

**incroci**

semestrale di letteratura e altre scritture

anno XI, numero 22

luglio-dicembre duemiladieci

*incroci*

semestrale di letteratura  
e altre scritture  
numero ventidue  
luglio-dicembre duemiladieci



Mario Adda Editore

## **Il Sommario**

Editoriale

Note di regia

*parole (e musica) di Sandro Boccardi con disegni di Michele Cannà*

Contrappunti ed Incroci

*testi poetici di Amedeo Anelli con disegni di Michele Cannà*

Voci dall'Ecuador

*un'antologia poetica a cura di Emilio Coco*

La storia del fiume che non c'è più

*un racconto di Arjan Kallço*

Case abbandonate

*un racconto di Vincenzo Elviretti*

Di paese in paese

*un reportage di Franco Arminio*

Paesità Paesitudine Paesia

*testi di autori vari e fotografie di Pio Tarantini*

Cartoline dal Mezzogiorno.

Persone e paesaggi tra storia e attualità nel Sud d'Italia

*un saggio di Pio Tarantini*

L'amante di «gramigna»: Gatti e la poesia come s/paesamento

*un saggio di Salvatore Francesco Lattarulo*

Identità e paesaggio in poesia. Una questione 'politica'

*un saggio di Salvatore Ritrovato*

Transfert e identità eriksoniana nella scrittura di Luigi Fontanella

*un saggio di Carlo Di Lieto*

Nell'illimitato grembo della creazione.

Metamorfosi narrative di Angela Giannitrapani

*un intervento in forma epistolare di Antonello Ricci*

Eraldo Affinati e l'esercizio del viaggio

*un saggio di Marco Marsigliano*

Jorge Amado e l'anima nera di Bahia  
*un saggio di Emma De Luca*

Olimpia: la donna abbandonata dall'epica mitologica all'"Orlando Furioso"  
*un saggio di Florinda Fusco*

La metastasi analitica (retrospettiva 2009)  
*una rassegna di Claudio Toscani*

Schede  
*di D.M. Pegorari, A. Fàvaro, P. Testone, M. Squicciarini, V.M.M. Traversi,  
S. F. Lattarulo, F. Giannoccaro, F. Giuliani, A. Giampietro, D. Ribatti, G. Cafaro,  
M. Consoli, G. Di Leo, E. Celiberti, A. Squicciarini, C. Tedeschi*

## Editoriale



Avendo fatto dell'esperienza dei percorsi e degli incroci (culturali e relazionali) la nostra insegna, dobbiamo pur fare *mea culpa* e ammettere che almeno su una strada non abbiamo compiuto tutti i passi necessari: ci dev'essere una 'Via del Lettore Generoso' (che fa angolo con 'Corso del Letterato Pragmatico') in cui sia più facile persuadere i nostri non pochi amici – sicuramente più dei venticinque lettori di manzoniana memoria – a tradurre il loro affetto e il

loro interesse in abbonamenti, che divengono vieppiù necessari a fronte di spese di edizione e diffusione sempre crescenti. In attesa che ciò finalmente accada, ci confortano diversi segnali circa la sempre più viva ricezione della nostra rivista, dalla 'sponda' affettuosamente offerta da testate locali e nazionali amiche all'accresciuta partecipazione del pubblico alle iniziative culturali da noi promosse, fino alla vivace curiosità suscitata dal nuovo allestimento, finalmente completo, del sito web di «incroci on line». Tutto questo non può che tradursi nella sicura prosecuzione sulla strada intrapresa finora, all'insegna di una collaborazione intensa e proficua fra saggistica e creatività (quella dei versi e delle prose, ma anche quella delle immagini che sempre s'incrociano con i testi, ora anche nella nostra 'bottega' colorata che da qualche numero impreziosisce il nostro fascicolo) e ancora fra critica letteraria e riflessione sociale, fra tradizione dei classici e indagine militante sulla contemporaneità. Questo è l'orizzonte molteplice che ha finora procurato apprezzamento al nostro semestrale ed entro questo 'universo in espansione' vogliamo umilmente continuare a lavorare, scegliendo, però, di volta in volta, con rigore e coerenza, le strade da intraprendere, i percorsi tematici da affrontare, i compagni di viaggio più consentanei, le proposte artistiche e critiche più plausibili.

Per questo secondo numero del secondo decennio di vita di «incroci» abbiamo pensato di sviluppare un livello teorico necessariamente imposto dalla nostra pluriennale attenzione per i temi del territorio: ci riferiamo alla contraddittoria e attualissima nozione di *identità*, purtroppo sempre più di frequente ghermita come una clava da soggetti (politici e non) che attraverso di essa intendono giustificare una concezione 'esclusivista' della convivenza sociale. Per un gruppo di lavoro letterario come il nostro, con la nostra storia e, vorremmo dire, con la nostra geografia, non potrebbe esserci argomento migliore dell'*identità* per rompere gli indugi e guardare il Rubicone che ha scioccamente separato negli ultimi vent'anni i distinti specialismi della letteratura e della politica.

Si parte, dunque, con i testi poetici di Sandro Boccardi e di Amedeo Anelli, accompagnati da dodici opere visive di Michele Cannaò, che ci consentono di incrociare il nostro Tacco, che qualcuno ha appellato come 'Lombardia del Sud', con la bella terra del Po e della nebbia che, dopo un secolo di emigrazione, possiamo ben chiamare 'Puglia

del Nord': ma il lettore scoprirà nelle note di presentazione di quelle pagine altri e più suggestivi motivi d'intreccio. Attenti, come sempre siamo stati, alla lezione di Bodini (e del suo primo, prezioso, mediatore presso le generazioni successive, l'indimenticabile Leonardo Mancino, a cui va il nostro commosso e ultimo saluto), sappiamo che il nostro è solo uno dei Sud possibili e che Sud è ovunque la scarsità delle risorse diventa brodo di coltura dell'ingiustizia, dei poteri illegali e delle dittature (formali e non). Per questo di tanto in tanto inviamo il nostro ambasciatore nel continente latino-americano, il poeta e traduttore Emilio Coco, a raccogliere i fiori di poesia e testimonianza di quelle latitudini: questa volta si tratta di una miniantologia proveniente dall'Ecuador, scosso in quest'autunno dall'ennesimo tentativo di colpo di stato. Per la prosa, proponiamo un trittico 'a cavallo dell'Adriatico', costituito dai racconti di Arjan Kallço, Vincenzo Elviretti e Franco Arminio, che ci accompagnano, ciascuno a suo modo, verso il tema dell'inserito per la prima volta multicolore (oltre che multicreativo), il cui epicentro è il rapporto che gli scrittori intrattengono con la provincia, o ancora meglio, con il paese di origine, quello del corpo o dell'anima, della residenza o della nostalgia, considerato che il cuore dell'Italia sta, anche dal punto di vista demografico, dentro i suoi paesi.



Molti gli autori invitati e presenti, insieme col fotografo Pio Tarantini (un pugliese a Milano), un cui intervento teorico su paesaggio e fotografia apre, non a caso, la sezione dei saggi, che prosegue con un articolo di Salvatore Francesco Lattarulo sull'immaginario del paese in colui che probabilmente dev'essere ricordato come il maggior poeta neodialettale pugliese del Novecento, Pietro Gatti, di cui la scorsa estate sono state ripubblicate da Manni, in due tomi, tutte le raccolte già edite e di cui l'anno prossimo ricorderemo il primo decennale della scomparsa. Più spostato sul piano della riflessione teorica l'intervento di Salvatore Ritrovato che s'interroga sulla relazione fra identità e pluralità.

Concernono l'elaborazione dei luoghi dell'identità nella narrativa contemporanea i tre successivi saggi di Carlo Di Lieto su Luigi Fontanella, di Antonello Ricci su Angela Giannitrapani e di Marco Marsigliano su Eraldo Affinati, fra storie reali e fittizie di racconti incompiuti, contraddizioni insanabili fra giovinezza e disincanto della vecchiaia, ricerca di se stessi in luoghi apparentemente estranei. Ma l'identità non deve intendersi solo nei termini della ricostruzione di un'autobiografia, bensì in quelli dell'elaborazione del sostrato mitologico che alimenta le radici di un intero popolo: di qui l'interesse etnologico di Emma De Luca per le tracce degli ibridi culti religiosi nella narrativa di Jorge Amado (ancora un tuffo nel Sud America, dunque) e quello italianistico di Florinda Fusco per il mito di Olimpia nel capolavoro di Ariosto.

Antropologia e psicologia s'intrecciano in quasi ognuno di questi contributi; sicché non apparirà estranea al tema generale una nuova rassegna di Claudio Toscani (la quarta accolta da «incroci») sui rapporti fra psicanalisi e cultura letteraria. Col viatico di queste novità bibliografiche il lettore potrà giungere alla consueta ricca sezione delle 'Schede'.



## Sezione Testi

### Note di regia

parole (e musica) di Sandro Boccardi  
con disegni di Michele Cannà



*Strano incontro e strano incrocio quello proposto da Boccardi che, grazie alla sua riconosciuta competenza musicologica (ha curato per anni una importante rassegna milanese di musica e poesia) e a una sua immaginata somiglianza con tale Johann Sebastian Bach, è stato incaricato di fare la parte del grande musicista nell'ambito di un film in corso di produzione. Poeta raffinato e versatile qual è, l'autore ha offerto alla nostra rivista il frutto di questa esperienza, che gli consente di mettere insieme, con un incrocio al cubo, la musica, la poesia e la cinematografia, attraverso un disegno testuale organico e ragionato, preceduto dalle annotazioni di Francesco Leprino (Perché Bach, perché Boccardi), ideatore, regista e sceneggiatore del film, e dalle spiegazioni/ riflessioni dello stesso Boccardi (Incrociando). A condire il tutto provvedono i disegni di Michele Cannà, un incrocio artistico tra la Sicilia di origine e la Lombardia di adozione.*

L'incrocio' di Boccardi è composto dalle seguenti sezioni:

*Note di regia*

*Ricercari per l'arte della fuga*

*Canone del futuro e del ritorno*

*Canone del silenzio (in forma di sestina lirica)*



*Perché Bach, perché Boccardi*

*Sul nome B.a.c.h. – Un viaggio in Germania da Eisenach a Lubeca sulle tracce di Bach è un film che si svolge su piani strettamente interrelati e intercalati: il piano dell'esecuzione musicale dell'Arte della Fuga con elaborazioni strumentali per diversi organici, il piano dell'esplorazione di tutti i luoghi bachiani, quello del racconto biografico, quello dell'analisi discorsiva dell'Arte della Fuga raccontata fra i luoghi bachiani dagli stessi personaggi, quello delle interviste ai vari esperti... quello di Bach stesso che in livrea si aggira muto nei "suoi" luoghi e ci guarda, dal remoto passato e al tempo stesso dal lontano futuro (è interpretato da Sandro Boccardi, emblematico personaggio che ha promosso la musica*

antica in Italia, fondando l'ultra trentennale festival "Musica e poesia a San Maurizio"; al musicista dà voce il più grande attore di lingua tedesca: Bruno Ganz).

*L'Arte della Fuga*, senza apparente destinazione strumentale e senza un nome (il titolo fu apposto probabilmente dal figlio C. Ph. Emanuel o da Marpurg), è lasciata incompiuta da Bach e costituisce, insieme alle ultime, per certi versi enigmatiche, opere un cosciente testamento per il futuro, per l'eternità.

Francesco Leprino

### *Incrociando*

Alle note di regia che riguardano il mio ruolo nel film *Sul nome B.a.c.h.*, si contrappongono queste mie *Note di regia* che in forma di appunti pseudo-poetici (non so



come chiamarli) e di poesie, reagiscono alla 'provocazione' della realtà e, insieme, all'antico amore per la musica e per un musicista grandissimo come Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Lipsia 1750). Al fondo di ogni esperienza poetica c'è sempre il mondo concreto delle cose; ma qui il rapporto è diretto: e lo manifesto incrociando sulla pagina le indicazioni registiche e le mie impressioni centrifughe o divaganti. Ne viene un dialogo a due, una sorta di contrappunto: *soggetto* e *controsoggetto*, come si direbbe tecnicamente.

Il mio lavoro si muove su due registri espressivi. Da una parte c'è l'ironia, o auto-ironia, e talora il sarcasmo, per l'imprevedibile incarico di figurare come il *Cantor* di Lipsia con parrucca e livrea (anche se per brevi momenti quando compaio e scompaio dalla scena come silente e accigliato ectoplasma); dall'altra c'è una malinconia amorevole per ciò che la musica ha rappresentato e rappresenta per me: non solo per i trent'anni di lavoro nel campo dell'organizzazione musicale, ma soprattutto perché la musica costituisce un archetipo mentale di forme e suggestioni, come provano alcuni titoli di mie precedenti raccolte poetiche (*Durezza e legature* con il richiamo alle Toccate di Girolamo Frescobaldi, e *Ricercari*) edite da Vanni Scheiwiller nel 1967 e 1973. Anche per questo motivo le forme metriche, libere o obbligate, nei diversi accenti e incontri vocali e consonantici, e una particolare attenzione al suono mi sono – penso – congeniali. E così i due registri, non antitetici ma intrecciati, costituiscono un filtro attraverso il quale guardare la vita.

Della mia prima raccolta (*A dispetto delle sentinelle*, 1962, nella collanina 'Oggetto e simbolo' diretta da Luciano Anceschi) Andrea Zanzotto, in una lettera di quel tempo rilevava questi versi: *Buttare l'ironia questo vestito / che cela le menzogne...* Con la saggezza

(relativa) dell'età, oggi sarei tentato di aggiungere che la menzogna, come modo d'illudersi – e illudere – è sempre dietro l'angolo anche quando pensi di essere intimamente sincero.

La poesia e la musica possono andare a braccetto? Possono incrociarsi a vicenda senza stridere pur usando *grammatiche* differenti? E, infatti, la poesia si esprime come *monodia*: procede cioè linea *dopo* linea (un verso dopo l'altro) sviluppando un flusso di pensiero verbale, dominato dalla logica verbale, una parola dopo l'altra, mentre la musica è essenzialmente *polifonia*: unione di più voci intese a rendere percepibile all'orecchio un messaggio astratto, strutturato per linee sovrapposte verticalmente come insieme di voci e strumenti. La musica non parla, esprime emozioni. Emozioni comuni alle due arti.

Già nei tempi antichi la poesia lirica (accompagnata dalla lira) e la poesia aulica (dal flauto) stavano a dimostrare la possibilità (o naturalezza?) di intrecciare la parola e l'emozione: i versi e le note.

Dove si compie uno scarto maggiore è nel mettere sulla carta la fonte *pratica* delle indicazioni di regia per un film con le suggestioni poetiche che vi scaturiscono. Non saprei dire se tale dialettica funzioni. Se non funziona, la colpa sarà solo mia: per la parte che ho voluto assumere. Tuttavia non vi è dubbio che incroci a livello multimediale fra musica poesia e cinema sembrassero tanto suggestivi per la rivista «incroci» di Bari, costantemente attenta al dibattito su poesia e realtà. Incroci, insomma, o *accoppiamenti giudiziari* per dirla con Gadda. Incroci che probabilmente il Croce (scusate il bisticcio) non avrebbe approvato. Tanto più che all'appuntamento si aggiunge l'arte di Michele Cannaò, illustratore di forte tempera, in questo numero della rivista.

*L'Arte della Fuga* è opera incompiuta. Nell'ultimo numero Bach inserisce un tema di quattro note che è senza dubbio la sua firma. Le note sono SI bem./ LA/ DO/ SI, che nella notazione tedesca corrispondono alle lettere B/ A/ C/ H (Bach).

Come modestissimo omaggio al sommo musicista ho voluto aggiungere alla fine del mio lavoro un "Canone del silenzio" nella forma antica della sestina: sei parole chiave che continuamente si alternano quasi a significare l'impossibilità di dire alcunché intorno a un'opera che deve semplicemente essere ascoltata.

s. b.

## Contrappunti ed Incroci

testi poetici di Amedeo Anelli con disegni di Michele Cannà



*In quanto fondatore e direttore di «Kamen'. Rivista di poesia e filosofia», Amedeo Anelli è portatore sano di una sfida quasi provocatoria, visto che da anni, puntualmente, fa incrociare due comparti conoscitivi ed espressivi che, per inerzia scolastica e culturale, siamo abituati a vedere distanti, per non dire contrapposti. Egli, invece, anche quando produce poesia, resta fedele all'impegno assunto e svolto, proponendo testi in cui il pensiero si fa poesia e viceversa. Importante anche la sua attività di traduttore dal russo e di critico d'arte: grazie a questa seconda qualità è stata realizzata e ospitata la presenza di Michele Cannà.*

La silloge di Anelli è composta dalle seguenti poesie:

*Notenbüchlein*

*Da pacem*

*Rappresentazioni del silenzio*

*Luoghi del silenzio*

*Notturmo*

*Contrapunctus (I-V)*

### NOTENBÜCHLEIN

Se questa sedia ha una voce,  
io la ritrovo in te,  
in questa aria di fumo  
che respiro,  
nell'altra fra le tende che ti perde,  
in questi oggetti  
al falso-caso  
che saranno ordinati,  
al portacenere  
che sarà pulito...

Se questa sedia mi parla,  
mi parla di te,  
e recido le foglie  
del piccolo olmo,  
di questa presenza silenziosa,

spunteranno nuove foglie,  
e la densità del silenzio  
crescerà come un corpo.

Mi parlerà questa sedia  
in uno scricchiolio  
d'ombra.

Ma non sapranno segnalarti  
i gatti nel cortile,  
e non ti vedono  
i rampicanti,  
né la pagina bianca,  
e questo fronte d'aria  
che avanza, questo  
fronte di silenzio,  
che modella le cose,  
e il rosmarino sulla tavola,  
e la salvia e il vino rosso  
che si ossigena nella brocca.

La pagina fruscia.  
Il riverbero del giardino  
nel vetro del quadro  
specchia le foglie,  
che mi parlano  
della infinità delle forme,  
del tempo  
che ci hanno donato,  
in questo sguardo  
in questa sedia  
in questo suono.

## DA PACEM

*a Gino*

Con la leggerezza di una piuma  
che se ne va al soffio dalla mano  
la pioggia mi canta  
e tace  
ogni rumore.

A chiocciola  
dal punto verso il punto  
si amplia e si restringe  
l'orizzonte.

Con uno spirito incerto  
su una materia certa  
certo spirito  
in certa materia

nell'oscillare della foglia  
l'indistinguibile suono  
dalla chioma dell'albero.

L'orizzonte  
fugge dal paesaggio.

Nelle cose come una talpa  
indistinguibile  
mi porgi la mano:

*arrivederci*  
*arrivederci*

con leggerezza si scioglie  
ogni rumore.

## RAPPRESENTAZIONI DEL SILENZIO

Ho sognato la neve.

