitolo 'L'anno della gioia'. Se Marisa, l'angelo-biondo, pare, legittimamente, cercare di affrancarsi dallo stereotipo di donna moglie/madre per perseguire un confuso disegno di auto-realizzazione, l'unica donna-angelo del romanzo, possessioni diaboliche e insaziabili desideri sessuali a parte, sembra proprio la nera Jadore, sorella dell'amico fraterno di Sandro, Joyce.

Anche Joyce e Jadore, come altri personaggi, hanno *nomina omina*: Joyce è, dichiaratamente, il figlio della gioia e, per buona parte del romanzo, si lascia pigramente cullare dal «dolce rumore della vita»; Jadore, col suo nome ('Io adoro', 'mi piace'), ci fa pensare a quell'antico genere della poesia cortese che aveva nome *plazer* e consisteva, sostanzialmente, nell'elenco di tutte le più belle cose esistenti al mondo.

Meraviglie che Jadore assomma in sé: la bellezza interiore di questa donna le consente di percepire l'aura nera dell'ambiguo amico del Farina, Richard, e di perpetrare, al termine del romanzo, un rito salvifico che tramuterà l'*African Inferno* in un paradiso, in cui tutti si amano o, almeno, così pare. Effetto ben differente da quello di uno dei personaggi femminili meglio riusciti dell'altro bellissimo romanzo del Pallavicini: la Cristina di *Atomico dandy*. Oggetto del desiderio ossessivo, ma tutto sommato freddino, di Vittorio Nuvolani, Cristina, negata all'antieroina dandy da comiche disavventure, preferiva farsi dispensatrice di immagini di santa Maria Goretti, in un non tanto velato invito alla castità. L'epifania dell'amata (?) Cristina alla finestra, poi, lungi dall'aver gli effetti salvifici di certe angeliche madonne del dolce stilnovo si rivelava foriera di iatture, precludendo nientemeno che alla catastrofe nucleare di Chernobyl.

Le nubi che si addensano sul microcosmo della quotidianità del Farina, invece, finiscono lentamente con il diradarsi, cosicché il cielo ritorna, non a caso, «un pacifico, immenso sfondo nero». E con l'imminente prospettiva di una fragrante cena cala il sipario su una mordace, irresistibile *comédie humaine*.

Roberto Pagan su

Maria Clelia Cardona

FURIA DI DIAVOLO

Avagliano, Roma 2008.

Domenico Mezzina su

Sara Notaristefano

DELUSA DAL PARADISO

Sacco, Roma 2009.

Antonio Giampietro su
Natalia Ginzburg
LE PICCOLE VIRTÙ
Emons Audiolibri, Roma 2009.

Alberto Cippi su
Luciano Erba
POESIE (1951-2001)
Mondadori, Milano 2002.

Salvatore Ritrovato su
Paolo Febbraro
IL BENE MATERIALE
Libri Scheiwiller, Milano 2008.

Jole Silvia Imbornone su
Cesare Viviani
CREDERE ALL'INVISIBILE
Einaudi, Torino 2009.

«Non è condanna, non è sventura, / è natura»: è con queste parole che Cesare Viviani conclude la riflessione sulla morte che percorre e attraversa ineludibilmente le pagine della sua ultima raccolta poetica. In uno stile sentenzioso e in componimenti di lunghezza diseguale, talvolta legati da lievi riprese tematiche, anaforiche o genericamente verbali, lo scrittore toско-milaneese delinea l'insufficienza, sia del senso comune religioso sia della ragione, dinnanzi al tentativo di capire e commisurare l'eterno e insieme la finitezza dell'uomo. È ovviamente inevitabile per l'autore misurarsi con il concetto di Dio e con i suoi attributi più comuni: se la figura del Creatore assume tradizionalmente connotati paterni, Viviani oltrepassa ciò che «fermamente si crede» di solito per limitarsi ad intuire l'esistenza di «uno sconosciuto, / sempre vicino, presente, influente, / e invisibile, quasi / impercettibile» (p. 76). In una sospensione del giudizio che non è segno di superiorità della mente razziocinante che conduce l'analisi, ma ammissione della sua inferiorità, per il poeta non è possibile predicare alcunché riguardo a questa figura misteriosa, tanto meno è possibile effettivamente dialogare con essa secondo la topica quotidiana di richieste e suppliche, a cui segue comunemente l'individuazione di castighi o grazie negate.

«Non sente niente Colui che dà la vita» (p. 26), per quanto si immagini una percezione quasi fisica della voce dell'orante ad opera di un ente impercettibile. Di Dio si può solo affermare, assumendo come termine di paragone in negativo l'esistenza dell'uomo, che sia «senza fine» (p. 61), come l'infinito che ha generato, e abiti in uno «splendore inavvertibile» (p. 7), dato che la «luce del giorno supera la vita», l'abbraccia e abacina temporaneamente. Credere è così per Viviani non ascoltare e ripetere una storia, quanto piuttosto «guardare le stelle, il loro / intermittente luore» (p. 86), proiettarsi (come si legge nella poesia incipitaria, p. 5) verso quel bagliore che è «riflesso divino» e che nella sua interezza non può essere colto dai sensi umani.

Anche un altro nodo topico che soffoca il quotidiano, la paura della morte, si dimostra infondato: essa è affrontata con quel «contegno» che si dimostra nel ridimensionare al suo cospetto ogni piccolo timore e non può che decrescere in una preghiera che è abbandono e anelito a ricongiungersi pacificamente e naturalmente, senza dolore, «al resto del mondo / agli altri, agli alberi, alla terra» (p. 56).

La limitatezza dell'esistenza umana non è d'altronde per Viviani una verità da dimostrare o confutare, ma una realtà, come attesta, ancora una volta impercettibilmente, il passaggio dal movimento della vita alla stasi della morte, simile all'immobilità della materia priva di vita degli elementi sempiterni, che, da residenti del globo, persistono nel loro «colore distintivo» (p. 82), mentre all'uomo non resta che vedere, impotente, «uno dopo l'altro tutti cadere» (p. 27).

Se gli oggetti che abitano il mondo artificiale occupano spazi circoscritti, l'azione umana secondo il poeta si compie in un tempo finito, dominato da un presente che non consente balzi in avanti, né assimila-

zioni dell'uomo al ritmo di rinascita della natura, assecondato solo nel ritorno a comune sostanza tra le sostanze. Tuttavia, al di là della piccola morsa della sua vita, c'è un'«eternità incomprensibile» e un «miracoloso spazio» (p. 57), che «non ha confini» ed è «irriconoscibile» (p. 1): l'uomo non ne prende parte che temporaneamente, ma verso tali infiniti, verso l'«irragionevole», egli protende i suoi slanci e «ardori immotivati» (p. 30). I vorticosi movimenti del pensiero non possono decifrare ciò che resta ignoto: allora nella scrittura, come si legge nei versi dedicati esplicitamente all'amato Mario Luzi, basta un'ironia semplice che si giovi di «calmi movimenti» (p. 15), senza necessità di posizioni studiate e atteggiate. Queste parole assumono pertanto il valore di dichiarazioni programmatiche, che si rivelano in linea con la torsione prosastica de *La forma della vita* (2005) e – nonostante la complessità degli argomenti affrontati – con la colloquialità dell'attuale registro della poesia di Viviani.

In questo volume del 2009, inoltre, allorché il poeta nella sua argomentazione lirica afferma di prendere atto della debolezza della capacità raziocinante, la stessa sintassi dei versi, che dovrebbe sostenere e illustrare lo sviluppo del ragionamento, si frantuma in frammenti ipotattici o ellittici. Ridotta a una sola voce la moltiplicazione dei punti di vista delle raccolte degli anni Ottanta, la struttura logica si sgretola in brandelli incompleti di dialoghi con un tu muto, presupposto oltre la pagina, mentre il ragionare spezza volutamente o inevitabilmente il suo filo. «E se l'incomprensibile fosse l'immaginazione?» (p. 14): questo interrogativo segna così l'affermarsi della fede del titolo, in una sorta di misticismo filosofico, che vede l'unica alternativa allo scetticismo in uno scatto dell'immaginazione, nei suoi eccessi, gli unici che consentano di restituire alle cose una chiarezza.

Claudia Francesca Gorgoglione su

Flavio Ermini

L'ORIGINARIA CONTESA TRA L'ARCO E LAVITA.

NARRAZIONI DEL PRINCIPIO

Moretti & Vitali, Bergamo 2009.

Daniela Medico su

Mariella Bettarini

A PAROLE – IN IMMAGINI

Gazebo, Firenze 2008.

Maria Ginevra Barone su

Antonio Lucio Giannone, Emilio Filieri (a cura di)

SALENTO DA LEGGERE.

PROPOSTE DI LETTURA ED ESPERIENZE DIDATTICHE TRA '600 E '900

Lupo, Copertino (Le) 2008.

Antonella Agostino su

Michela Murgia

ACCABADORA

Einaudi, Torino 2009.

«Gli uomini hanno paura, non vergogna. Lo sanno loro qual è il cappotto che temono da me». Così si esprime *l'ultima madre*, colei che dà la morte a coloro che sono incapaci di affrontare e gestire il dolore degli ultimi istanti di vita, e che è al centro del secondo romanzo di Michela Murgia, *Accabadora*. È la storia di Tzia Bonaria Urrai, vedova Soreni, che nelle notti più disperanti, viene chiamata dai suoi compaesani per soffocare delicatamente i malati terminali. Una eutanasia *ante litteram*, che rende questa donna umile, dolce, comprensiva agli occhi degli abitanti di Cabras, il piccolo paese sardo degli anni Cinquanta in cui la vicenda è ambientata. Infatti il mito “de s'accabadora” – cioè colei che finisce –, cui il titolo fa riferimento, affonda le sue radici nella mitologia sarda; in particolare nella atavica paura di affrontare la morte, tale da rendere gli uomini totalmente incapaci di farlo da soli.