L'assoluto silenzio  
della neve in pianissimo.

Silenzio tutto in positivo

non ai bordi del suono  
come quello della pioggia,

che è musica, eloquenza  
ritmo.

Questa neve  
Nell'apparente slargo  
del sogno  
era geometria

disordinata geometria

ricca di translazioni  
fluttuazioni e saggezza.

Distesa sul foglio del sogno  
si è seduta la neve,  
e un fiocco si è situato  
sulla mia mano.

L'ho sentito sciogliersi,  
dileguarsi.

Come in un rituale  
d'augurio mi sono  
umettato dietro le orecchie.

Ho gioito della forza  
costruttiva del silenzio,

dell'architettura necessaria del respiro

della neve che scende  
necessariamente.

## LUOGHI DEL SILENZIO

Se l'albero comprende  
oltre la siepe l'udito tende

ora corri nella neve  
non hai più di cinque anni  
con le mani calde e colme  
nel bianco con qualche corvo  
e qualche passero

lo stesso silenzio

neve sognata  
neve pensata

con la slitta scaldaletto  
seguì le piste i dislivelli  
fra gli alberi nel tempo.

Le castagne sulla stufa  
il fuoco vivo della legna.

Se l'albero comprende  
si può fare con poco  
con niente.

## NOTTURNO

La neve turbina  
nel buio.  
È un ticchettio  
che accarezza  
le foglie.

Un bianco  
che non illumina,

solo l'accoglie  
dall'alto  
una luce di lampione.

Ma il mondo terribile  
è quaggiù  
poltiglia e gelo  
e il sordo rumore  
di un ramo  
che si spezza.

Sotto il peso  
la terra risponde  
soffice neve  
brezza e sotto ghiaccio.

Non tornerà più!

Un brivido corre  
lungo la schiena.

Non tornerà più!

Ma la pena ci soccorre  
costante raggio

sotto un faggio  
spunta un ciuffo d'erba nera.

## CONTRAPUNCTUS I

I

La neve turbina nel buio.

Il gatto si rintana fra gli stracci,  
e giù il freddo che candisce il giardino.

Fra mura di cemento  
la natura fa il suo corso.

II

Il cielo viola.

Si diceva: «Senza cittadino consapevole ed attivo  
nessuna democrazia possibile».

Si diceva «A livelli bassi,  
così di cultura,  
non c'è democrazia».

Si diceva: «Con acque pulite  
la salubrità. Con acque inquinate  
la natura fa il suo corso  
verso l'inorganico».

### III

La neve turbina nel buio.  
Un fiocco per giù  
e poi all'insù,  
la stupefazione del giardino.

«heri dicebamus...»

in un'oscurità millenaria...

### CONTRAPUNCTUS II

Qualcosa si è capito  
qualcosa si è perso  
“perdere è più necessario  
che trovare”.

Una casa di compensato  
attorno ad un pesco  
fra i tralci di vite  
le radici e la terra  
e il silenzio dell'erba.

Cresci fanciullo cresci  
cresci alla vita.

Ma il poeta è al di là  
del poeta  
verso l'uomo  
verso la cosa  
nell'incompiutezza  
della piena umanità  
delle molte vie  
della cosa stessa.

Il narratore è più  
della pura forza narrante  
della forza primigenia del narrare  
verso l'uomo.

Un rotolo di cartone  
e il fanciullo dentro  
fra il silenzio dell'erba  
in movimento  
ascoltando il peso  
il cuore della terra.

### CONTRAPUNCTUS III

Di slancio  
la bicicletta  
in piedi sulla sella  
senza mani.  
Così tutta la vita.

In intensificazione  
il senso  
il grande fiume  
gli alberi con le chiome  
a pelo d'acqua  
l'argine a raso  
le strade del bosco  
sommerse  
non più i responsabili  
degli uccelli fra gli  
alberi  
ma il boato sordo  
dell'acqua  
nell'ansa del fiume.

Se si sostiene  
il canto.

### CONTRAPUNCTUS IV

Sulla cancellata  
D'agilità  
come il gatto  
su pochi centimetri  
il poco spazio dato  
e via.

Gli alberi  
il sole fra le foglie  
sullo sterrato  
i solchi dei carri  
il pioppeto  
alberi ed alberi  
filari di alberi  
convenuti a geometria.

La leggera brezza  
dall'acqua  
il silenzio denso  
del bosco  
ogni passo risuona

come un germoglio  
dalla terra.

Al guado  
la bicicletta  
in spalla.

## CONTRAPUNCTUS V

Per fare Arte e  
Critica d'Arte  
serve tutto  
e non basta niente.

Se l'albero comprende  
oltre la siepe l'udito tende

narrare, vedere,  
pensare, comprendere,

“non narro, vedo”

a tu per tu  
con la corteccia  
un mondo  
un io

l'umido e l'asciutto  
il canto del muschio  
il maggiolino

gran cavaliere  
dell'ordine  
dei tempi.

## *Notizia su Michele Cannà*



Di origine siciliana, Michele Cannà dalla fine degli anni Settanta intraprende l'avventura interdisciplinare tra arti figurative e teatro con una sua *Tauromachia* composta dall'opera teatrale *Grandiosa Corrida* e dal ciclo di opere pittoriche e grafiche *Taurophigìa*.

Nel 1987 fonda la Compagnia Teatrale La Credenza, mettendo in scena fino al 1999 oltre venti lavori, tra cui *Diario di Eva*

(inedito di Fo), *Mythologìa* e *La Croce del Sud*, da lui stesso scritti e diretti.

È ideatore e curatore di eventi artistici, tra cui: *Infesta* (Milano 1988-1989), non-stop d'Arte e *Kaló Neró* (Messina 1995-1999), festival delle arti.

Nel 1991 fonda a Milano lo Studio La Credenza e nel 1996 fonda e dirige il Piccolo Teatro della Scaletta.

Nel 1999 la città di Messina gli dedica un'antologica.

Le mostre personali allestite negli ultimi anni sono quasi tutte legate a eventi unici teatrali o performativi: *Luviatico*, *Cor-ride*, *Labirinti*, *Natura e No*, *Ritratto*, *Odisseo Scilla e Cariddi*. Dal 2007 è alla Direzione del Museo della Permanente di Milano.

Nel 2009 espone allo Spazio Tadini il ciclo *Passione e Incanto*, dedicato alle figure del Nazareno e di Odisseo, attualmente itinerante.



Sua è l'ideazione e la direzione del Museo del Fango (2010).



## Voci dall'Ecuador

un'antologia poetica a cura di Emilio Coco

*Seguendo una rotta che potremmo dire "bodiniiana", a noi particolarmente cara e da noi preferibilmente praticata, continuiamo a incrociare altri sud del pianeta per cercare confronti, sintonie, verifiche e per offrire la voce a chi non ne ha tanta da giungere fino a noi. In questo compito ci soccorre Emilio Coco, da decenni impegnato in una proficua operazione di import-export nei confronti del continente sudamericano.*

### Ragioni

Lo sciopero generale del 15 novembre del 1922, intrapreso dagli operai delle ferrovie di Guayaquil per reclamare più giuste condizioni di lavoro e soppresso nel sangue dal governo centrale, è una delle cause principali della nascita del realismo sociale rappresentato dalla "Generazione del 30", considerata la manifestazione di più alto livello culturale nella storia della moderna letteratura ecuadoriana.



Tra il realismo sociale e la letteratura degli ultimi decenni intercorrono sostanziali cambiamenti, nei quali trova spazio l'affermarsi della tesi dell'autonomia artistica, sorta con il modernismo e consolidatasi con l'avvento dell'avanguardia. Il suo punto di partenza fu il Manifesto di Huidobro *Non serviam*: «il poeta si alza e grida alla madre Natura: Non serviam... Non ti servirò». Huidobro afferma di voler «fare una poesia come la natura fa un albero». E aggiunge: «Perché cantate la rosa, o Poeti?/ Fatela fiorire nella poesia».

In Ecuador, la generazione "decapitata" – chiamata così perché i quattro poeti che la componevano (Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja e Humberto Fierro) morirono tutti suicidi in giovane età – fece dell'avversione e del rifiuto del mondo esterno, con il conseguente rifugio nei "paradisi artificiali", il fondamento della propria poetica. I poeti a cui si ispirarono furono soprattutto Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, le cui opere lessero in lingua originale.

Negli anni '20 e '30, vari poeti, tra i quali Ignacio Lasso, Jorge Reyes, César Arroyo, Hugo Mayo e, successivamente, le figure fondamentali di César Dávila Andrade e Jorge Enrique Adoum, diedero un grande impulso all'avanguardia ecuadoriana. Ma fu soprattutto la generazione degli anni '70 che fece dell'autonomia artistica e della rottura con il realismo sociale e la letteratura indigenista, la propria arma di battaglia. E tuttavia, uno sguardo più attento alla produzione di questi scrittori ci mostra, al di là dell'influenza di Borges o di Cortázar, la presenza, sia pure indiretta, trasfigurata a volte, del contesto storico sociale in cui le loro opere si producono.

L'avvenimento più importante di questi ultimi cinquanta anni, destinato a dare nuovo impulso alla poesia ecuadoriana, è senza dubbio la fondazione della Casa della Cultura nel 1944. Dopo il conflitto armato con il Perù nel 1941, in seguito al quale l'Ecuador dovette cedere vaste aree del suo territorio, Benjamín Carrión, l'ideatore e

creatore di questa istituzione, cercò di dare una risposta alla tristezza generale in cui era immerso il paese, risposta che pensò dovesse provenire dalla cultura: «Se non possiamo, né dobbiamo, essere una potenza politica, economica, diplomatica e ancor meno militare, siamo almeno una grande potenza della cultura, perché a questo ci autorizza e ci incoraggia la nostra storia». Con la Casa della Cultura si promosse la pubblicazione di libri e si creò il canone della letteratura ecuadoriana attraverso le antologie e i titoli di opere proposti dallo stesso Carrión. Visitarono l'Ecuador grandi figure della letteratura continentale come Gabriela Mistral e John Dos Passos, che seppero arricchire con i loro discorsi e conferenze l'ambiente letterario nazionale. Carrión riuscì a dare, così, una dimensione latino-americana alla produzione culturale del suo paese. Le grandi case editrici argentine, cilene e spagnole pubblicarono le opere di alcuni dei suoi più illustri rappresentanti, come Alfredo Pareja Diezcanseco, Pablo Palacio e José de la Cuadra.

E dopo? Un lungo, profondissimo silenzio. Bisogna aspettare il 1978, l'anno delle prime elezioni democratiche, quando Quito venne dichiarata Patrimonio Culturale dell'Umanità, lo stesso anno in cui si stabilì nel paese il "Círculo de Lectores". Il suo editore di allora, Antonio Correa, suggerì al direttivo di pensare a un evento di grande rilevanza che proiettasse il nome del paese in tutto il continente e oltre. Fu così che nel novembre dello stesso anno si promosse a Quito un incontro di scrittori ispanoamericani, con l'appoggio della Casa della Cultura, che poté annoverare tra gli autori invitati personalità del calibro di Jorge Luis Borges, Juan Luis Panero, Luis Goytisolo, Álvaro Mutis, Enrique Anderson Imbert, fra gli altri. Si riempirono i teatri universitari, si diedero conferenze, si crearono tavole rotonde e la città perse il suo abituale aspetto francescano, trasformandosi in un centro propulsore di cultura, dove trovarono spazio il dialogo, le discussioni e la partecipazione entusiastica della gente comune.

Facciamo un salto di trent'anni e arriviamo al 2007, quando viene creato il Ministero di Cultura. Sono altri tempi e la Casa della Cultura ha perso ormai il peso intellettuale mantenuto per anni, trasformandosi in un'istituzione burocratica di scarsa rilevanza. Nel 2008 il Ministero di Cultura promuove la Festa Internazionale della Cultura, con la presenza di un centinaio di scrittori. È il primo tentativo di far circolare nuovi nomi e nuove estetiche e si progetta l'edizione di tre antologie di racconti, romanzi e poesia, patrocinate dal Ministero e pubblicate e distribuite dalla casa editrice spagnola Alfaguara.

Dagli inizi del 2009 i tre volumi circolano nelle librerie spagnole, contribuendo a far conoscere e apprezzare meglio l'opera letteraria di scrittori la cui fama non era riuscita fino ad allora a varcare i patri confini, rimanendo a volte difficilmente accessibile persino ai lettori locali per la scarsa o nulla diffusione dei loro scritti.

I quattro poeti presenti in questa breve antologia che proponiamo al lettore italiano sono la dimostrazione del grande fervore creativo da cui è percorsa attualmente la letteratura di questa nazione sudamericana.

Ecco i poeti e i componimenti antologizzati da Coco:

Eduardo Villacís Meythaler

*Requiem per il diavolo*

Julio Pazos

*Resti*

*Il paesaggio affamato*

*Avvenimento*

Jorge Martillo Monserrate

*'Di' che la vita non t'importa niente perché è presa in prestito...'*

César Eduardo Carrión

*Captatio benevolentiae?*

*Antiesordio*

*Supplica del nomade*

➤ ***I percorsi di «incroci»***

[le Antologie di Emilio Coco pubblicate in numeri precedenti]:

numero 5

*Fuori dall'isola.* Tre poeti della diaspora cubana presentati e tradotti da Emilio Coco

numero 12

*Tre poeti galleghi* presentati e tradotti da Emilio Coco

numero 14

*Dal margine all'incrocio.* Sette poeti corsi tradotti da Emilio Coco e seguiti da un intervento di Ghjacomu Thiers

numero 15

*Poesia come riscatto.* Cinque poeti catalani d'oggi scelti, tradotti e presentati da Emilio Coco

numero 19

*Cinque poetesse messicane* scelte e tradotte da Emilio Coco

## La storia del fiume che non c'è più

un racconto di Arjan Kallço



*Nell'ambito delle relazioni culturali tra Italia e Albania, cui la Puglia partecipa attivamente, pubblichiamo un racconto di Arjan Kallço, nato nella città di Korça (1967), nella cui Università adesso insegna, dopo aver studiato Lingua Italiana presso l'Università di Tirana. Ha pubblicato libri di traduzioni, una raccolta di racconti di scrittori degli anni '80 e nel 2010 il libro di poesie La tua immensità m'ubriaca. Da anni collabora con la poetessa Gabriella Gruber, di Trieste, per il progetto "Poesia e Solidarietà". Le sue traduzioni, le sue opere e i suoi articoli vengono pubblicati su riviste e giornali di diverse nazioni.*

### ➤ I percorsi di «incroci» [voci dal paese delle aquile]:

numero 1

*La terra di mezzogiorno*, un saggio di Piro Misha sull'identità albanese  
*Poeti in Kosovo* scelti e tradotti da Amik Kasoruhu

numero 6

*Teatro albanese: drammaturgia e palcoscenico*, di Kristaq Skrami

numero 20

*Le luci d'Italia*, un racconto di Faruk Myrtaj tradotto da Amik Kasoruhu

## Case abbandonate

un racconto di Vincenzo Elviretti



*A volte bastano due passi fuori dai luoghi consueti per cogliere insospettati sentimenti di appartenenza ad un mondo scomparso. Esperienza colta e qui narrata da questo giovane autore, di formazione non specificamente letteraria, ma ugualmente impegnato a farsi strada nell'universo narrativo. Nel 2009 ha pubblicato Pietre. Racconti di provincia (Altromondo).*

## Di paese in paese

un reportage di Franco Arminio

*A stretto contatto con un Sud invisibile più che abbandonato, il poeta e scrittore*



*Franco Arminio (1960) ha manifestato la sua originale e per certi aspetti spietata "paesologia" nel libro Vento forte tra Lacedonia e Candela (Laterza, 2008), dopodiché, dalla sua Bisaccia (Av), ha continuato a viaggiare nei dintorni appulo-campani in cerca di realtà in grado di dimostrare come e quanto la dimensione antropologica del paese sia affetta da*



*incombenti degradi, croniche amnesie e occasioni mancate. Sono nati così anche i reportages qui ospitati, tratti da un libro che vedrà prossimamente la luce per la Mondadori. Dell'autore ricordiamo anche Diario civile (Sellino, 1999), Circo dell'Ipocondria (Le Lettere, 2006) e Nevica e ho le prove.*

*Cronache dal paese della cicuta (Laterza, 2009).*



**“La bottega di incroci” presenta:  
Paesità Paesitudine Paesia**



inserto a cura di Lino Angiuli e Francesco Giannoccaro  
progetto grafico di Sari Lindholm  
fotografie di Pio Tarantini



testi di autori vari:

Lino Angiuli, *L'ultimo presepe*

Gina Cafaro, *Ti segnava il mio passo in lungo e in largo...*

Pietro Civitareale, *Nu fazzulette de chése* [Un fazzoletto di case]; *Ma ogni tante se ànze* [Ma ogni tanto si alza]

Francesco Giannoccaro, *Certi giorni*

Vincenzo Guarracino, *Frammento di Cilento*

Giuliano Ladolfi, *Lo spazio liquido*

Pierluigi Mele, da *Cinque di cuori* (spettacolo teatrale)

Domenico Ribatti, *Toponomastica ad uso personale*

Paolo Romano, *Nègozie e ptèj* [Negozzi e botteghe], con un commento di Esther Celiberti, *Acquarello*

Carmine Tedeschi, *C'è silenzio e silenzio*

Andrea Temporelli, *Due poesie: Cartolina del soldato disperso; Avviso del gabelliere latitante*

Lucio Zinna, *Paese misura*

## Sezione Saggi

### **Cartoline dal Mezzogiorno.**

#### **Persone e paesaggi tra storia e attualità nel Sud d'Italia**

di Pio Tarantini



*Lo sviluppo del turismo e della conseguente visibilità mediatica della Puglia, e del Salento in particolare, in questi ultimi anni ha portato a un rilancio dell'immaginario visivo e alla ricerca di nuove forme di rappresentazione di questa regione. L'autore di queste note concentra la sua attenzione di operatore specifico sugli aspetti fotografici, cercando di delineare una sorta di sintetica fenomenologia della rappresentazione del territorio in questione, evidenziandone non l'aspetto più turistico-divulgativo, dove prevale uno stile paesaggistico più cartolinesco e immediato, ma la produzione più attenta ai problemi del rinnovamento del linguaggio fotografico. Pio Tarantini (1950), di origini salentine e operante a Milano, oltre a essere un*

*affermato fotografo di ricerca è docente di Linguaggio Fotografico; ha tenuto incontri e conferenze presso molte Facoltà universitarie milanesi e attualmente insegna Fenomenologia degli Stili presso L'Istituto Europeo di Design di Milano. Collaboratore di molte testate specializzate di fotografia ha pubblicato una decina di volumi e cataloghi monografici.*

I lettori di queste note, più avvezzi sicuramente al linguaggio e alla storia delle parole che non a quella delle immagini e della fotografia in particolare, mi consentiranno di tracciare velocemente alcune tappe fondamentali della rappresentazione fotografica del paesaggio italiano, indispensabile premessa storico-metodologica al linguaggio contemporaneo di cui vogliamo parlare a proposito della fotografia relativa al Mezzogiorno d'Italia e alla Puglia dal dopoguerra ai nostri giorni.

1)

*Note sulla fotografia di paesaggio italiana del dopoguerra.*

1.1. *La tradizione stilistica divulgativa in Italia.*

1.2. *il neo-realismo*

1.3. *Il fotogiornalismo italiano del dopoguerra.*

1.4. *Il paesaggio di Paolo Monti.*

1.5. *Il paesaggio reale e quello concettuale.*

1.6. *Una tappa importante per la fotografia di paesaggio: "Viaggio in Italia".*

1.7. *L'esperienza di "Archivio dello Spazio" a Milano.*

2)

*Trasformazioni del linguaggio fotografico nella rappresentazione del paesaggio meridionale e pugliese.*

2.1. *Quando la Puglia e il Salento invadono l'immaginario visivo.*

2.2. *La fotografia del dopoguerra nel Mezzogiorno d'Italia.*

- Riferimenti bibliografici



Romano Cagnoni, *Sud come sudore*, Priuli & Verlucca, Ivrea 1980

Mario Cresci, *Misurazioni. Fotografia e territorio*, Meta, Matera 1979

Mario Cresci, *Martina Franca Immaginarica*, Mazzotta, Milano 1981

Mario Cresci, *Immagini di un paesaggio impreveduto. Basilicata*, Laterza, Roma-Bari 1983

Mario Cresci, *Le case della fotografia 1966-2003*, Edizioni GAM, Torino 2004

Mario Giacomelli, *La collezione della città di Lonato*, a cura di Enrica Viganò, Admira Edizioni, Milano 2003

Margherita Del Piano, *La città del sale*, Regione Sardegna, Cagliari 1994

Ernesto de Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959

Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano 1961

Luigi Ghirri, Gianni Leone, Enzo Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria 1984

Mimmo Jodice, *Tempo interiore*, a cura di Roberta Valtorta, Federico Motta Editore, Milano 1993

Mimmo Jodice, *Mediterraneo*, Aperture, New York 1995

Raffaella Mariniello, *Bagnoli, una fabbrica*, Electa Napoli, Napoli 1991

Nino Migliori, *Materie e memoria*, Edizioni GAM, Torino 2002

Franco Pinna, *Viaggio nelle terre del silenzio*, Idea Editions, Milano 1980

Arturo Carlo Quintavalle, *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Electa, Milano 1993

Francesco Radino, *Italia di Lucania*, Ed. Il Diaframma Canon/Fotoselex, Milano 1980

Marialba Russo, *In fondo al Sud*, Priuli & Verlucca, Ivrea 1981

Achille Sacconi, Roberta Valtorta (a cura di), *Archivio dello spazio. Olona, Lambro, Martesana*, Art&, Udine 1991

Angelo Di Summa, Angelo Saponara, *Madrepuglia: l'occhio e la memoria*, Schena, Fasano 1990

Lino Angiuli, Angelo Saponara, *Le strade dell'occhio*, Gelsorosso, Bari 2008

Pio Tarantini, *Trent'anni di fotografie*, Ed. Album/Gruppo Immagine, Milano 2002

Pio Tarantini, *Le montagne oltre il mare*, Confindustria Lecce, Lecce 2008

Ernesto Treccani, *Sulla terra. Fotografie di Ernesto Treccani a Melissa – 1950-60*, a cura di Giovanna Chiti e Toni Nicolini, Fondazione Corrente, Milano 2004

Roberta Valtorta (a cura di), *Enzo Sellerio fotografo ed editore*, WAP, Verona 1991

Roberta Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004: A vent'anni da "Viaggio in Italia"*, MuFoCo-Lupetti, Milano 2004

Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1986

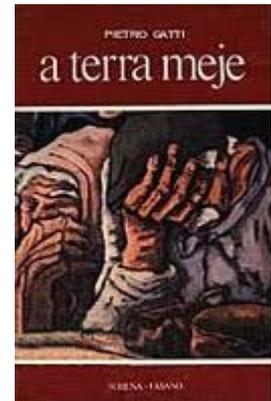


## L'amante di «gramigna»: Gatti e la poesia come s/paesamento

di Salvatore Francesco Lattarulo

*Lo scorso marzo l'editore Manni ha pubblicato l'opera omnia di Pietro Gatti (Pietro Gatti. Poeta, a cura di D. Valli, 2 voll., Manni, San Cesario di Lecce 2010), di cui tra qualche mese cadrà il decennale della scomparsa. Non tutti i testi del poeta 'dialettale' di Ceglie Messapica, morto il 27 luglio del 2001, all'età di ottantotto anni, sono stati inseriti nei due volumi. Circolano ancora, infatti, diversi suoi inediti, benché l'antologia manniana ne abbia resi*

*noti alcuni. Lo prova, ad esempio, un inedito: una significativa lirica in forma dattiloscritta, che reca la data 10 aprile 1988, inviata da Gatti a uno dei rarissimi concorsi a cui partecipò, nella quale il poeta descrive con accenti particolarmente aspri e rancorosi il controverso rapporto con il suo borgo selvaggio. Le pagine che seguono prendono le mosse anche da questo testo emblematicamente rappresentativo della tematica messa a fuoco nel presente volume di «incroci». La rivista torna così ad occuparsi di Gatti a quasi dieci anni di distanza, da quando pubblicò nel numero di gennaio-giugno del 2001 (con una nota introduttiva di Lino Angiuli) una serie di liriche composte dal poeta cegliese durante la malattia, anche queste ultime rimaste poi fuori dall'opera completa.*



## Identità e paesaggio in poesia. Una questione 'politica'

di Salvatore Ritrovato



*Da sempre alla base dell'invenzione letteraria, il tema delle radici territoriali è da un ventennio la giustificazione pretestuosa di una politica aggressiva che non disdegna di esibire accenti nazionalisti e razzisti. Salvatore Ritrovato (San Giovanni Rotondo 1967), al contrario, conduce qui un'intrigante riflessione sul contributo che la poesia offre alla scoperta della natura molteplice dell'io, che rende impossibile pensare il concetto di identità se non nei termini della convivenza con la diversità. L'autore, docente di Letteratura*

*italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Urbino, affianca agli studi sulla letteratura del Cinquecento e sulla poesia contemporanea, la scrittura lirica in proprio (Quanta vita, 1997; Via della Pesa, 2003; Come chi non torna, 2008; oltre a diverse e pregevoli traduzioni e imitazioni). È fra i poeti inclusi nell'antologia I poeti italiani del Duemila, a cura di G. Ladolfi, di prossima pubblicazione nelle 'Ciliegie' di Palomar, la collana di antologie poetiche nella quale è uscito il suo lavoro scientifico più recente: L'arte del madrigale. Poeti italiani del '500 (2010).*



In una poesia di Giovanni Giudici, *Tornando a Roma* (inclusa ne *La vita in versi*), databile al 1960, il poeta si reca, dopo molti anni, nel quartiere di Montesacro dove ha vissuto per un certo periodo:

Molte case nuove, i mattoni divorano l'aria:  
qui erano villini impiegatizi, maltenuti  
perché un giardiniere costa e l'impiegato  
non ha soldi, disdegna la zappa del paria.

Un tempo conoscevo dagli alberi queste strade:  
una la gloria d'un pino, un'altra la sontuosa magnolia,  
un'altra verso maggio il profumo dei tigli,  
un'altra il prato di fianco e le case rade.

Qui era la sezione, ma c'è un negozio  
di tessuti, le mie compagne di scuola  
s'incontrano alla spesa e non si salutano  
si nascondono per la vergogna i giovani in ozio.

Se fossi rimasto qui dove il pianto mi stringe,  
sarei chiuso, stroncato come gli alberi:  
ma ospite d'un giorno devo fare coraggio  
al compagno che per orgoglio di resistere finge<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, A. Mondadori, Milano 2000, p. 41.

Il poeta non riconosce più il suo luogo. Le nuove case coprono le vecchie: palazzi sorgono al posto di modesti e maltenuti villini. In una prosa di *Frau Doktor*, Giudici torna su questa poesia e spiega che si trattava di «piccole case unifamiliari ossia, come dicevano, villini ognuno col suo minuscolo appezzamento ideali per le famiglie i cui rispettivi capi erano previsti nelle intenzioni degli ideatori del progetto alternare alle cure della pubblica amministrazione le incombenze sane della vita privata, all'ufficio appunto il giardinaggio, alla scartoffia la vanga...»<sup>2</sup>. Il poeta sapeva riconoscere, «un tempo», le strade dagli alberi; ora questo è impossibile. Dov'era la sezione del partito, c'è un negozio di tessuti; per strada le compagne di scuola non si salutano più; i giovani «si nascondono per la vergogna». Ma lo spaesamento si riflette anche su coloro che sono rimasti nel quartiere: non cambia solo chi parte ma anche chi, restando, crede di somigliare sempre a se stesso. Sì, in fondo il poeta poteva restare in quel luogo, ma a quale prezzo? Avrebbe fatto la fine degli alberi assediati dal cemento. Intanto, «ospite d'un giorno», Giudici incoraggia il «compagno», il quale finge di resistere per «orgoglio», a restare. È interessante lo slittamento dell'asse verbale del componimento: da 'restare' a 'resistere'; e non è inutile sottolineare la contrapposizione fra 'vergogna' e 'orgoglio', due sentimenti che implicano, l'uno, in chi è rimasto, il desiderio di *nascondere*, e l'altro, in chi è andato via e ritorna, quello di *scoprire*.

Alla luce di tali considerazioni, il periodo ipotetico della impossibilità che apre l'ultima strofa («Se fossi rimasto qui...») è un passaggio-chiave del testo: il poeta, se non fosse partito, avrebbe messo 'radici' in quel quartiere, diventando come l'albero saldamente piantato nel suo terreno, incapace tuttavia di guardarsi fuori da quel contesto. La metafora (che implica anche una metamorfosi) è la palese manifestazione di una crisi d'identità che ha investito chi, residente, ha vissuto sulla pelle la trasformazione del proprio luogo di appartenenza. Il poeta, andando via, ha conservato nella memoria intatta la matrice, cioè l'immagine originaria del quartiere, che ora può confrontare con l'immagine presente, misurandone non solo gli effetti del tempo, ma anche quelli psicologici dell'identificazione del sé, nel tentativo di superare il senso di sradicamento e di costruire e rafforzare una nuova identità ibrida, di confine, plurivoca.

Questa è la lezione della poesia. Diversamente da certe correnti ideologie politiche, fondate sull'identificazione etnica del cittadino con il suo luogo d'origine o di nascita, addirittura con il quartiere, la poesia non dà per scontato il rapporto fra territorio e identità, ma cerca di coglierne il senso, ora puntando l'attenzione sul significato di 'residenza', finalmente straniato dal suo abuso burocratico (come fece a suo tempo Franco Scataglini, facendo della ibridazione linguistica del dialetto, lingua della *pesanteur*<sup>3</sup>, la metafora di un nuovo senso di identità poetica, nonché di autoidentificazione intellettuale, «contro la soggezione sociale diventata destino»<sup>4</sup>); ora cercando nuovi sentieri nella memoria privata o in quella storica di un luogo, per sottrarlo sia agli effetti devastanti della globalizzazione, sia alle nostalgie auratiche di un certo neo-orfismo (si pensi alla poesia di Fabio Pusterla, il quale mette il soggetto al centro di una complessa rete di relazioni fra *i* paesaggi e le molteplici, discontinue identità del sé, talvolta 'alienato' in figure allegoriche, come per esempio l'uomo di Bocksten<sup>5</sup>). Non si può non essere d'accordo con quanto sosteneva Wittgenstein: non c'è proposizione più inutile di una proposizione che dica qualcosa identica a se stessa. Lo stesso vale per quanti intendono la propria identità come un restare identici a se stessi, senza tralignare da principi astratti di coerenza, senza mettere in discussione scelte maturate in determinate condizioni. Ma da Montale a Caproni, Sereni, Raboni, Erba, per arrivare ai nostri giorni, a un De Angelis, l'esempio dei poeti, alla ricerca di una sempre più lucida e convincente espressione di autenticità nella parola, va in tutt'altra direzione.

La visione moderna di un paesaggio poetico si fonda sulla ricerca di un *ubi consistam* (o di un *ubi consisterim*) attraversato da inquietudini, insidie, ossessioni che deframmentano la percezione lirica del soggetto. Un solo paesaggio, sia pure coincidente con quello nativo, non basta a identificare l'io, a farne

---

<sup>2</sup> Ivi, pp. 1382-1383.

<sup>3</sup> F. Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi, Torino 1990, p. 321.

<sup>4</sup> F. Scataglini, *Questionario per i poeti in dialetto. Risposte di Franco Scataglini*, in «Diverse Lingue», 5, dicembre 1988, pp. 27-35, 27.

<sup>5</sup> Mi riferisco alla raccolta di Fabio Pusterla, *Bocksten*, Marcos y Marcos, Milano 1989, in particolare al poemetto dedicato al *Bockstenmannen*, conservato nel piccolo museo svedese di Vaarberg, un cadavere risalente al sec. XIV, ucciso forse in maniera rituale, con tre pioli di legno nel petto che sembrano inchiodarlo al suolo, e poi sprofondato nella torba.

un protagonista compiuto: occorre, da un lato, un sistema centrifugo di luoghi in cui eventi, occasioni, viaggi, partenze e ritorni, presi singolarmente o intrecciati fra loro, si diramano come snodi possibili di un racconto che trascende la stessa voce narrante; dall'altro, è importante riconoscere, con Josip Brodskij, che «l'atto di conferire a un luogo lo *status* di realtà lirica comporta più immaginazione e più generosità che non l'atto di scoprire o sfruttare qualcosa che era già creato». In tal senso, la parola, nel pronunciare il luogo, ne prova l'esistenza e la persistenza, configura la sua immagine, cioè la descrive come un paesaggio attraverso il quale apprendiamo a leggere il mondo e a cercare nel nostro *arrière-pays* (così come Yves Bonnefoy ha dimostrato essere l'Italia centrale, scrivendo un libro che non è un saggio di critica d'arte, ma una riflessione sull'«identità» della sua opera<sup>6</sup>) le ragioni più profonde della poesia e dell'arte. Intanto, non resta che abbandonare il luogo della dimora ideale, unica, originaria, per affrontare quello di un durevole esilio nel limbo delle molteplici possibilità reali dei luoghi attraversati e vissuti.

Il *vero luogo* è un frammento di durata consumato dall'eterno, nel vero luogo il tempo si scioglie in noi. E posso anche scrivere, lo so, che non esiste, che è soltanto il miraggio, sull'orizzonte temporale, delle ore della nostra morte – ma la parola 'realtà' ha forse ancora un senso, e può forse scioglierci dall'impegno contratto verso l'oggetto di memoria, e che è di sempre cercare? Io affermo che nulla è più vero, e neanche più ragionevole, dell'erranza, poiché – occorre dirlo? – non c'è un metodo per tornare al vero luogo. È forse infinitamente vicino. È anche infinitamente lontano. Così l'essere, nel nostro istante, e l'ironica presenza. Il *vero luogo* è dato dal caso, ma al vero luogo il caso perderà il suo carattere d'enigma<sup>7</sup>.

Bonnefoy indica una via che pure sembra condurre nel cuore della nostra questione: il «vero luogo» – l'ultimo, il definitivo – si pone come un criterio discriminante fra la ricerca di un'identità immanente alla realtà di questo mondo e il desiderio di un'identità trascendente che dissolve e nega ogni precedente o ulteriore identificazione. Solo la parola è in grado di ricucire questi due momenti e tramandarne il senso di generazione in generazione, ovviando alla eventuale perdita del suo orizzonte referenziale. Una storiella ebraica illustra bene questo passaggio. Tempo fa dei chassidim, per prendere una decisione importante, andavano in un bosco, accendevano il fuoco e dicevano delle preghiere. Un giorno, però, alcuni di loro smisero di andare nel bosco e dissero: «Non possiamo più andare nel bosco per accendere il fuoco, ma possiamo dire le preghiere»; e questo era sufficiente. Una generazione dopo, altri chassidim dissero: «Non possiamo più accendere il fuoco, non conosciamo più le preghiere, ma ricordiamo il luogo dove tutto questo accadeva»; e tanto bastava. Infine, chassidim di una nuova generazione, dovendo affrontare lo stesso compito, dissero: «Non possiamo più fare il fuoco, non possiamo dire le preghiere, non conosciamo più il posto nel bosco, ma di tutto questo possiamo raccontare la storia»; e tanto bastò, il loro racconto ebbe la stessa efficacia delle altre azioni.

Quel che successe ai chassidim riguarda da vicino i poeti. Non occorre recarsi nel bosco per ottenere l'obiettivo, è importante riuscire a farne il racconto. L'identificazione di un luogo, nella poesia, avviene tramite le parole. Per esempio, asfodelo, ginestra, cardo, orchidea, lauro, carrubo, arancio delineano l'isotopia semantica di una regione-terra che nella memoria personale di qualcuno significa Mediterraneo, casa, origini. Ovviamente un semplice, sia pure non caotico, elenco di piante e fiori non basta a identificare un paesaggio; occorre introdurre il 'tempo' fra un nome e l'altro, cioè inoltrarsi nel fitto tessuto delle azioni verbali, osservando le distanze e descrivendo qualità, scarti, cambiamenti. Occorre lacerare il luogo, mostrando un prima e un dopo, un sopra e un sotto, e 'stupirsi' di abitare *quel* luogo, e non un altro luogo, o al contrario di non abitarlo, desiderando un altrove. Anche grazie a questo stupore è possibile evitare le complicazioni etnocentriche e nazionalistiche di un'identità fondata per diritto di nascita o di censo, e non di cultura (come ha mostrato, nel corso del Novecento, la

---

<sup>6</sup> Si veda Y. Bonnefoy, *L'entroterra*, a cura di G. Caramore, Donzelli, Roma 2004. Ma anche, restando al Novecento, per altri poeti come Josip Brodskij e Derek Walcott l'Italia ha un valore culturale e poetico impareggiabile, dal momento che non consente solo di perdersi in un luogo della storia, come in un museo vivente, ma innesca una serie di visioni retrospettive sulla fondazione del proprio paesaggio interiore, e della sua 'identità' aperta al possibile.

<sup>7</sup> Y. Bonnefoy, *L'atto e il luogo della poesia*, in *L'opera poetica*, a cura di F. Scotto, A. Mondadori, Milano 2010, pp. 1185-1210, 1207 (c.n.).

straordinaria produzione letteraria balcanica, da Ivo Andrić a Miroslav Krleža, da Predrag Matvejević a Izet Sarajlić<sup>8</sup>), sul luogo, e quindi le conseguenze di un'appropriazione esclusiva del paesaggio. La strumentalizzazione politica dell'identità dei luoghi è sempre in agguato, perciò è importante adottare un punto di vista che consenta a chiunque, pure di passaggio, e non ai soli residenti, di abitare la terra.