Bonaria Urrai è alta, usa solo vesti nere e fa la sarta, di mattina. Discreta, riservata, parla pochissimo perché è perfettamente consapevole della dolorosa solennità che l'accompagna in ogni gesto, in ogni movimento. Vedova di un marito che mai è stato tale, perché è morto sul Piave combattendo, Bonaria sente il bisogno di essere madre ed adotta una bimba che nella famiglia d'origine, troppo povera, era di troppo; esce di notte, quando la piccola dorme, celando sotto il mantello il suo segreto; fino a quando, una notte, quella bambina vedrà l'orrore, lo scandalo che la porterà a dire: «No, io non vi conosco. La persona che conosco non entra di notte nelle case a soffocare gli storpi con i cuscini...».

Il personaggio di Bonaria è strettamente consustanziale alla mitologia sarda. Non è certo una donna che ammazza la gente per il piacere di farlo. Cerca di tenere la propria vita personale al riparo dalle prestazioni notturne, e di dare assistenza in una sorta di riserbo rispettoso della sofferenza altrui. Esce stremata dalle case in cui ha compiuto la sua opera e conduce con la figlia un'esistenza clandestina, tra una 'efficienza' insuperabile e il 'naufragio' dell'anima. È dunque una, per così dire, "lavoratrice privata illegale": opera laddove il suo intervento è pietosamente necessario, peraltro difendendo la vita del morituro quando la morte non viene vista come soluzione, bensì come sollievo. Ma in ogni caso, facendosi carico della vita altrui, Bonaria spegne sempre più la propria, uccide lentamente se stessa.

Nel suo mesto errabondare, a dir poco infernale, la donna ha un momento di crisi: deve decidere se aiutare a morire il giovane Nicola Bastiu, il quale, rimasto mutilato in seguito all'amputazione di una gamba, è preso dal desiderio di non sopravvivere più. Questo dilemma viene presentato in chiave metaforica già nell'incipit del romanzo, dove la vedova Listru le vende per qualche patata l'ultimogenita Maria, una povera *fillus de anima* dell'*accabadora*. Per cui Bonaria, identificata dal paese con la morte, accoglie a casa sua una bambina, simbolo della vita.

In questa favola di Michela Murgia si nota una sorta di amore 'etimologico' nei confronti del passato, considerato uno strumento per scoprire o chiarire le ragioni profonde del presente (non si può non vedere dietro questa storia una serie di riferimenti a problematiche attualissime, quali il testamento biologico e la questione del fine-vita). Passato e presente si mescolano in *Accabadora*. E la cosa è evidente nella peculiare strategia linguistica scelta dalla scrittrice, che evita di sovraccaricare il romanzo con il ricorso a parole dal timbro marcato ed obsolete. Al contrario, la Murgia punta con la sua scrittura a valorizzare le parole dialettali e a cercare il loro significato al di là dei soliti confini, al fine di realizzare una poesia musicale, sentimentale. Ne deriva, insomma, una scrittura aspra ed intricata, a volte stranamente distensiva. In *Accabadora* le parole esprimono il loro peso e la loro dinamicità: «Quando Andria [*sc.* l'ultimo cliente dell'*accabadora*] scorse la figura misteriosa in casa [...] avrebbe voluto chiudere la porta della camera, premendola forte per farci battere la paura contro, ma l'anima sarebbe stata troppo vicino per non accorgersene».

La scrittrice sarda abbandona dunque la cifra ironica che aveva caratterizzato la sua fortunata opera prima, *Il mondo deve sapere* (Isbn edizioni, Milano 2006), la quale aveva ispirato uno spettacolo teatrale a firma di Emmer e Saponangelo e il film di Paolo Virzì *Tutta la vita davanti* (2007). In *Accabadora*, invece, la Murgia si è lanciata efficacemente in una narrazione fitta e densa, frutto di descrizioni minuziose, in cui ogni soggetto e ogni destino porta con sé, sempre, una carica inquietante: «Non metterti a dare alle cose nomi che non conosci, Maria Listru. Farai tante scelte nella vita che non ti piacerà fare, e le farai anche tu perché vanno fatte, come tutti».

Gina Cafaro su

Barbara Carle

TANGIBLE REMAINS.

TOCCARE QUELLO CHE RESTA

Ghenomena, Formia 2009.