Diversa è la visione del mondo negli invisibili abitatori delle tranquille ville allineate sul lago di Ginevra, immersi nella nebbia sei mesi all'anno; da quella dei pescatori di tonno dell'isola di Lampedusa, i quali trascorrono le giornate al largo delle coste, guardando a vista le motovedette tunisine pronte a sparare; da quella che spinge uomini e donne in fuga dall'Africa a imbarcarsi con il primo mezzo, rischiando il naufragio, e, magari salvati proprio dai pescatori di Lampedusa, e poi a risalire lo stivale fino a trovare lavoro in una di quelle tranquille ville svizzere sul lago di Ginevra. Legate, incatenate fra loro sono però queste storie, nell'arco di un migliaio di chilometri, fra Mediterraneo ed Europa, nel pianeta in cui viviamo. Credo che siano ormai da abbandonare le varie, a volte chimeriche, 'linee' poetiche regionali in quanto sono inadeguate a rendere conto della peculiare pluralità della ricerca poetica sia nell'ambito della sua tradizione, sia in relazione alle singole poetiche, e rischiano, al contrario, di appiattire le differenze non trascurabili fra gli autori. Questo non toglie che non si possa 'situare' ciò che si scrive in un luogo, o almeno in direzione di un luogo, e sarebbe un errore trascurare le coordinate geo-poetiche in cui la scrittura prende vita, suggerendo linfa e mettendo (per restare in metafora) radici. Quel che va discusso, oggi, è il determinismo anagrafico di certa critica letteraria, il suo dispiegarsi ancora, surrettiziamente, per linee regionali, che non appartengono né alla concreta esperienza degli scrittori, nei quali la 'residenza' non coincide di fatto con la 'dimora', né alla coscienza aurorale della poesia che in ogni luogo, in ogni paesaggio, si esercita alla scoperta non solo della sua identità, ma anche e soprattutto – se intende sopravvivere ai secoli – della sua alterità (da tempo la poesia precisa che *io è un altro*).

Alterità fra l'uomo e la natura, *in primis*, fra questa e la cultura, fra l'ambiente e ciò che lo minaccia, e quindi fra i ritmi lentissimi della storia biologica e geologica e quelli tumultuosi della storia umana, in cui il concetto di luogo appare ormai declinarsi come un concetto primitivo, in grado di sensibili risonanze, della critica ecologica<sup>9</sup>. Che cosa ci induce a credere che un luogo sia depositario della nostra identità se non l'illusione che, pure di fronte alla devastante cronaca della storia novecentesca (dai campi di concentramento alla discriminazione razziale), un *destino* ci ha romanticamente eletto ad abitare una 'terra promessa', contro il diritto degli altri a soggiornarvi, e ci ha collocato in quel paesaggio per averne un uso esclusivo? Non è solo letteratura sostenere, per contro, che abitare un luogo, invece di un altro, rientra nell'ordine (passi l'ossimoro) degli eventi casuali, esito di scelte consapevoli ma anche di semplici coincidenze. Qui è possibile sostenere, con Amartya Sen<sup>10</sup>, che *l'identità non segna l'identico con se stesso, ma quello che si può condividere con gli altri*. In altre parole, il mondo non va più visto come un mosaico composito di religioni, culture, civiltà, ignorando le altre forme di identità cui gli uomini possono essere affiliati, legate al genere sociale, sessuale, professionale, linguistico, culturale, politico ecc., e soprattutto al territorio, che non appartiene tanto a chi vi è nato, quanto a chi lo abita, non a chi ha la residenza anagrafica, ma a chi lo sa valorizzare e condividere; il mondo va inteso, piuttosto, come un teatro di paesaggi (nella prospettiva suggerita, in uno dei suoi ultimi studi, da Eugenio Turri<sup>11</sup>), in varia misura connessi fra loro e capaci di riportare sincronie e asincronie delle vicende umane alle contraddittorie e talvolta perfidamente «acausali»<sup>12</sup> dinamiche della storia, fra i ripensamenti e i dubbi che sottendono il complesso progetto della presenza umana sul pianeta. In questo panorama, le diverse forze che gareggiano a comporre e a scoprire nuovi paesaggi intorno a un *sé* irrisolto, che ancora

---

<sup>8</sup> Lezione inutile, probabilmente si dirà, considerando i risultati della storia, ma che tuttavia testimonia di una voce decisamente lontana sia dalle bieche istanze di un nazionalismo pseudo-etnico che hanno dilaniato la ex Jugoslavia, sia dalle perduranti illusioni di miti tardo-asburgici, come la Mitteleuropa (cfr. P. Matvejevic, *L'Europa centrale e il suo mito*, in *Il Mediterraneo e l'Europa. Lezioni al Collège de France e altri saggi*, Garzanti, Milano 1998, pp. 113-134).

<sup>9</sup> Si veda, a proposito, il recente numero speciale, *Ecology and Literature*, a cura di Niccolò Scaffai, della rivista diretta da Michael Jacob, «Compar(a)ison», 2, 2007.

<sup>10</sup> A. Sen, *Identità e violenza*, trad. di F. Galimberti, Editori Laterza, Roma-Bari 2006, in particolare pp. 20 sgg.

<sup>11</sup> Cfr. E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.

<sup>12</sup> Nel senso descritto da Jung, in relazione all'inconscio, in *La sincronicità come principio di nessi acausali*, in *La sincronicità*, a cura di A. Vitolo, Bollati Boringhieri, Torino 1980, pp. 15 sgg.

rivendica il diritto alla nostalgia, trovano nella letteratura – come in altre arti (dalla fotografia al cinema) – un campo idoneo al riconoscimento della natura plurale di ogni identità.

- Riferimenti bibliografici

G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, A. Mondadori, Milano 2000

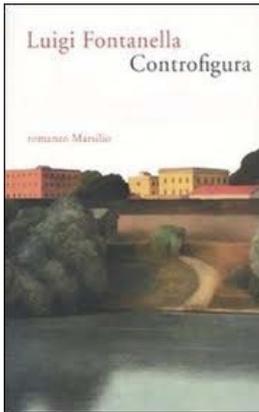
Fabio Pusterla, *Bocksten*, Marcos y Marcos, Milano 1989

Y. Bonnefoy, *L'atto e il luogo della poesia*, in *L'opera poetica*, a cura di F. Scotto, A. Mondadori, Milano 2010

A. Sen, *Identità e violenza*, trad. di F. Galimberti, Editori Laterza, Roma-Bari 2006

P. Matvejevic, *L'Europa centrale e il suo mito*, in *Il Mediterraneo e l'Europa. Lezioni al Collège de France e altri saggi*, Garzanti, Milano 1998,

E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.



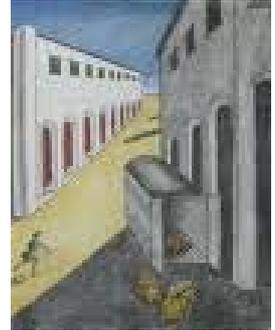
## Transfert e identità eriksoniana nella scrittura di Luigi Fontanella

di Carlo Di Lieto

*Il 16 gennaio 2010 è stato presentato a Cava de' Tirreni (Salerno) Controfigura, l'esordio romanzesco di Luigi Fontanella (Salerno, 1943), poeta e italianista in una Università newyorkese. Alla tavola rotonda hanno partecipato, tra gli altri, Agnello Baldi e Sebastiano Martelli; qui riproduciamo la nota critica di Carlo Di Lieto, critico militante, docente di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi "Suor Orsola*

*Benincasa" di Napoli e redattore delle riviste «Il Pensiero Poetante» e «Vernice»; ha al suo attivo diversi saggi critici, in chiave psicoanalitica, sulla produzione pirandelliana («L'identità perduta». Pirandello e la psicoanalisi, Genesi Editrice 2007), su Giovanni Pascoli (Il romanzo familiare del Pascoli.*

*Delitto, "passione" e delirio, Guida 2008), sulla poesia tra Otto-Novecento e su quella contemporanea.*





**Nell'illimitato grembo della creazione.  
Metamorfosi narrative di Angela  
Giannitrapani**  
di Antonello Ricci

*Recentemente scomparsa, Angela Giannitrapani, collaboratrice e amica di «incroci», ha dato tanto alla letteratura, come studiosa, direttrice di riviste, poetessa e autrice di prosa narrativa. A quest'ultimo ambito è dedicata questa lettera critica di Antonello Ricci (con particolare attenzione ai racconti del periodo 1981-92), che con l'autrice di origine viterbese ha intessuto un dialogo pluriennale e fecondo. Ricci (1961) è protagonista di numerose esperienze di impegno civile nella sua città (dalle inchieste per il settimanale «SottoVoce» alle passeggiate-racconto nella recente battaglia per il parco dell'Arcionello); è inoltre studioso interdisciplinare, poeta, performer, animatore culturale. Nel corso del 2009 ha pubblicato con l'editore Ghaleb di Vetralla 1932. Racconto Metricato, il copione teatrale Sottoassedio e, insieme con Valeria Santorelli, i versicoli di Sulla natura sulla battaglia.*

- Riferimenti bibliografici

A. Giannitrapani, *Parigi, una breve estate*, Diabasis, Reggio Emilia 2009

A. Giannitrapani, *L'ultima frontiera. Antologia viterbese*, a c. di A. Ricci, Sette Città, Viterbo 2001

A. Giannitrapani, *L'ala di Dürer*, Empiria, Roma 1992



## Eraldo Affinati e l'esercizio del viaggio di Marco Marsigliano

*Al centro dei romanzi-diari di Affinati analizzati in questo saggio (La Città dei ragazzi e Campo del sangue), abbiamo il racconto di due viaggi alla ricerca di radici familiari lacerate e misteriose, in luoghi non realmente praticati dai genitori eppure illuminanti per comprendere la loro identità, e dunque quella dello scrittore (in parte diverso il caso del più recente Berlin, sorta di guida turistica emozionale della capitale tedesca). Marco Marsigliano (Bari, 1979) si interessa di vari aspetti della letteratura contemporanea, con particolare attenzione ai rapporti tra narrativa e cinema; ha pubblicato i saggi "In memoria di me": Saverio Costanzo legge Furio Monicelli («incroci», IX, 2008, 18) e «Morire sognando»: Ugo Riccarelli e la forza analgesica della parola (in Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero, a cura di Vito Santoro, Quodlibet 2010).*



- Riferimenti bibliografici

- E. Affinati, *Campo del sangue*, Mondadori, Milano 1997
- E. Affinati, *La città dei ragazzi*, Mondadori, Milano 2008
- E. Affinati, *Compagni segreti. Storie di viaggi, bombe e scrittori*, Fandango, Roma 2006
- E. Affinati, *Secoli di gioventù*, Mondadori, Milano 2004
- E. Affinati, *Berlin*, Rizzoli, Milano 2009,



## Jorge Amado e l'anima nera di Bahia di Emma De Luca

*Nata a Bari, dopo aver conseguito una laurea triennale in Letteratura brasiliana, Emma De Luca si trasferisce all'Università della Tuscia per frequentare il corso di laurea magistrale in Lingue e Culture per la Comunicazione Internazionale. Il saggio che segue è frutto del lavoro di ricerca letteraria e antropologica da lei svolto a Salvador de Bahia. Tema portante è la nascita e il progressivo sviluppo di un nuovo culto religioso ibrido, il candomblé, a metà tra le religioni africane degli schiavi deportati in Brasile e il cattolicesimo europeo dei colonizzatori. Questo fenomeno è qui studiato a partire dalle opere di Jorge Amado (1912-2001), il maggior esponente della letteratura del Nordeste: nei suoi romanzi infatti – da Gabriella garofano e cannella a Dona Flor e i suoi due mariti, da Teresa Batista stanca di guerra a Santa Barbara dei fulmini – abbondano i richiami agli usi, ai costumi e alle tradizioni di Bahia, sua terra natale.*



Senti? È il richiamo insistente degli atabaques<sup>1</sup> nella notte misteriosa. Se vieni suoneranno ancor più forte, nel rintocco possente della chiamata del santo, e gli dèi negri arriveranno dalle foreste dell'Africa per danzare in tuo onore. Con i loro abiti più belli, danzando le loro danze indimenticabili. Le iawôs<sup>2</sup> canteranno in yoruba i cantici di saluto<sup>3</sup>.

Salvador de Bahia, la “Roma negra”<sup>4</sup> raccontata da Jorge Amado, è la città dove magia e rituali africani continuano ad esistere ancora oggi, trasformandosi e riadattandosi al nuovo contesto multiculturale del nordest brasiliano. In città tuttora predomina la componente africana delle popolazioni yorubá<sup>5</sup> deportate in epoca coloniale, quando la tratta degli schiavi portò nel nuovo continente più di nove milioni di prigionieri costretti ai lavori forzati nelle piantagioni e nelle miniere<sup>6</sup>, così come ci racconta Jorge Amado attraverso la voce dei personaggi di *Jubiabá*, uno dei suoi primi romanzi:

<sup>1</sup> Percussioni afro-brasiliane.

<sup>2</sup> Dette anche figlie-di-santo, le *iaôs* sono donne iniziate al culto del candomblé che diventano sacerdotesse di un orixá, divinità del pantheon afro-brasiliano.

<sup>3</sup> J. Amado, *Bahia*, trad. it. di E. Grechi, Garzanti, Milano 2010, p. 17 («Ouves? É o chamado insistente dos atabaques na noite misteriosa. Se vieres eles tocarão mais alto ainda, no poderoso toque do “chamado do santo” e os deuses negros chegarão das florestas d’Africa para dançar em tua honra. Com seus vestidos mais belos, bailando os mais doídos bailados. E as iaôs cantarão em nagô os cânticos de saudação»).

J. Amado, *Bahia de todos os Santos*, Livraria Martins Editora S.A., São Paulo, [s.d.], p. 9).

<sup>4</sup> Espressione del sociologo francese Roger Bastide.

<sup>5</sup> Etnia africana originaria della Nigeria e del Benin.

<sup>6</sup> R.S. Barbara, *Storie di Bahia*, A. Mondadori, Milano 1999.

I bianchi andavano laggiù a prendere i negri. Ingannavano i negri che erano ingenui, che non avevano mai visto un bianco e non potevano conoscere la loro cattiveria. Il bianco non aveva più l'occhio della pietà. Il bianco voleva solo denaro e prendeva il negro per farlo suo schiavo. Portava via il negro e lo trattava con lo scudiscio<sup>7</sup>.

Privati della dignità, della libertà, allontanati dalla loro terra d'origine, gli schiavi ritrovarono nei loro culti religiosi l'identità che stavano smarrendo e continuarono ad adorare gli dèi del pantheon africano, identificandoli con i santi cattolici per non destare sospetti nei colonizzatori che intendevano convertirli.

Dal punto di vista dei coloni, tuttavia, era necessario che il candomblé, la religione degli schiavi africani, fosse condannata pubblicamente, al fine di evitare le temute pratiche di magia nera e di impedire la naturale tendenza all'aggregazione degli schiavi, condizione che avrebbe peraltro portato inevitabilmente ad una maggiore possibilità di rivolte<sup>8</sup>. La repressione del candomblé fece allontanare i terreiros, luoghi di culto, dal centro cittadino, dando inizio ad un fenomeno di ghettizzazione dei neri, costretti a spingersi nei suburbi per praticare i loro riti religiosi. Proprio per questo, la genesi del sincretismo religioso vede il suo pieno compimento solo nella fusione degli dèi yorubá con i santi cattolici che arrivano a congiungersi in un unico elemento ibrido costituito da caratteri sia europei che afro-brasiliani.

Significativa testimonianza di quest'unione sincretica è contenuta in molti dei romanzi di Jorge Amado, soprattutto in quelli del suo primo periodo: «[...] il rito cattolico e il candomblé [...], come tutti sanno, si misturano e si intendono benissimo»<sup>9</sup> e ancora «[...] le stampe dei santi cattolici erano appese accanto ai feticci africani, alle sculture negre: San Girolamo nel camerino di Xangô, San Giorgio in quello di Oxóssi, Santa Barbara nel peji<sup>10</sup> de Iansã, Sant'Antonio in quello di Ogun»<sup>11</sup>. Tra le pagine di *Jubiabá*, romanzo del 1935, Amado ribadisce in maniera ancora più inequivocabile e naturale le corrispondenze e le relazioni che intercorrono tra gli dèi africani e i santi cattolici:

Sull'altare cattolico, eretto in un angolo della sala, Oxóssi rappresentava San Giorgio; Xangô, San Gerolamo; Omolu, San Rocco; e Oxalá, il signore di Bonfim, che è il più miracoloso dei santi cattolici della città negra di Bahia de Todos os Santos [...]. Il signore di Bonfim è il santo che ha la festa più bella a Bahia, perché la sua festa assomiglia in tutto e per tutto a una grande candomblé o a una grande macumba<sup>12</sup>.

Queste nuove figure divine, né santi cattolici, né propriamente orixá<sup>13</sup>, scelgono, al pari dei loro archetipi africani e potremmo aggiungere degli dèi omerici, di non restare negli *intermundia* epicurei, ma di partecipare attivamente alla vita quotidiana dei credenti, determinandone le inclinazioni, la condotta e persino i desideri e le pulsioni.

I miti della cosmogonia e della teogonia yorubá ritraggono storie di divinità volubili, capricciose, schiave dei vizi umani, ma anche esempi di grandi virtù e di forza vitale legata agli elementi della natura. Diversamente da quanto si può immaginare, questa religione africana è essenzialmente monoteista, dal momento che crede in un unico Dio, il Demiurgo che ha dato origine al mondo, agli uomini, e agli

---

<sup>7</sup> J. Amado, *Jubiabá*, trad. it. di D. Puccini ed E. Califano, Einaudi, Torino 1976, p. 69 («Os brancos iam lá buscar negro. Enganavam negro que era tolo, que nunca tinha visto branco e não sabia da maldade dele. Branco não tinha mais olho de piedade. Branco só queria dinheiro e pegava negro para ser escravo. Trazia negro e dava em negro com chicote»: J. Amado, *Jubiabá*, Record, Rio de Janeiro 2000, p. 49).

<sup>8</sup> J. Salah, *A Bahia de Jorge Amado*, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador 2008, p. 164.

<sup>9</sup> J. Amado, *I Guardiani della notte*, trad. it. di E. Grechi, Garzanti, Milano 1990, p. 197 («o católico e o candomblé [...], como todos sabem, se misturam e se entendem»: J. Amado, *Os Pastores da noite*, Livraria Martins Editora, São Paulo 1964, p. 155).

<sup>10</sup> Altare delle divinità africane del candomblé..

<sup>11</sup> Ivi, p. 200 («as estampas de santos católicos estavam penduradas junto aos fetiches, ao lado das esculturas negras, São Jerônimo na camarinha de Xangô, São Jorge na de Oxóssi, Santa Bárbara no peji de Yansã, Santo Antônio no de Ogun»: ivi, p. 173).

<sup>12</sup> Id., *Jubiabá*, cit., p. 123 («No altar católico que estava no canto da sala, Oxóssi era São Jorge; Xangô, São Jerônimo; Omolu, São Roque; e Oxalá, o Senhor do Bonfim – que é o mais milagroso dos santos da cidade negra da Bahia de Todos os Santos [...]. É o que tem a festa mais bonita, pois a sua festa é toda como se fosse candomblé ou macumba»: Id., *Jubiabá*, cit., p. 94).

<sup>13</sup> Divinità africane del candomblé.

orixá stessi. Gli orixá, secondo il mito, altro non sono se non figure intermedie tra il Dio supremo e il mondo terrestre e hanno il compito di occuparsi direttamente del creato e degli uomini; inoltre, queste figure divine potrebbero essere paragonate, oltre che ai più familiari dèi greco-romani, ai nostri angeli custodi, dal momento che, secondo un'analisi etimologica, in lingua yorubá, il termine significherebbe appunto 'guardiano' (*ixá*) della 'testa' (*ori*). Ogni orixá ha delle caratteristiche proprie che lo contraddistinguono e che di riflesso caratterizzano anche i suoi figli, gli esseri umani su cui veglia. In Brasile il pantheon africano conta appena diciassette divinità, numero nettamente inferiore se paragonato a quello degli orixá venerati in Africa.

Tra le figure più amate nella città di Salvador c'è certamente Iemanjá, divinità travolgente per la sua forza vitale, alla quale Jorge Amado dedicò addirittura *Mar Morto*, uno dei suoi più celebri romanzi. Signora dei mari e di tutte le acque, protettrice della famiglia e dei pescatori, Iemanjá riveste il ruolo di grande madre consolatrice, una sorta di Gea, che tutti comprende e tutti conforta. Il mito vuole che dopo aver subito violenza dal figlio Orugã, in preda all'afflizione e all'angoscia dovute al dramma dell'abuso, dai seni procaci e giunonici della dea, iniziasse a sgorgare acqua salata, simile alle lacrime di dolore che le rigavano il volto e che, mescolate l'una alle altre, dettero vita agli oceani terrestri. Appare evidente, quindi, la connessione con il mito greco di Giocasta, moglie e madre di Edipo, figura duplice ed ambigua che, come Iemanjá, vive la tragedia dell'incesto. Così come Giocasta era stata madre e moglie, alla stessa maniera anche la figura della dea africana è doppia ed equivoca, ed è per questo che rappresenta sia l'amore materno che quello carnale: «I baiani l'amano come madre e come amante, con una tenerezza tra filiale e sensuale»<sup>14</sup> e ancora:

Yemanjá, signora delle acque, potente orixá di candomblé, sirena dai cinque nomi: Dona Janaína, Inaê, Yá, Rainha de Aioká. Essa regna su questo impero delle acque: del mare, dei laghi, dei fiumi, governa venti, scatena temporali. Madre e sposa dei pescatori, loro amore supremo, loro desiderio impossibile. «Dolce è morire, nelle verdi onde del mare» cantano i mastri dei pescherecci, il pensiero rivolto a Janaína dai lunghi capelli profumati e dagli occhi di naufragio<sup>15</sup>.

Anche Oxalá, padre di tutte le divinità, possiede una natura duplice: un orixá lo rappresenta nella prima fase della sua vita, ovvero la gioventù, mentre un secondo orixá raffigura la sua senilità e tutta la saggezza che da essa ne deriva: «Oxodiian, il giovane e Oxolufã, il vecchio»<sup>16</sup>. Proprio per la grande sapienza e saviezza che caratterizzano l'orixá in età adulta, il culto sincretico accosta la figura di Oxolufã a quella del Senhor del Bonfim, «nella sua massima dignità»<sup>17</sup>, a cui è dedicata una delle più maestose e solenni chiese in stile neoclassico e rococò della città di Salvador: «Le frutta di Bahia, manghi, arance, sapoti, ananas, trabocca dai vassoi, sono offerte per il santo. Perché il signore del Bonfim, come gli orixá negri, riceve offerte di frutta nei riti africani»<sup>18</sup>.

Il personaggio più controverso del pantheon africano è tuttavia Exu, messaggero e tramite tra il mondo degli uomini e quello degli dèi, paragonabile alla figura greca del dio Hermes, nonché all'immagine del *trickster*, imbroglione, briccone spesso privo di moralità ed estremamente astuto. Per queste sue caratteristiche considerate negative e per il forcone che spesso accompagna la divinità nell'iconografia africana, i colonizzatori europei lo accostarono immediatamente alla figura del demonio, parallelismo che finì per influire ed avere un certo impatto nefasto e sinistro anche

<sup>14</sup> Id., *Bahia*, cit., p. 29 («Os baianos a amam como mãe e amante, numa ternura entre filial e sensuab»: Id., *Bahia de todos os Santos*, cit., p. 16).

<sup>15</sup> Ivi, p. 130 («Iemanjá, a senhora das águas, poderoso orixá de candomblé, seria de cinco nomes, Dona Janaína, Inaê, Yá, Rainha de Aioká. Ela reina sobre esse império das águas, do mar dos lagos e rios, dirige os ventos, desata os temporais. Mãe e esposa dos pescadores, seu amor supremo, seu desejo, impossível. «É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar», cantam os mestres de saveiros pensando em Dona Janaína de longos cabelos perfumados e olhos de naufrágio»: Id., *Bahia de todos os Santos*, cit., p. 49).

<sup>16</sup> Id., *Jubiabá*, cit., p. 122 («Oxodiã, que é o moço e Oxolufã que é o velho»: Id., *Jubiabá*, cit., p. 93).

<sup>17</sup> Id., *Bahia*, cit., p. 124 («na sua maior dignidade»: Id., *Bahia de todos os Santos*, cit., p. 45).

<sup>18</sup> Id., *Bahia*, cit., p. 127 («As frutas da Bahia, mangas, laranjas, sapotis, abacaxis, esplêndidas, saltam dos tabuleiros, são para o santo. Porque Senhor do Bonfim, como os orixás negros, recebe presentes de frutas nos ritos africanos»: Id., *Bahia de todos os Santos*, cit., p. 45).

sull'immaginario dei neri che praticavano il candomblé: «Là dentro, su di un piccolo piedistallo sta il dio nagô sincretizzato con il demonio dei cattolici, il temibile Exu»<sup>19</sup>.

Un altro orixá particolarmente citato e presente nei racconti amadiani è Oxóssi, dio della caccia, che è andato a fondersi alla figura di San Giorgio, con tutta probabilità perché le rappresentazioni iconografiche ritraevano spesso il santo cristiano armato di spada nell'atto di uccidere un drago, tradizione figurativa rispettata anche dal nostro Raffaello che su questo soggetto ci regala una tela conservata al museo del Louvre di Parigi. Com'è noto, Jorge Amado praticava regolarmente la religione africana del candomblé frequentando i terreiros e Oxóssi era il suo orixá protettore: alla luce di queste ultime circostanze, non sorprende la massiccia presenza dell'orixá nei romanzi amadiani.

Come già ravvisato, le peculiarità e le caratteristiche degli dèi africani sono comuni alle leggende e alle memorie mitologiche e religiose di molti altri popoli, ma l'elemento distintivo rispetto alla nostra più vicina tradizione greco-romana risiede nella trasmissione integrale dei culti e dei miti per via orale. Mentre la mitologia classica greco-romana, da un certo periodo in poi, codificò le storie della sua cosmogonia e della sua teogonia per mezzo di una trasmissione scritta, gli africani si sono sempre affidati esclusivamente alla memoria per la divulgazione dei loro miti, consegnati al ricordo collettivo piuttosto che al singolo soggetto scrivente. Strumento d'eccellenza per la tradizione liturgica del candomblé divenne allora la lingua yorubá o nagô che col tempo perse di significato, e venne utilizzata quasi sotto forma di formula magica, ormai sconosciuta a chi la ascoltava, proprio come accadeva anche in Italia, da noi, quando la messa era ancora recitata in latino e quando ormai quasi nessuno conosceva questa lingua, a parte gli ecclesiastici, e alle parole pronunciate durante le funzioni venivano attribuiti significati arcani e cabalistici, al limite del pagano. Jorge Amado nei suoi romanzi chiarisce che la lingua africana in questione non era e non è affatto conosciuta dai fedeli: «Nessuno capì, ma tutti tremarono quando Jubiabá mormorò: “Ôjú ànun fó ti iká, li ôkú”»<sup>20</sup> e ancora: «La voce del padre-di-santo Nenezinho si innalza nel canto funebre in lingua iorubá: “Axexê, axexê, Omorode”»<sup>21</sup>.

Solo i sacerdoti massimi, le *mãe-de-santo* e i *pai-de-santo*, possono ancora accedere a questo mondo mistico ed esoterico, perché sono gli unici che utilizzano la lingua con cognizione di causa, conoscendo il significato delle formule che recitano, allo stesso modo in cui, un tempo, la conoscenza del latino era soltanto appannaggio del clero e non dei credenti. Per la maggior parte dei fedeli le preghiere, le invocazioni o i saluti agli *orixá* sono ormai qualcosa di inintelligibile, qualcosa che va oltre la cognizione umana. Quella yorubá è una lingua perduta, una lingua che, seppur inafferrabile e sfuggente, ha la caratteristica di essere tonale, come la maggior parte delle lingue sub-sahariane, e anche per questo motivo si lega indissolubilmente alla musicalità tribale delle percussioni afro-brasiliane, strumenti, invece, familiari ed estremamente diffusi sia in Africa che nel nordest del Brasile. Il ruolo di questi strumenti musicali di origine africana è ben descritto in molti romanzi di Jorge Amado, ma è in *Jubiabá* che l'autore comunica esplicitamente al lettore l'alone sibillino e catartico del suono delle percussioni nei riti del candomblé:

Dalla casa del Santone Jubiabá salivano suoni di tamburi, di timpani, di nacchere, di *bolás*: suoni misteriosi della Macumba che si perdevano nel tremolio delle stelle, nel tremolio della notte, nel silenzio della città. [...] Le note degli strumenti risuonavano monotoni nel cervello dei presenti. Era una musica snervante, melanconica, una musica antica come l'uomo quella che usciva dai tamburi, dai timpani, dalle nacchere, dalle *bolás*<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Id., *Babia*, cit., p.147 («Lá dentro, sobre um pequeno pedestal está o deus inimigo dos homens, o diabo negro, o temido Exu»: Id., *Babia de todos os Santos*, cit., p. 60).

<sup>20</sup> Id., *Jubiabá*, cit., p. 116 («Ninguém entendia mas tremeram quando Jubiabá disse: – Ôjú ànun fó ti iká, li ôkú»: Id., *Jubiabá*, cit., p. 88).

<sup>21</sup> Id., *La bottega dei miracoli*, trad. it. di E. Grechi, Garzanti, Milano 2006, p. 48 («A voz do pai-de-santo Nenezinho se ergue no canto fúnebre, em língua iorubá: Axexê, axexê, Omorode»: Id., *Tenda dos Milagres*, Livraria Martins Editora S.A., São Paulo 1969, p. 33).

<sup>22</sup> Id., *Jubiabá*, cit., p. 117 («Da casa do pai-de-santo Jubiabá vinham sons de atabaques, agogô, chocalho, cabaça, sons misteriosos de macumba que se perdiam no pisca-pisca das estrelas, na noite silenciosa da cidade. [...] Os sons dos instrumentos ressoavam monótonos dentro da cabeça dos assistentes. Música enervante, saudosa, música velha como a raça, que saía dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças»: Id., *Jubiabá*, cit., pp. 89-90).

Tuttavia sarebbe ingenuo pensare che questa lingua non abbia subito delle corruzioni entrando a contatto con il portoghese, con le lingue delle altre etnie africane e con quelle amerindiane preesistenti alla colonizzazione. È legittimo, quindi, ipotizzare un'evoluzione linguistica, ma anche sociale e religiosa, degli schiavi deportati in Brasile, un'evoluzione del tutto autonoma rispetto a quella degli africani che erano rimasti nel loro continente d'origine. Il Brasile tutto e Bahia nella fattispecie, risentono certamente dell'influenza africana, ma la mescolano a quella dei nativi d'America, a quella dei portoghesi e di tutti gli europei colonizzatori, collocandola in una realtà che, in verità, va oltre la specificità di ciascuna componente non appartenendo più a nessuna di queste.

Il carattere sorprendente di questo “nuovo culto” risiede, tuttavia, nella sua più recente diffusione trasversale all'interno del tessuto sociale, che non tiene conto di differenze di ceto, di classe o di condizione economica. Se in principio la dicotomia europei-africani si rifletteva nella conseguente dualità religiosa, oggi il carattere totalmente multiculturale e multietnico del popolo brasiliano ha fatto sparire definitivamente l'originaria bipartizione di culto. Come ci racconta Amado in *Bahia de todos os Santos*:

Molti sono i ricchi che si rivolgono ai padri-di-santo, alla protezione degli orixá; molti i personaggi della buona società che vengono qui ad ordinare qualche lavoro. Si può notare, seminascosta nel recinto sacro, una signora bene, allarmata dagli amori adulterini del marito, che è venuta a chiedere al padre-di-santo una prece di peso, che allontani una volta per tutte la donna fatale. Quell'altra vuole una fattura che leghi alla sua bellezza sfiorita il giovane amante ormai stufo. Non crediate che l'ascendente del padre-di-santo si estenda solo sui negri poveri, sui mulatti della città: anche i ricchi dalla pelle chiara – bianchi baiani, che è quanto dire mulatti-chiari – della Barra, della Graça, della Vitória e dell'Avenida Oceânica, battono le strade della Goméia o le vie ugualmente scomode degli altri candomblé, in cerca di fatture, precetti e pozioni, in cerca di consolazione e di speranza<sup>23</sup>.

Come già accennato, lo stesso Amado faceva parte del *povo de santo*<sup>24</sup>, non solo frequentando il terreiro dell'Axé do Apô Afonjá<sup>25</sup>, ma anche partecipando attivamente alla vita mistico-religiosa della comunità: «[...] in quella casa sono obá<sup>26</sup> confermato, là ho il mio posto a fianco della madre-di-santo di cui sono a volte il portavoce»<sup>27</sup>.

Un aspetto decisamente rilevante del candomblé è l'importanza e l'autorità che la figura femminile assume nel terreiro. In Brasile, dopo l'abolizione della schiavitù nel 1888, per una donna nera il cammino verso l'emancipazione appariva decisamente impervio e non privo di impedimenti. Fu per questo che le donne schiave cercarono da subito uno spazio nei terreiros di candomblé che concedesse loro il rispetto, la stima e quello status sociale dignitoso al quale avevano dovuto rinunciare, loro malgrado. Nel terreiro frequentato da Jorge Amado, ad esempio, a dirigere e coordinare l'attività liturgica era una donna: «Madre Aninha, fondatrice dell'Axé dell'Apô Afonjá»<sup>28</sup>.

L'importanza della figura femminile nella società africana dell'etnia yorubá trova riscontro anche negli studi antropologici di Pierre Verger circa l'insolita e singolare indipendenza ed autonomia che veniva concessa alle donne, pur essendo soggette ad un regime coniugale di poligamia. Persino il musicista e compositore Dorival Caymmi, o *moço* così come lo chiamano a Bahia, si soffermò sull'influenza che la figura femminile assumeva nel culto del candomblé, e scrisse in onore della sua

---

<sup>23</sup> Id., *Bahia*, cit., p. 148 («Muitos são os ricos que procuram os pais-de-santo, a proteção dos orixás muitos são os grã-finos que vêm aqui encomendar «trabalhos». Podeis ver, semi-escondida no barracão, a senhora da sociedade que, alarmada com os amores adulterinos do esposo, veio pedir ao pai-de-santo uma reza forte que afaste a mulher fatal. Aquela outra deseja um feitiço que prenda à sua beleza fanada o jovem amante enfastiado. Não penseis que o poder dos pais-de-santo se estenda somente sobre os negros pobres, sobre os mulatos desta cidade. Brancos, ricos, grã-finos da Barra e da Graça, gente da Vitória e da Avenida Oceânica palminham os caminhos da Goméia, e os caminhos também difíceis dos outros candomblés, em busca de feitiços, rezas e remédios, em busca de consolo e esperanças»: Id., *Bahia de todos os Santos*, cit., p. 61).

<sup>24</sup> Comunità dei credenti nella sua collettività.

<sup>25</sup> J. Salah, *A Bahia de Jorge Amado*, cit., p. 125.

<sup>26</sup> Proceri del terreiro dell'Axé dell'Apô Afonjá.

<sup>27</sup> J. Amado, *Bahia*, cit., p. 167 («pois, nessa casa de Xangô, sou obá confirmado, lá tenho minha cadeira ao lado da mãe-de-santo e por vezes sou seu porta-voz»: Id., *Bahia de todos os Santos*, cit., p. 65).

<sup>28</sup> Id., *Bahia*, cit., p. 152 («Mãe Aninha fundadora do Axé do Apô Afonjá»: Id., *Bahia de todos os Santos*, cit., p. 70).

mãe-de-santo una delle sue più celebri canzoni: *Oração de Mãe Menininha*. Mãe Menininha, il cui nome di battesimo era Maria Escolástica da Conceição Nazaré, nonostante fosse figlia di schiavi, fu una delle *ialorixá*<sup>29</sup> più rispettabili e amate di Bahia, una donna carismatica, dalla profonda spiritualità, che gestiva, all'età di soli ventotto anni, il terreiro de Gantois, e alla quale si rivolgevano persino noti personaggi dello scenario musicale e culturale brasiliano, quali Caetano Veloso, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. Del resto, Caymmi («fratello del povero, anche quello, con il povero solidale, voce di pescatori negri nelle notti di tempesta e macumba»<sup>30</sup>) non fu l'unico a ritrarre e catturare la cultura religiosa del candomblé nelle sue poesie trasformate in musica e accompagnate da ritmi tribali africani; basti pensare all'acclamato Baden Powell, uno dei più grandi chitarristi brasiliani degli ultimi tempi, che insieme a Vinícius de Moraes incise nel 1966 un album intitolato *Os Afro-sambas*, in cui racchiuse canti dedicati agli orixá, fondendo alle sonorità del samba tradizionale carioca quelle delle percussioni tribali di origine africana.