Quel che dura non dura mai per caso. La durata premia e conferma insieme una particolare qualità delle cose: premia la loro eccellenza, confermandone la capacità di attraversare indenni il tempo. Che si tratti di un cucchiaino o di un pettine, di una sciarpa, di un cappello di paglia o di un dipinto di Van Gogh (un ricordo? una riproduzione?), queste venerate reliquie entrano e permangono con silenziosa discrezione nel nostro quotidiano, umile e tenace ordito della storia, con e per il ventaglio dei gesti, quelli da cui

prendono forma e quelli che ci propongono, con/per la gamma di sensazioni, percezioni, emozioni che sprigionano, con/per l'universo di possibilità che aprono e che senza di loro non esisterebbero. Provate ad immaginare un mondo senza un braccialetto, una scopa o una chiave, senza una palla: non vi sentite subito mutilati negli occhi, nelle mani, nelle gambe, nei sensi tutti? non sentite l'enorme vuoto che dilaga?

Ecco l'ordine di pensieri a cui conduce Barbara Carle con *Tangible Remains. Toccare quello che resta*, agile volumetto di cinquanta poesie in lingua inglese, uscito a maggio di quest'anno per i tipi della casa editrice Ghenomena di Formia. Nata in Pakistan e laureatasi con una tesi di dottorato in letteratura italiana alla Columbia University di New York, traduttore e critico, oltre che poeta – come ricorda la nota biografica – la Carle, avvalendosi della collaborazione di Antonella Anedda, ha pure tradotto in italiano questo lavoro, offrendolo al lettore come versione a fronte.

Una poetica ad alta definizione teorica, quella di Barbara Carle, che privilegiando – l'abbiamo visto – gli oggetti dotati della virtù di accompagnare l'uomo lungo i secoli e perfino i millenni, affida alla scrittura poetica il compito di corteggiarli, di riguadagnare trasparenza e smalto alle esperienze che quegli oggetti sono capaci di attivare, senza lasciare nulla nell'ombra, senza mai dare nulla per scontato: «Transparent bodies / curved surfaces / cut and polished / thick edges of crystal / hang in hinged frames – / flaps open and close / door to sight. // Corpi trasparenti / superfici curve / tagliate e lustrate / fitti orli di cristallo / inseriti in una montatura / i perni aprono e chiudono / la porta alla visione»: riconosciuti gli occhiali? Messo in soffitta l'io lirico, inutilmente ingombrante, un soggetto impersonale guarda alle cose, o meglio si guarda vivere attraverso le cose dall'esterno, con gioiosa partecipazione e insieme con olimpica compostezza. Lo sguardo è concreto, vivacemente descrittivo, minuzioso e pur sempre fresco e ingenuo; anche le emozioni passano attraverso il filtro di questa lucidità oggettivante. Niente sfugge alla sua lente di ingrandimento: nessun dettaglio, non un profumo, non un suono, un sapore, una linea, un profilo. E alla fine di una attenzione così a lungo sostenuta, le cose che una lunga consuetudine aveva logorato, rinascono nell'occhio come nuove, sorprendenti, entusiasmanti e insieme quasi colte in una sorta di loro nudità ontologica: una chiave «Moves when blocked / opens when closed / knows more than it knows.», mentre il coltello «Compagno della forchetta attraverso i suoi denti s'infila / simmetricamente. Il suo potere mortale / luccica sotto i nostri occhi inquieti / sfidando il compiacimento / della tavola».

Cinquanta poesie, cinquanta oggetti di cui solo nell'indice si rivela il nome, cinquanta indovinelli o un abbozzo di dizionario poetico. Diremo meglio dicendo: una fenomenologia poetica che ci riconsegna la meraviglia dell'esperienza.

Una voce certamente ricca di personalità, quella di Barbara Carle, probabilmente memore, fra le altre, della lezione di Marianne Moore, che proprio nella traduzione in italiano, ahimè, perde talvolta qualcosa della sua essenzialità, della sua nettezza, e quindi della sua forza.

Carmine Tedeschi su

Lucio Zinna

POESIE A MEZZ'ARIA

LietoColle, Faloppio 2009.

Paolo Testone su

Dino Claudio

PENTAGRAMMA DEL VENTO

Lepisma, Roma 2008.

Paolo Testone su

Giuseppe D'Alessandro

L'AUTOSTRADA

E ALTRE POESIE (1967-2008)

Manni, San Cesario di Lecce 2009.

Paolo Testone su

LE "TARSIE" DEL LABIRINTO (ROMA):

Gianfranco Palmery

PROFILO DI GATTA, 2008.

Rodolfo Di Biasio

POEMETTI ELEMENTARI, 2008.

Domenico Adriano

PAPAVERI PERVERSI, 2008.

BAMBINA MATTINA, 2002, 2^a ed. 2005.