Nonostante fosse il più vivo e presente a Bahia, l'elemento africano iniziò a prendere coscienza di sé molto più tardi rispetto alla liberazione dal Portogallo del 1822. Dopo esattamente cento anni, nel 1922, il Brasile da oggetto di letteratura che era, divenne soggetto e tra gli intellettuali iniziò a svilupparsi quella corrente che prenderà il nome di “movimento antropofago”, a seguito della Rivoluzione della Settimana di Arte Moderna. Scopo del movimento antropofago era quello di cannibalizzare, in senso del tutto metaforico, la cultura dei colonizzatori, traendo da essa solo ciò che si riteneva utile e conveniente, rigettando tutto il resto e riaffermando la propria vera identità, legata indissolubilmente alle popolazioni autoctone degli indios. Sino ai primi anni del Novecento, però, i tempi non erano ancora abbastanza maturi per considerare anche gli ex schiavi afro-brasiliani come una componente fondamentale tra le altre etnie.

La storia di Antônio Balduino, protagonista del romanzo amadiano *Jubiabá*, ne è la prova tangibile. Questo testo appartiene al primo periodo letterario di Jorge Amado, fase di grande attivismo e coinvolgimento politico, in cui l'autore brasiliano utilizzava la scrittura anche come strumento di denuncia sociale nei confronti della dittatura dell'Estado Novo di Getúlio Vargas. *Jubiabá* è il classico romanzo di formazione in cui il protagonista, inizialmente un delinquente di favela, prende coscienza della società come entità attraverso le pratiche del candomblé e finisce per farsi promotore di uno sciopero degli operai del porto. L'influenza marxista nelle prime storie raccontate da Jorge Amado è evidente: l'eroe è sempre un personaggio anonimo, ininfluenza nel tessuto sociale, che lotta per riuscire a ritagliarsi i suoi spazi nella comunità, che combatte perché gli vengano riconosciuti i diritti di soggetto e che cerca di riaffermare la sua individualità ricercandola nelle proprie origini.

Vicende del tutto simili sono alla base dell'universo narrativo di un altro grande romanzo di Amado che prende il nome di *Tenda dos Milagres*. Pedro Archanjo, il protagonista, è un mulatto, abile capoeerista e chitarrista, uno stereotipo, il baiano per eccellenza, l'espressione più vera e genuina della mescolazione di “razze” e culture che stanno alla base della brasilianità. Nel romanzo, il personaggio cerca di riscoprire le sue origini raccogliendo dati sugli schiavi africani deportati in Brasile e sull'influenza che la loro cultura aveva avuto su quella del nuovo continente. Pedro, in un certo senso, assomiglia molto ai pastori delle *Bucoliche* virgiliane: è un uomo umile e rappresenta lo strato più basso della popolazione, ma al contempo è un sociologo, un antropologo, un filosofo alla ricerca delle sue radici nell'Africa più nera, più sconosciuta, fatta di suoni, canti, lingue e rituali religiosi primitivi. Pedro rappresenta ciò che è veramente brasiliano, ciò che è veramente baiano e con la nascita e l'affermarsi di un nuovo sentimento di negritudine inizia a delinarsi la nuova natura multiculturale e pluri-etnica del Brasile.

Questa nuova *sympatheia* per gli schiavi, per i neri e, come riflesso, per la gente posta ai margini della società, era un sentimento che si andava diffondendo in seguito all'indipendenza di molti domini coloniali, ma non solo. L'attenzione della letteratura si posava, per la prima volta, sulla tragedia della quotidianità umile e sventurata, incapace di cambiare il proprio destino e abbruttita dalla vita violenta. In questo senso molti dei personaggi amadiani hanno qualcosa in comune con i ragazzi di borgata a cui il

---

<sup>29</sup> In lingua yorubá è la parola che indica la mãe-de-santo, sacerdotessa massima del candomblé.

<sup>30</sup> J. Amado, *Bahia*, cit., p. 200 («Irmão do pobre, ele também, com o pobre solidário, voz de pescadores e negros nas noites de tempestades e macumbas: Id., *Bahia de todos os Santos*, cit., p. 86).

nostro Pasolini decise di dare voce e spazio nella letteratura italiana. Pasolini donò loro una nuova esistenza che prescindeva dalla vita scolorita condotta nei suburbi della capitale; le vicende del quotidiano, seppur crude, brutali e poco poetiche, diventavano degne di essere soggetto letterario. Eppure esiste una differenza sostanziale tra i personaggi dei due scrittori, che non può essere trascurata: mentre l'autore di *Ragazzi di vita* non attribuisce alcun valore sociale alternativo al sottoproletariato che descrive, Jorge Amado conferisce al popolo povero e alieno alla civiltà aristocratica una serie di attributi autentici e sinceri, che finiscono per contrapporlo al *modus vivendi* borghese e capitalista, decretandone la superiorità in termini morali.

Amado fu uno dei primi a fare dei neri africani veri protagonisti di storie degne di essere scritte, lette e raccontate, e fu con lui che la vergogna del meticciano iniziò a diventare motivo di orgoglio e di appartenenza ad un popolo che si fonda sulla mescolanza, sull'unione tra uomini neri, bianchi, indio ed ancora mulatti e donne colorate di "cannella" e dal profumo di "garofano".

La brasilianità diventa con Amado il privilegio e la fortuna di essere molteplici, tanto che diviene anche inutile cercare di chiarire e di giustificare l'incrocio di popoli in termini storici e scientifici:

Bahia non ha bisogno di benevolenza. Ha bisogno piuttosto di comprensione e d'aiuto, acciocché la sua bellezza non continui ad essere macchiata dalla fame. Non è necessario spiegarla. Perché il suo mistero è come un unguento che scorre dal cielo e dal mare e vi avvolge completamente, corpo, anima e cuore<sup>31</sup>.

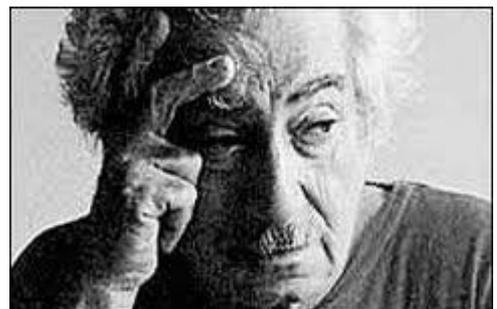
- Riferimenti bibliografici

Amado, *La bottega dei miracoli*, trad. it. di E. Grechi, Garzanti, Milano 2006

Amado, *Bahia*, trad. it. di E. Grechi, Garzanti, Milano 2010

J. Amado, *I Guardiani della notte*, trad. it. di E. Grechi, Garzanti, Milano 1990

J. Amado, *Jubiabá*, trad. it. di D. Puccini ed E. Califano, Einaudi, Torino 1976



---

<sup>31</sup> J. Amado, *Bahia*, cit., p. 33 («A Bahia não precisa de vossa benevolência. Precisa, sim, de vossa compreensão e do vosso apoio para que amanhã seu mistério não se suje de miséria, para que sua beleza não esteja manchada de fome. Não tenteis explicá-la. Pois seu mistério é como um óleo que escorre do céu e do mar e vos envolve todo, corpo, alma e coração»: Id., *Bahia de todos os Santos*, cit., p. 18).



## Olimpia: la donna abbandonata dall'epica mitologica all'“Orlando Furioso”

di Florinda Fusco

*Florinda Fusco (Bari 1972) si divide fra gli studi di italianistica – dopo una laurea a Bari in Lingue e Letterature Straniere, un dottorato di ricerca a Napoli e due borse di studio a Edimburgo e Cordoba – e la poesia. Sul fronte della ricerca ha pubblicato fra l'altro due monografie su Amelia Rosselli (Palumbo, 2007) e su Edoardo Cacciatore (Verso il Libro, Graphis, 2008), autore di cui inoltre ha curato la postfazione a Tutte le poesie (Manni, 2003) e l'edizione critica di Tutti i poteri (Empiria, 2007). Sul fronte della poesia*

*segnaliamo il suo inserimento nella nota antologia Parola Plurale (Sossella, 2006) e la pubblicazione di linee (Zona, 2001), il libro delle madonne scure (Mazzoli, 2003) e Tre Opere (Oedipus, 2009). Il seguente saggio ha come oggetto una delle figure femminili ariostesche più controverse nel dibattito critico, Olimpia, studiata con un approccio di critique génétique che prova a rintracciarne le complesse stratificazioni mitologiche.*

Solo nell'ultima versione dell'*Orlando furioso*, quella del 1532, compare l'episodio di Olimpia, considerato da molti la novità più rilevante rispetto alle due versioni precedenti del poema (1516 e 1521). I versi dedicati ad Olimpia occupano quasi interamente il Canto IX, le prime trentaquattro ottave del Canto X e, infine, le ottave da 54 a 80 del Canto XI.

In questo lavoro cercheremo di rispondere a due interrogativi, fra loro probabilmente congiunti: qual è stato il motivo principale che ha indotto Ariosto ad inserire la vicenda di Olimpia nella versione definitiva del poema (ovvero ad inserire questa vicenda non certo irrilevante ma pur sempre transitoria, in quanto non direttamente legata alla sorte dei grandi protagonisti)? E a quale archetipo Olimpia corrisponde?



### • Riferimenti bibliografici

L. Ariosto, *Orlando furioso*, a c. di C. Segre, Mondadori, Milano 1976

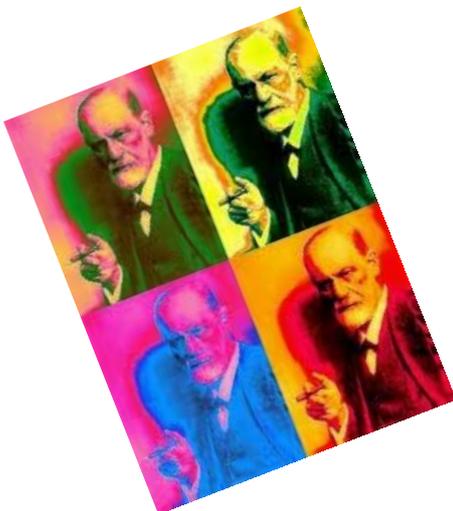
T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a c. di L. Caretti, Laterza, Bari 1967

Apollodoro (Pseudo), *I miti greci (Biblioteca)*, a c. di P. Scarpi, tr. di M.G. Ciani, Fondazione L. Valla/Mondadori, Milano 1996

Ovidio, *Eroidi*, in Id., *Opere*, vol. I, a c. di P. Fedeli, tr. di G. Leto, Einaudi, Torino 1999

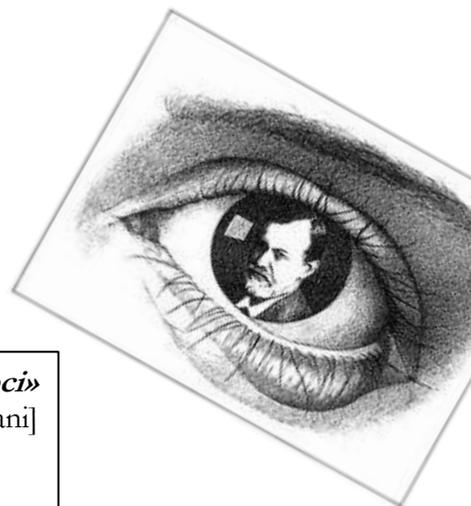
Ovidio, *Metamorfosi*, in Id., *Opere*, vol. II, tr. di G. Paduano, Einaudi, Torino 2000

Virgilio, *Eneide*, a c. di E. Paratore, tr. di L. Canali, Mondadori, Milano 1989



## La metastasi analitica (retrospettiva 2009) di Claudio Toscani

*Ciclicamente, Claudio Toscani, saggista operoso e generoso, offre alla nostra rivista una traversata dentro le numerose confluenze tra ottica psicanalitica e cultura in generale, per registrare gli esiti di un'onda lunga che, ancora oggi, continua a muovere le acque del pensiero e della creatività artistica. Questa ampia rassegna condotta lungo alcune direttrici prefissate dallo studioso, pertanto, va letta di seguito rispetto ad analoghi contributi apparsi, nel tempo, sulle nostre pagine.*



➤ ***I percorsi di «incroci»***  
[le rassegne di Claudio Toscani]

numero 8

*Psicanalisi e letteratura: ultime risultanze*

numero 13

*Creatività e psicanalisi*

numero 18

*Formazioni inconsce e correlativo estetico*

## Le Schede



*Daniele Maria Pegorari su*  
Tre gialli danteschi:

Patrizia Tamà  
LA QUARTA CANTICA  
A. Mondadori, Milano 2010.

Pietro Battipede  
L'ULTIMA RISONANZA  
Falzea, Reggio Calabria 2010.

Marilù Oliva  
¡TÚ LA PAGARÁS!  
Elliot, Roma 2010.

Quando pensavamo che il fortunatissimo filone d'oro della letteratura di consumo di argomento dantesco si fosse affievolito, non prima di aver prodotto oltre quaranta opere fra il 2000 e il 2009, ecco che nei mesi di giugno e luglio di quest'anno escono tre nuovi gialli costruiti su una serie di citazioni, che impongono ai cultori del genere un immediato aggiornamento (per una lettura complessiva del fenomeno rinvio a tre miei saggi apparsi nel 2010 su «incroci», «Dante» e «Proa Italia»). Comincio senz'altro da un romanzo di Patrizia Tamà (vero cognome: Tamarozzi), giovane giornalista-narratrice milanese di origine modenese, che realizza, a mio avviso, la migliore fantasia intorno al 'mito' dell'autografo di Dante; qui si tratta della sbalorditiva ricerca del manoscritto di una presunta *Quarta cantica*, quella che Dante avrebbe scritto come reale compimento della sua «Grande Opera» che, dopo il percorso di purificazione individuale culminato nella visione di Dio, avrebbe previsto il ritorno di Dante sulla Terra come incarnazione di quel Veltro la cui profezia era stata anticipata in *Inf.* I. Lo schema su cui si regge questa fantasia narrativa è quello delle tre fasi della sublimazione alchemica (*nigredo*, *albedo* e *rubedo*), attraverso le quali i 'filosofi' medievali cercavano la via della trasformazione dei metalli vili in oro e, insieme, l'elisir della vita eterna. La medesima suggestione sarebbe stata alla base dell'invenzione del Poema: che anche Dante fosse un fanatico alchimista?

In tal caso la misteriosa cantica avrebbe contenuto informazioni importanti per la conquista del potere, come legittima aspirazione di un uomo divenuto superiore, e per questo Dante l'avrebbe avviata a un destino diverso rispetto a quello delle altre tre, occultandola chissà dove in attesa di tempi propizi. Come in altri casi del genere, anche l'autrice di questo 'gioco' romanzesco trova il suo spunto in uno dei temi ricorrenti della critica dantesca (qui l'ipotesi che Dante avesse frequentazioni esoteriche, filtrate attraverso gli immancabili cavalieri Templari), puntellando le

pagine di dati storici certi o almeno plausibili, ma liberando poi l'intreccio con la leggerezza di un buon giallo storico-letterario che non scade mai nel *kitsch* dell'ipercitazione o nella forzatura dell'adattamento dell'azione alle strutture rigorose del modello dantesco. All'autrice bastano una quindicina di brevi prelievi dalla *Vita nova*, dall'*Inferno* e dal *Paradiso* nell'arco di trecentocinquanta pagine e la scansione in trentatré capitoli (incorniciati da un "Antefatto" e da un "Epilogo") ad attivare un'atmosfera dantesca, poi interamente affidata agli strani sogni di una ricercatrice italo-inglese, la prof.ssa Beatrice Maureno, giunta a Firenze per incontrare il presidente di un circolo dantesco – i Fedeli d'Amore – al fine di confrontare con lui le sue teorie circa l'esistenza dell'ultima cantica e di una mappa tripartita, una sorta di enigma in terzine, predisposto dallo stesso Sommo Poeta per consentire ai possessori dei tre frammenti, anche a distanza di secoli, di individuare il posto in cui aveva fatto nascondere l'autografo.

I sogni di Beatrice sono inquietanti e meravigliosi e riguardano la nascita di Dante, il suo innamoramento per la giovane Portinari, ma anche i loro convegni d'amore (ignoti alla storia) e la morte di lei, ma ad essi si mescolano visioni di violenze antiche e recenti e persino di vulcani e fiere pericolose. Gli è che la bella dantista è stata ritrovata in stato confusionale e di amnesia totale fra i *clochard* della stazione di Santa Maria Novella e viene ricoverata in un ospedale che, si apprenderà, era stato edificato proprio da Folco, il padre di Beatrice Portinari: qui le visioni della Maureno raggiungono il parossismo e saranno necessarie le amorevoli cure del neurochirurgo Raffaele Spini, fresco di separazione coniugale, perché lentamente ella riacquisti la memoria e cominci a rimettere ordine, ad un tempo, nei suoi studi, nella sua vita sentimentale allo sfascio e, soprattutto, nell'intrigo internazionale che coinvolge persino due organizzazioni segrete di dervisci turchi e di neonazisti tedeschi (cultori esaltati, rispettivamente, del poeta medievale Rumi e del generale Himmler), tutti alla ricerca dei tre frammenti di 'rebus' poetico, che, come in un'affascinante e colossale caccia al tesoro, dovrebbe consentire il ritrovamento della cosiddetta *quarta cantica*. Ma se la setta islamica pianifica la distruzione della Grande Opera, in quanto contenente una sapienza che a nessun uomo dovrebbe essere svelata, mentre i Fedeli d'Amore vorrebbero impossessarsi della formula della vita eterna e i nazisti vi cercano le istruzioni finali per la folle riconquista del mondo, Beatrice Maureno non perde, sia pur in un modo eterodosso, il suo rigore di filologa, e comprende che l'ultima cantica, se esiste, non è che una trasposizione lirica del grande sogno di armonia politica universale che è oggetto della *Monarchia*, quasi certamente, come si sa, composta dopo il *Paradiso*, dal momento che in *Mn I XII* si cita esplicitamente la terza cantica. E così, fra storie familiari e flashback sulla fine del Terzo Reich, un paio di omicidi, altrettanti rapimenti e intelligenti colpi di scena, topografie medievali e immancabili riferimenti a *La escatología musulmana en la Divina Comedia* di Miguel Asín Palacios, il colto giallo esoterico della Tamà scorre via con la piacevolezza di un esordio narrativo che potrebbe preludere a una vena letteraria di qualità anche non soggetta alle mode e ai meccanismi della scrittura di genere.

Una curiosità: il luogo dove il romanzo immagina che la cantica segreta sia rimasta occultata per quasi settecento anni è nei pressi delle cascate che l'Acquacheta fa all'altezza di San Benedetto dell'Alpe, in Romagna. Dante ne parla in *Inf. XVI*, 94-102 a introduzione del misterioso episodio della «corda» che, come ho sostenuto altrove, nasconde la chiave per la decifrazione della 'madre' di tutte le allegorie, quella delle tre fiere di *Inf. I*, 31-60. Quando la fantasia dello scrittore gareggia con l'applicazione dello studioso...

\* \* \*

Il gusto del giallo di argomento dantesco non risparmia neanche la letteratura pugliese, come dimostra il recentissimo breve thriller di Pietro Battipede, investigatore di professione nel suo ruolo di vicequestore aggiunto di Bari, operante presso la Procura della Repubblica. *L'ultima risonanza* è, d'altra parte, ambientato proprio in una prestigiosa istituzione accademica di Bari, il Conservatorio di musica "Niccolò Piccinni", le cui migliori allieve della classe di pianoforte vengono brutalmente assassinate per lenire il lacerante trauma di una musicista mancata. Questo giallo, però, è purtroppo

solo una pallida risposta italiana agli intriganti lavori stranieri che hanno inaugurato sin dai primi anni Zero il repertorio ‘dantesco’ cui ho accennato, dal momento che all’asciuttezza della scrittura, fin troppo sobria e svelta (non è mica detto che il giallo debba per forza assomigliare al brogliaccio di una sceneggiatura o a un fumetto metropolitano...), non corrisponde il gusto per la *suspense* o per lo sviluppo dei tanti spunti possibili. Mi limito all’esempio più importante.

Il protagonista, il commissario di origine tarantina Amedeo Zanchi, riceve, sin dall’inizio delle indagini, l’aiuto epistolare da parte di un anonimo che gli spiega come i versi danteschi che il serial killer lascia accanto alle quattro sue giovanissime vittime debbano essere anagrammati per rivelare il proprio senso, che consisterebbe in un indizio su quella che sarebbe stata la vittima successiva. Decifrare l’enigma avrebbe, dunque, significato salvare una ragazza e catturare in flagranza di reato l’omicida. Lo spunto è interessante e soprattutto originale, perché consente di inserire le quattro citazioni scritte col sangue delle vittime (più la quinta pronunciata dall’assassina all’atto del suo smascheramento durante il processo) all’interno di una successione progressiva che si riferisce ai primi cinque canti dell’*Inferno*, senza però obbligare l’autore a una più impegnativa ‘struttura’ di parallelismi morali fra le situazioni o i peccati danteschi e le autogiustificazioni morali del killer. Tuttavia, come troppo spesso avviene nella narrativa italiana d’oggi, a una buona idea non fa seguito un’adeguata realizzazione. In primo luogo gli anagrammi suggeriti sono forzati al punto da far inorridire qualunque appassionato d’enigmistica. Ad esempio «Mi ritrovai per una selva oscura» (*Inf.* I, 2) dovrebbe anagrammarsi in «scarpiera vâluta morirei novus» (*Inf.* II, 1), a indicare che l’indizio per la vittima successiva sarebbe la parola «scarpiera» e il verso «lo giorno se n’andava, e l’aere bruno» andrebbe violentato fino a spremervi un «ledere neo orno», per ricavarvi infine che la terza assassinata avrebbe avuto un neo grazioso, dunque «ornamentale» (!) sulla guancia.

In secondo luogo Battipede è letterariamente così pigro da non voler fare incuriosire il commissario circa l’origine di queste lettere che puntualmente raggiungono il suo ufficio. Possibile che al poliziotto non interessi sapere chi e perché lo sta aiutando in un caso nel quale altrimenti brancolerebbe nel buio? Quando il lettore comincia a pensare che si tratti dello stesso assassino che vuol giocare al ‘gatto col topo’, ogni mistero gli viene svelato (a lui soltanto, lasciando lo Zanchi nella sua beata ignoranza) dall’io narrante che svela il retroscena di un ex collega poliziotto divenuto *clochard* in seguito a una crisi esistenziale, che decide ora di correre in soccorso del vecchio amico. Peccato che questo che a Battipede dev’essere sembrato niente di più che un accidente, non sia invece stato sviluppato a dovere: la ricerca e l’agnizione dell’investigatore occulto avrebbero potuto costituire un vero giallo nel giallo, il loro aspetto più romanzesco e più ricco di implicazioni psicologiche, compensando e rendendo più digeribili le eccessive insistenze sui referti medico-legali e psichiatrici.

\* \* \*

Il culmine di questo processo di trasformazione di Dante in un mero topos – o sistema di topoi – atto a impreziosire un romanzo ‘di consumo’ si ha, a mio modo di vedere, in un recentissimo *noir* della bolognese Marilù Oliva, *¡Tú la pagarás!*, ambientato nei luoghi della vita ‘parallela’ e nascosta di Bologna. Secondo il più classico degli stratagemmi del genere romanzo, e in particolare del giallo, questa storia si regge sull’assunto che nulla è come sembra, che le apparenze celano storie inconfessabili, che la verità, insomma, è inafferrabile, in quanto continuamente manipolata, non solo da chi la vuol negare, ma anche da chi la vuol conoscere. Il tema trova la sua dichiarazione implicita già nel memorabile personaggio d’apertura che così viene presentato: «El Cubano è in realtà un pugliese dei ghetti di Bari. Ma si atteggia a latino, nell’aspetto e nelle movenze, e gongola del suo soprannome, spolverandosi ogni tanto con le mani il crespo dei ricci, quasi fosse il retaggio di una mancata negritudine. Balla come un cubano, sorride come un cubano, trangugia rum come un cubano e parla il minimo indispensabile, solo sottovoce, affinché la sua cadenza pugliese non smascheri che cubano non è» (p. 13).

Il personaggio verrà presto abbandonato, ma la sua apparizione nelle prime pagine e il compito che gli viene affidato (quello di scoprire il primo dei due orrendi cadaveri, dinanzi al quale perderà tutta la sua baldanza di ballerino finto cubano, rivelandosi miseramente per un «fetente reietto» di San Paolo, il «più malfamato quartiere di Bari», p. 17) sono la chiave per intendere il quadro generale in cui si svolge questo accattivante ‘giallaccio’ metropolitano: tutta l’azione, infatti, si svolge in un quadro di falsificazione, e non solo perché è naturale confondere le prove o nascondersi quando si è commesso un reato, ma soprattutto perché il mondo di questi personaggi è intrinsecamente falsato e bugiardo. Come «El Cubano» non è affatto caraibico, così il suo fidanzamento con la stupenda Princesa è puramente di facciata e i suoi gusti, in fatto di donne, sono a dir poco sorprendenti e morbosi; ma lo stesso corpo statuario di Princesa forse nasconde delle chiacchierate deformità e i suoi cosiddetti «cuginetti» non sono esattamente suoi parenti...

E così via, fino alle perversioni erotiche di Torinelli, il laido patron di un modestissimo giornale cittadino, omofobo e anticomunista, secondo il copione degli squali di questo inizio di terzo millennio; ma solo di giorno, perché di notte, calate le saracinesche del suo ufficio, dà libero sfogo alle sue pratiche masochistiche col giovane che lavora per lui come grafico. L’eros, in questo libro, assolve, infatti, la funzione di rivelatore violento delle patologie profonde di un mondo che è sempre alla ricerca di messe in scena che lo distruggano dalla presa d’atto della sua catastrofe. Quale sineddoche di questo mondo falsificato, Marilù Oliva sceglie il culto diffuso delle danze latinoamericane, la salsa in particolare, che dovrebbe sprigionare amore per la vita, esaltare la sensualità e facilitare le relazioni interpersonali e qui, invece, scatena gelosie, concorrenze sleali fra danzatori e impresari e aggressività senza freni inibitori. Persino la capoeira, che nasce come sublimazione coreutica della lotta degli schiavi, qui torna utile alla protagonista, Elisa Guerra detta La Guerrera, come allenamento alla difesa da un’aggressione. Per non dire dei soprannomi, che sostituiscono quasi sempre i nomi propri, segno ancor più evidente di un’identità che si eclissa dietro le maschere che ciascuno si è dato o si è visto imporre.

Ciò che colpisce in *¡Tú la pagarás!* è che l’‘ingrediente’ dantesco è del tutto accessorio, pur non essendo improprio o forzato: caso unico fra tutti i gialli danteschi apparsi in questi anni, le non poche citazioni (ne ho contate diciassette da tutte e tre le cantiche) non riguardano affatto la vicenda criminale – non sono indizi lasciati dall’assassino, non alludono a una struttura morale, non attengono in nessuna misura all’indagine –, ma sono suggeriti solo dalle associazioni mentali della giovane giornalista-studentessa-ballerina, La Guerrera, appunto, che viene coinvolta nelle indagini, a costituire, accanto all’ispettore Basilica, una formula pressoché fissa nei gialli letterari, ovvero una coppia investigativa composta sistematicamente da un ‘professionista’ (come un poliziotto) e da un ‘intellettuale’ (può bastare un cultore di letteratura).

In effetti la giovane, accanto alle patatine fritte e all’antropologia sudamericana (di cui la salsa e la santeria sono accolte come massime espressioni), nutre una passione smodata per la *Commedia*, che conosce a memoria dall’età di «quindici anni» (p. 115). Di qui, nascono, allora, tutte le citazioni, invariabilmente contenute nei capitoli in cui l’io narrante coincide con quello di Elisa (mentre negli altri l’autrice opta per un secondo narratore, esterno, più adatto a raccontare gli eventi, quando la Guerrera non è ‘inquadrata’, per dirla con la terminologia del cinema, alla cui tecnica guarda a tratti la struttura di questo romanzo): si riconoscono, certo, le memorie più scolastiche e abituali, da «Vuolsi così cola dove si puote» all’iscrizione sulla porta dell’Inferno, da «Amor ch’a nullo amato amar perdona» alle descrizioni di Cerbero e Minosse, ma vi compaiono anche memorie più sofisticate, come il ritratto di Fulcieri da Calboli in *Purg.* XIV, 61-62 – «Vende la carne loro essendo viva, / poscia li ancide come antica belva» – con riferimento al cinismo del datore di lavoro della Guerrera, il summenzionato Torinelli, che passa sistematicamente sopra il dolore altrui, pur di procacciare al suo modestissimo giornale notizie capaci di solleticare la morbosità dei lettori. Il paragone è calzante, anche se l’autrice, con una procedura che si ripeterà ovunque, costringe la fonte a una ricontestualizzazione evidente che non necessita più di una relazione stabile con l’intero ipotesto dantesco.

Ciò dimostra che la rete dei debiti danteschi è solo un velo che avvolge il *plot*, un accessorio che potrebbe tranquillamente essere espunto, ovvero sostituito con altre memorie interdiscorsive – persino di provenienza diversa, come il cinema, la musica leggera o il fumetto – senza necessità di ridefinizione da parte dell’autrice. Ma, si badi, questo non è in sé un limite (in un romanzo, peraltro, avvincente e originalissimo), bensì il segnale estremo della trasformazione di Dante in un topos del repertorio narrativo contemporaneo, una componente ormai familiare dell’immaginario popolare e, dunque, un arredo sempre a portata di mano dei trovarobe delle scene *noir*.

*Daniele Maria Pegorari su*

Flavio Ermini

IL COMPITO TERRENO DEI MORTALI (2002-2009)

Mimesis, Milano-Udine 2010.



Il critico che affronta l’impegnativo lavoro di Flavio Ermini, sessantatreenne scrittore-filosofo di Verona che dal 1976 dirige la rivista e le edizioni «Anterem», deve per forza cimentarsi con una scrittura di rara complessità, espressa in quella ben nota forma di lirica in prosa in cui i periodi sostituiscono le strofe e scandiscono una riflessione per niente discorsiva, bensì oracolare, frammentaria, ardua per un lettore che diligentemente si affidi alla logica. Ciò ha implicato – e anche chi scrive non si è certo comportato diversamente, in altra sede – che dell’opera di Ermini si siano sempre messe in evidenza proprio questa natura metafisica e le relazioni con le fonti del pensiero europeo del Novecento e, tuttalpiù, si sono descritti i procedimenti per i quali la sua lirica assume movenze speculative e narrative e la sua saggistica si struttura per agglutinamento di frammenti aforistici. Questa nuova raccolta, come sempre affidata a una piccolo coraggioso editore, non è certo difforme rispetto al passato, ma il recensore vuol provare questa volta a segnalare la ‘bellezza’ di queste ventidue liriche. Una bellezza che viene da un nitore formale e da una concentrazione superiori alle prove precedenti, tanto da indurre l’autore a un ordine compositivo di tipo – vorrei dire un po’ provocatoriamente – ‘classico’.

I testi, tutti composti di cinque o sei strofe prosastiche (con la sola eccezione di due liriche con un periodo in meno), sono divisi in quattro simmetriche sezioni (di sei, cinque e ancora cinque e sei liriche ciascuna), precedute da un prologo monostrofico. Tutte e ventidue le liriche seguenti sono introdotte da un ‘postulato’ in corsivo, una sorta di epigrafe o di protostrofa che imposta il tema, a meno di non immaginarla come peculiarissimo ritornello di una ballata filosofica. Questa precisione – paradossale in un autore che ha abolito la metrica, eppure concorre così a modo suo alla riscoperta del *numerus* e del ritmo tipica della poesia più recente – non dev’essere intesa come atto di presunzione della «logica» nei confronti dell’«inconscio», ma come mera ipotesi «di un ordine ‘possibile’, contingente, sempre esposto all’accidentalità», come ben scrive il postfatore Vincenzo Vitiello (p. 68): un ordine, aggiungerei io, dettato dalla ‘bellezza’, appunto, da quella spontanea

disposizione della scrittura a elaborare strutture armoniche, anche quando le figure che emergono «giungono a sfiorarsi rivelando profonde ferite» (p. 11).

La raccolta canta, infatti, il destino indecifrabile *dei mortali* o dei «morenti», come più volte si legge in queste poesie: «morente» è ogni uomo non appena affiora dalla «profondità» in cui egli ha origine, prima ancora che possa avere consapevole percezione sensoriale del mondo. Egli è così più simile a un vegetale che a un animale, eppure si avvia inarrestabilmente a «varcare tutti in cancelli» che costituiscono le stagioni della propria 'individuazione', progressivamente aprendo un «incolmabile divario» che lo separa dalla materia differenziata. Si tratta di un paradigma filosofico che Ermini eredita da una tradizione nobilissima, filtrata da Leopardi, Rensi, Jung e, naturalmente, Montale, ma qui alleggerita del nichilismo che scaturisce da una lettura 'assurda' della natura.

Vi è, invece, una civilissima e umanistica volontà di responsabilizzazione dinanzi alla finitudine della vita: quand'anche essa non fosse riscattata da un ordine superiore e trascendente, il «dolore» diventa perfetto, cioè acquista un senso, se «l'uomo [...] con minime variazioni di prospettiva da luogo a luogo» si accorge che la «terra [è] disegnata dai propri passi» (p. 52), ovvero dipende interamente dalla qualità e dalle intenzioni dei suoi gesti. Infine anche il dolore cesserà, quando «cumuli di cenere» lo copriranno e «nessuna lingua sulla terra» oserà più dirlo e risvegliarlo (p. 61).



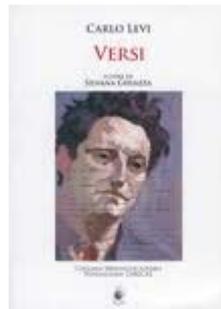
*Daniele Maria Pegorari su*  
Stefano Guglielmin  
C'È BUFERA DENTRO LA MADRE  
L'arcoliaio, Forlì 2010.

*Angelo Fàvaro su*  
Gabriele D'Annunzio  
IL MARTIRIO DI SAN SEBASTIANO  
introduzione e note di Rossella Palmieri  
Palomar, Bari 2010.



*Paolo Testone su*  
Carlo A. Augieri  
LEGGERE RACCONTARE COMPRENDERSI.  
NARRAZIONE COME ERMENEUTICA  
Liguori, Napoli 2009.

*Paolo Testone su*  
Carlo Levi  
POESIE  
a cura di Silvana Ghiazza  
prefazione di Guido Sacerdoti  
Roma, Donzelli 2008.



*Marilena Squicciarini su*

Francesca Giglio

UNA AUTOBIOGRAFIA DI FATTI NON ACCADUTI.

LA NARRATIVA DI WALTER SITI

Stilo, Bari 2008.

*Valeria M.M. Traversi su*

Laura Rainieri

BADANTE SISSIGNORA

prefazione di Piera Mattei

ExCogita, Milano 2010.



*Valeria M.M. Traversi su*

Chiara Ingrao

DITA DI DAMA

La Tartaruga, Milano 2009.

Sono davvero molteplici i motivi di interesse e di riflessione suscitati dall'ultimo romanzo di Chiara Ingrao, ambientato nel cuore di quel feroce e veloce biennio '68-'70 che ha costituito uno spartiacque fondamentale per la vita collettiva e per le vite individuali del nostro paese: le lotte studentesche, il divorzio e l'aborto, i diritti dei lavoratori, la costituzione delle regioni. Un vento di libertà e di diritti (poi degenerato, purtroppo, nel piombo degli anni Settanta) che non fu originato – sembra ricordarci la scrittrice – solo nelle sedi del sapere, ma anche in quelle del lavoro, di quello operaio, cioè di quello pagato a cottimo, di quello per cui non è richiesto alcun titolo di studio specifico.

Il romanzo, rielaborazione letteraria di una vicenda reale (quella della Voxson, fabbrica di televisori alla periferia di Roma in cui erano impiegate per lo più donne molto giovani), è costruito intorno al personaggio di Maria, ragazzina romana appena diplomata che nel '69 è costretta a impiegarsi come operaia in fabbrica perchè il padre ha deciso questo destino per lei; e allo stesso tempo racconta le storie di tanti altri personaggi che ruotano intorno a lei: alcune operaie che lavorano nella stessa fabbrica di televisori, ognuna col proprio pezzo di vita; Peppe, l'ingegnere-marcatempo che si innamora di Maria e che sogna un lavoro più appagante proprio mentre la ragazza si inserisce con sempre maggiore consapevolezza e impegno nel mondo del sindacalismo; i genitori di Maria, che finalmente possono sposarsi perchè arriva il divorzio anche in Italia; e Francesca, la voce narrante del libro (non strettamente autobiografica) ma di contro il personaggio più sfumato di tutti, l'amica di una vita, quella che studia Giurisprudenza (anche lei per decisione del padre) e che scoprirà il senso della Legge proprio grazie ai racconti di fabbrica di Maria. E poi c'è la Storia, quella grande, quella che, secondo la Ingrao, si è fatto troppo in fretta a dimenticare, e che la scrittrice ci racconta qui non più come fumana che trascina, né come scenario o semplice

fondale del racconto, quanto piuttosto come vita agita, realizzata dagli individui e dalla collettività, dalle scelte fatte o anche solo subite.

Così mentre gli studenti delle università rivendicavano i loro diritti a forza di slogan e di occupazioni, a Maria e Francesca, le due inseparabili amiche del romanzo, accade che siano ancora i genitori, i padri, quelli che il Sessantotto studentesco aveva messo sotto accusa, a decidere del loro destino: l'una in fabbrica, l'altra alla facoltà di Giurisprudenza. Raccontando questa storia (documentatissima, come si esplicita nei ringraziamenti che chiudono il libro), Chiara Ingrao ha voluto ricordare, in questo momento storico così drammatico per il lavoro, che lo Statuto dei lavoratori (e tutta quella stagione di diritti) non è stato 'semplicemente' il frutto di contrattazioni ai piani alti della politica, ma si è ottenuto anche perché 'una' sera 'una' ragazza che non aveva potuto sottrarsi al destino di operaia che le aveva imposto il padre, dopo aver partecipato ad una manifestazione di protesta dei lavoratori, trova la forza di dire il primo "no" a quel padre e a tutti gli uomini per i quali «i cortei so' cose per uomini, non c'è bisogno che si interessano le donne» (p.58).

Dunque, proprio il lavoro meccanico, ripetitivo, alienante della fabbrica diventa pian piano per Maria – e di riflesso anche per Francesca – il luogo della crescita e dell'emancipazione, della consapevolezza e della dignità, dalla rivolta delle palette (spregevole e degradante sistema per tenere sotto controllo anche le necessità fisiologiche delle operaie) fino al viaggio a Reggio Calabria «a manifestare per il lavoro e per lo sviluppo» (p. 210). La fabbrica, un capannone buio, maleodorante e rumoroso, è per Maria davvero un inferno, un non-luogo spersonalizzante in cui la luce gialla dei neon e il rumore assordante e continuo delle macchine rende tutte uguali; allora la scrittrice decide di intitolare tutti e diciotto i capitoli con dei versi tratti dalla *Divina Commedia*, e solo dalla cantica infernale (inserendosi così nella sempre più nutrita linea dantesca della narrativa internazionale degli ultimi anni): all'interno dei capitoli non si trovano altri dantismi esibiti (anche se, per esempio, la sorvegliante che "accoglie" Maria il primo giorno di lavoro ricorda un po' Caronte...), ma la citazione iniziale, sapientemente ricercata, basta a suggerire un'atmosfera precisamente connotata, quella della fabbrica come inferno terreno e metropolitano, e di un tipo di lavoro che non ha riscatto se, dopo circa trentacinque anni dagli eventi ricordati, Francesca, ormai attiva sul fronte del diritto del lavoro, è sconvolta dall'orribile morte di altri operai nella fabbrica della Thyssen Krupp di Torino perché, nonostante le battaglie combattute allora (e forse ormai dimenticate), ancora «si risparmia sui costi e si scialacqua la vita» (p. 199).

Dunque, passato e presente, individualità e collettività si intrecciano indissolubilmente nella Storia e sono tenuti perfettamente insieme dalla scrittrice come due piani necessari l'uno all'altro tanto nella macchina narrativa quanto nella vita reale; il risultato è un romanzo intenso e originale, più femminile che femminista, direi, per quel punto di vista sul mondo del lavoro operaio così inconsueto nella narrativa italiana.

*Salvatore Francesco Lattarulo su*  
Carlo Cipparone  
MIRROR OF GLANCES POEMS 1963-1999  
translated by Martha Bache-Wiig  
Gradiva, New York 2009.

*Salvatore Francesco Lattarulo su*  
Salvatore Martino  
NELLA PRIGIONE  
AZZURRA DEL SONETTO  
LietoColle, Faloppio (Como) 2009.

*Salvatore Francesco Lattarulo su*  
Manfred Pfister e Jürgen Gutsch (a cura di)  
WILLIAM SHAKESPEARE'S SONNETS.  
FOR THE FIRST TIME GLOBALLY REPRINTED.  
A QUATERCENTENARY ANTHOLOGY 1609-2009  
Signathur, Dozwil (Svizzera) 2009.



Della traduzione Shakespeare avrebbe detto che è una *dark lady*, sulla falsariga della *belle infidèle*, la metafora erotica con cui nel Seicento francese si etichettavano le libere trasposizioni ‘alla moda’ dei classici greci e latini. A quattrocento anni dalla prima edizione dei *Sonetti* – l’in quarto fu dato alle stampe da Thomas Thorpe nel 1609 – esce un corposo volume che restituisce il canzoniere del poeta inglese in «diverse lingue», per dirla con lo Shakespeare di casa nostra, il Dante infernale. Un’operazione a suo modo contromano, vista la tendenza prevalente a celebrare gli anniversari di nascita o morte di un autore – avverte l’introduzione – piuttosto che l’*editio princeps* di un’opera letteraria. Non che il plurisecolare compleanno della raccolta di 154 sonetti dedicati all’enigmatico Mr. W. H. sia passata sotto silenzio. Mi limito a ricordare in Italia la giornata di studi sulla traduzione del *liber* scespiriano tenutasi a Udine lo scorso ottobre, alla quale hanno partecipato anglisti di fama internazionale.

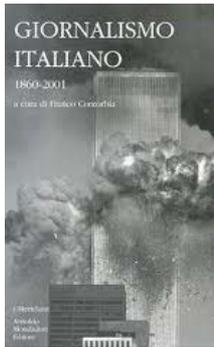
L’edizione curata da Manfred Pfister e Jürgen Gutsch è una *summa*, articolata in 73 sezioni antologiche, delle traduzioni che in questi quattro secoli hanno reso la raccolta del cigno di Avon popolare in tutto il mondo. Un’operazione *glocal*, si direbbe oggi. I versi del più grande poeta inglese rivivono in una prospettiva «global» declinata in «accents yet unknown». I curatori hanno rivolto un occhio particolare alle lingue cosiddette marginali o non canoniche. Un paradigma che ha consentito di tappare alcune falle aperte nella ricezione del testo inglese. In assenza di traduzioni maltesi, Oliver Friggeri ha trasposto per l’occasione dodici liriche nelle lingua isolana. C’è spazio anche per le lingue dei segni americana (Asl) e tedesca (Gsl). Anche l’ultima sezione esplora i codici non verbali. Le «visual translations» sono un esempio di poesia iconica che per la prima volta nella loro lunga storia presenta i *sonnets* in chiave di «carmina figurata».

Il filo a piombo del progetto editoriale è l’ibridazione dei segni e l’incrocio plurimo delle forme espressive («cross-medial transposition and translation»). Il modello letterario, per altro apertamente dichiarato, è la *Biblioteca di Babele* di Jorge Luis Borges che si fonda sul teorema della riproducibilità all’infinito della scrittura. Non mancano versioni in alfabeti artificiali come l’Esperanto e persino il Klingon, la parlata dell’omonima razza aliena protagonista della fortunata saga televisiva di Star Trek. Va da sé che la traduzione ‘extraterrestre’ del classico elisabettiano è un inedito assoluto.

Sono vergini alla stampa anche le *translations* nei dialetti italiani. Sardo, pugliese, piemontese, veneto, campano, perugino, lucano, marchigiano, siciliano, ligure, romanesco sono le undici parlate dello Stivale in cui vengono declinati i pentametri giambici dell'originale. La sezione in vernacolo è curata da Giuliana Lucchini. In questa mini-antologia figurano i poeti meridionali Lino Angiuli, Fortuna della Porta, Assunta Finiguerra, Achille Serrao e gli isolani Antonella Anedda e Mario Grasso. In Italia, se pensiamo ai quaranta sonetti scespiriani tradotti da Giuseppe Ungaretti per Mondadori e persino ai quattro 'plagiati' dal cantautore Ron nella canzone sanremese *Vorrei incontrarti tra cent'anni*, le versioni non in lingua hanno avuto poco fortuna. La tradizione italica e mediterranea, formatasi nel grembo di quella greca e latina, ha per lo più avvertito come un corpo culturalmente e linguisticamente estraneo il repertorio anglosassone. Rispetto al teatro, un genere per la sua vocazione popolare più vicino alle corde dei poeti dialettali, i sonetti di Shakespeare, per via della patina iperletteraria e della sofisticata cifra stilistica, hanno pagato sotto quest'ottica un dazio maggiore. Per tacere del fatto che la traduzione da una lingua straniera non si accorda alla vena ingenua e spontanea del dialetto. La creatività, per tornare al punto di partenza, rima con l'infedeltà. Eppure in questo caso l'approdo finale è un testo che restituisce puntualmente il metro e la rima dell'originale, tranne qualche eccezione in cui il verso libero è funzionale ad assicurare il ritmo della lingua d'arrivo. Ne viene fuori una cretomazia dal timbro polifonico in cui la dozzina di poeti che si cimenta nella sfida è simile ai «dodici apostoli», che intonano un inno corale «to the supreme Essence of the original text». L'auspicio della Lucchini è che altri autori possano scendere nell'agone per completare in vernacolo l'intero ciclo dei sonetti. «Poca favilla gran fiamma seconda».

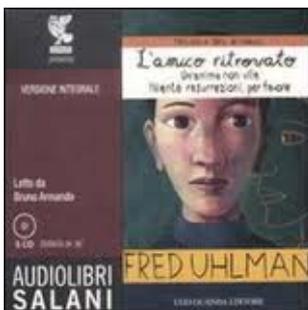
Allegato al libro è un DVD che fissa in formato *pdf* i testi in lingua originale della ristampa diplomatica dell'edizione del 1609 curata da John Dover Wilson nel 1966, in *mp3* le voci recitanti degli autori delle traduzioni, in *jpg* le illustrazioni librarie di tutto il mondo, in *avi* le clips di prodotti filmici a tema. Una proposta multimediale in sintonia con la definizione che lo stesso Shakespeare, mimando Orazio, diede della sua opera nel sonetto 55: un poema più duraturo di un monumento in marmo o in bronzo.

*Francesco Giannoccaro su*  
Daniela Marcheschi  
SI NASCE PERCHÉ L'ANIMA  
Zona Franca-Editrice di cartone, Lucca 2009.



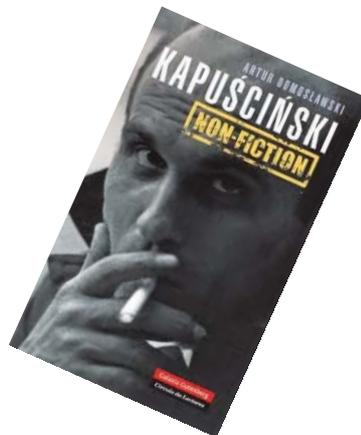
*Francesco Giuliani su*  
Franco Contorbia (a cura di)  
GIORNALISMO ITALIANO  
Mondadori, Milano 2007-2009

*Francesco Giuliani su*  
Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi (a cura di)  
OGGETTI DELLA LETTERATURA ITALIANA  
Carocci, Roma 2008;  
ANIMALI DELLA LETTERATURA ITALIANA  
Carocci, Roma 2009.

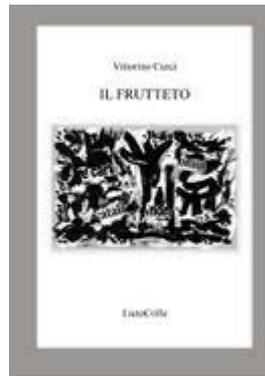


*Antonio Giampietro su*  
Fred Uhlman  
TRILOGIA DEL RITORNO  
audiolibro in formato cd ed mp3  
Salani, Milano 2009.

*Domenico Ribatti su*  
Arthur Domoslawski  
KAPUSCINSKI. NON FICTION  
Swiat Ksiazki, Varsavia 2010.

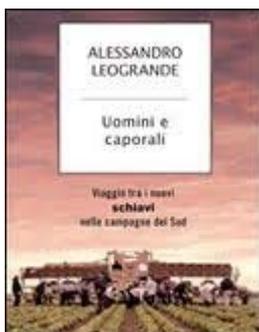


*Gina Cafaro su*  
Vittorino Curci  
IL FRUTTETO  
LietoColle, Faloppio (CO) 2009.



*Marika Consoli su*  
Luigi Abiusi  
DEI COMPRIMARI RIFLESSI  
Sentieri Meridiani, Foggia 2008.

*Giuseppina Di Leo*  
Luigi Michele de Palma  
IL FRATE CAVALIERE.  
IL TIPO IDEALE DEL GIOVANNITA FRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA  
Ecumenica Editrice, Bari 2007.



*Esther Celiberti su*  
Alessandro Leogrande  
UOMINI E CAPORALI.  
VIAGGIO TRA I NUOVI SCHIAVI NELLE CAMPAGNE DEL  
SUD  
A. Mondadori, Milano 2008.

*Antonella Squicciarini su*  
Valeria M.M. Traversi  
FARFALLE DI SPINE.  
POESIE SULLA SHOAH  
Palomar, Bari 2010.

Scoppia una bolla di dolore, tutto il dolore, tutto quello accumulato nel tentativo di riprendere ogni parola poetica, acquisirla, appropriarsene per cogliere precise striature. Si chiude il libro e la bolla scoppia, e non si riesce a pensare ad altro che all'assurdità di quelle vite sfumate nei campi. Solo allora, quando si avverte esattamente questa sensazione, si ha la prova che sono assolutamente necessari libri come quello curato da Valeria M.M. Traversi. *Farfalle di spine*, edito nella collana di antologie poetiche 'Le ciliegie', diretta da Daniele Maria Pegorari, raccoglie testi poetici focalizzati sull'esperienza del genocidio ebraico, nati da diverse voci e in diversi momenti, qui suddivisi in tre sezioni.

La prima e la seconda parte comprendono le poesie di sopravvissuti fuori e dentro il filo spinato, rispettivamente coloro che vissero l'esperienza dei lager e coloro che, invece, scamparono alla cattura. Il lettore viene così trascinato nell'agonia di giorni passati e rimasti impressi a fuoco nello sguardo e sulla pelle di chi scrive. C'è chi lo fa ancora immerso nella paura della morte, nel luogo che dà morte; e c'è chi, invece, scrive per non morire di nuovo lentamente nel silenzio, per dare un significato alla straordinaria fortuna di essere sopravvissuto ma anche per sfogare e reprimere l'indicibile senso di colpa di essere vivo.

Chi ricorre alla scrittura è spinto con vigore a testimoniare, a ritrovare così la sua relazione con gli altri uomini, a tastarsi e sentirsi ancora umano al di là del tentativo dei carnefici di annullamento. Come sembra l'unica soluzione logica rialzarsi dopo aver toccato il fondo, così la poesia e la letteratura sembrano l'unica soluzione possibile per ritrovare un soffio di vita fresca. È limitativo ma necessario fare alcuni esempi, come la scrittura di Rose Ausländer, con il suo sorriso tramutato in dolore, di Hilda Schiff e Primo Levi, o di quegli anonimi, che dentro i campi hanno affidato il loro vissuto alla carta.

A queste ferite sanguinanti vengono dati forma e ordine, viene conferita la bellezza che solo una poesia con il suo dolce accostarsi è in grado di conferire. In realtà l'indiscutibile bellezza dei versi tradisce la netta disillusione del poetante, mostra una disarmonia dolorante e dissonante, l'asprezza e le spine. Fare poesia in quegli anni – afferma Paul Celan, riuscito a scampare alla deportazione, a differenza dei suoi genitori – non consiste più nel cantare «l'oro dei capelli», con riferimento alla retorica tradizionale, ma l'orrore e il dolore. Solo così si superano il dilaniante nonsense e l'inconciliabilità del bello e del Male, concetti che il filosofo tedesco Theodor Adorno riassume nell'assunto per cui «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie».

Nella dissoluzione più totale di corpi, affetti, amori non resta che affidarsi al linguaggio, alla «parola vinta al silenzio», per farsi ponte e sostegno della memoria. Che sia una parola di sangue, che sia esitante, che sia balbettio, essa mantiene indenne la sua forza evocativa e comunicativa, tiene alta la speranza che serva a qualcosa, a ricordare. Lo scrive anche Primo Levi, in *Alzarsi*, quanto fosse disperato intenso e prepotente nei sogni il desiderio di «tornare; mangiare; raccontare».

L'ultima sezione è quella dedicata a poeti estranei alla vicenda, ma che ne sono stati colpiti umanamente e intellettualmente. Autori come Risi e Rainieri hanno compatito il dolore dei loro cari ebraici, scrivendo versi altrettanto strazianti. Altri come Brecht e Morante scrivono di quanto l'ombra della barbarie possa essere – o sarà – illuminata dalla fantasia ingenua dei bambini, in un alone di racconto-favola. La Szymborska, polacca, guarda la scena dal treno dei deportati, fa riecheggiare dai finestrini l'urlo dei tanti nomi che viaggiano disperati, fa sentire il rumore veloce e ripetitivo sulle rotaie, spezza il silenzio dell'aria; spezza anche il silenzio di tutti quelli che guardavano e non protestavano, ignari.

L'interesse che queste voci "estranee" suscitano si annida proprio nella capacità di penetrare gli occhi di chi ha raccontato, scavando sotto strati di tristezza e polvere e disillusione e disincanto. Uno scavo che porta alla certezza che siamo tutti umani, con i nostri desideri e le nostre speranze, i nostri amori e le piccole delusioni: che lo sono stati soprattutto quei sei milioni di persone morte nei campi. Sono state persone, prima che ebrei. È più giusto e legittimo, comunque, lasciare a ciascun lettore il piacere – forse pure il dovere – di scorrere le parole e le grida sommesse che la raccolta racchiude, riconoscendo alla Traversi il merito di aver operato una scelta sapiente e meditata. Come lei stessa scrive nell'introduzione, questa scelta è stata dettata dalla necessità di approfondire e far conoscere un'ampia produzione letteraria, riproponendosi per il futuro un lavoro di traduzione e pubblicazione di testi ancora poco conosciuti.

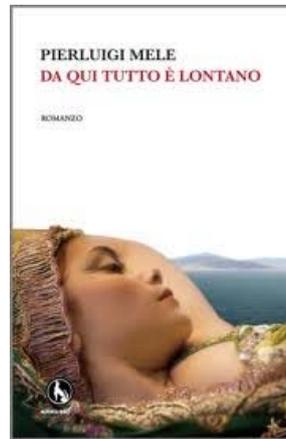
Manifesto è l'obiettivo di esaltare, nel lungo susseguirsi di vite, versi, verbi, un legame comune: la meravigliosa capacità dell'arte di fondere in un crogiolo tutte le esperienze, per ricordarci cos'è la spietatezza e cos'è l'umanità. Ricordiamoci cos'è la vita e cos'è la morte, cos'è l'amore e cos'è l'odio. E scriviamolo, scriviamolo.

*Carmine Tedeschi su*

Pierluigi Mele

DA QUI TUTTO È LONTANO

Lupo Editore, Copertino 2009.



*Carmine Tedeschi su*

Vittoria Modugno, Pasquale Pellegrini

OGNI GIORNO L'AMORE

San Paolo, Cinisello Balsamo 2010.

*Gli amici di «incroci»: Daniela Marcheschi (foto memphremagog)*

