

Direttore Responsabile:
Salvatore Vecchio

Direttore Editoriale:
Gaspere Li Causi

Comitato Redazionale:
Davide Nardoni, Donato Accodo,
Giovanni Salucci, Antonino Contiliano

Redazione Amministrazione:
C/da S.G. Tafalia, 74/B
91025 Marsala (Tp)
Tel. (0923) 989772

Redazione Romana:
E.I.L.E.S.
Edizioni Italiane di Letteratura e Scienze
Via Cornelia, 7 - 00166 Roma
Tel. (06) 6241563

Abbonamenti:
Ordinario L. 25.000
Sostenitore da L. 50.000 in su
Estero L. 50.000
Un fascicolo L. 6.500
Estero L. 12.500
Arretrati L. 10.000

C.C.P. n. 12647913 intestato a:
Spiragli
C/da S.G. Tafalia, 74/B
91025 Marsala (Tp)

Registrato presso la Cancelleria del
Tribunale di Marsala col n. 84-3/89
in data 10-2-1989

Stampa: TEV
Tipografia Editrice Vaccaro
Via B. Croce, 46 - 93100 Caltanissetta



Rivista associata
all'Unione Stampa
Periodica Italiana

ISSN 1120-6500

Sommario

<i>NOTIZIE E OPINIONI</i>	Pag. 3
<i>LA TARATALLA</i> (a cura di D. Nardoni)	5
<i>L'ARGOMENTO</i> A. Cremona Giustizia, decentramento, servizio	9
<i>SAGGI E RICERCHE</i> S. Vecchio Arte e vita nelle opere di Romano Cam- marata	13
D. Koenigsberger The Reality of Magic and The Magic Flute	36
A. Nave L'attualità del problema agostiniano del fondamento epistemologico	50
<i>PROSA E POESIA</i> O. A. Bologna Entusiasmo sconvolto	61
<i>ARTE</i> C. Montarsolo Antonello da Messina. In un giorno di piog- gia, al Prado	65
<i>PROBLEMI E DISCUSSIONI</i> G. Li Causi Dossier Inquisizione In Sicilia	69
G. Radice Luigi Tenco. A venticinque anni dalla morte	73
<i>RECENSIONI</i> A. Contiliano L'utopia di Hannah Arendt (I. Marusso)	77
G. Stecher Album (M. G. Cataudella)	79
<i>SCHEDE</i>	81
<i>LIBRI RICEVUTI</i>	84

*La collaborazione è libera e gratuita; si accettano articoli nelle maggiori lingue europee e in latino.
Ogni articolo espone l'idea dell'Autore che, se ne assume la responsabilità.
Manoscritti, fotografie e disegni non si restituiscono. È vietata la riproduzione senza citarne la fonte.*

Hanno collaborato a questo numero:

ANTONINO CREMONA

Scrittore

DOROTHY KOENIGSBERGER

Hatfield Polytechnic

ALBERTO NAVE

Università di Cassino

ORAZIO ANTONIO BOLOGNA

Docente di Lettere nei Licei Statali

CARLO MONTARSOLO

Pittore

GAETANO RADICE

Scrittore

inoltre: D. Nardoni, S. Marotta, I. Marusso, M. G. Cataudella,
U. Carruba, A. Contiliano



Antonello da Messina
**«Madonna col Bambino e
i Santi Nicola da Bari,
Maddalena, Orsc'a e
Domenico»**
(Tavola - cm. 115x65)

Notizie e Opinioni

(a cura di S. Marotta)

Mostra di R. Tuttle, dal 19 gennaio al 10 Marzo '92 alla Galleria "Studio La Città 2" di Verona.

L'inaugurazione è avvenuta Domenica, 19 gennaio, alle ore 11,30. Si tratta di piccole realizzazioni su "materiali semplici" che, appunto perché non hanno alcuna pretesa, acquistano un loro pregio e una loro grazia.

«L'arte di Richard Tuttle non riguarda l'assoluto, le conclusioni o le definizioni: egli intuitivamente segue il suo cammino di ricerca e di sperimentazione e, secondo le sue stesse parole, 'il problema e la soluzione è fare qualcosa che assomigli alla cosa stessa'».

* * *

La poetessa C. Giaramidaro ha presentato nell'Aula Consiliare S. Egidio di Mazara, sotto il patrocinio del Comune, i volumi *Graffiti a muro* e *Azulejo*, editi da recente dall'editore Mazzotta.

Sono intervenuti: G. Diecidue, S. Ingrassia e V. Titone, mentre brani

delle opere sono stati letti da R. Cusimano. I lavori sono stati coordinati da A. Castelli.

La poesia della Giaramidaro va per immagini e, più che disegnate, sono veri e propri fleck, un balenio di sensazioni che partono e s'accavallano, intersecandosi, lasciando libero il lettore di inseguirle, perdersi in esse e ritrovarsi, magari, con l'"azulejo" che si porta dentro.

* * *

L'artista ragusano Michele Digrandi durante il 1991 ha fatto interessanti esperienze editoriali riguardanti la realizzazione di copertine per riviste culturali e libri, tra cui ricordiamo l'ultima duplice pubblicazione del sociologo D. Dolci, per le edizioni Qualecultura-Jaca BOOK, dal titolo: *Variazioni sul tema comunicare*, con numerosi contributi riflessivi di autorevoli esponenti della cultura internazionale (N. Chomsky. U. Mehta. G. Silva Ruiz, V. Castro Rodriguez. J. Zubizarreta. C. Rubbia. H. Nishikata, R. Levi Montalcini, M.

Luzi e altri) e il mensile *Issimo. i segni della poesia*. n. 32. illustrato con una serie di studi grafici aventi come tema il carrubo e la pietra a secco della campagna iblea.

* * *

Mostra retrospettiva di Piero Manzoni, a quasi trent'anni dalla morte, a Torino, e precisamente al Museo d'Arte Contemporanea del

Castello di Rivoli, inaugurata lo scorso 6 febbraio.

Una retrospettiva itinerante, visto che è stata in precedenza a Madrid, a Parigi e in Danimarca.

Un ricco catalogo, curato da L. Palazzoli e F. Bettino, riproporrà l'opera artistica del Manzoni, un uomo e artista tra i più irrequieti, e non per questo meno interessante, della prima metà del Novecento.



Giovanni Bellini «Pietà»

TARATALLA

(a cura di D. Nardoni)

Scipione l'Africano Emiliano

Al viaggiatore che da Palermo, via Milo, per ferrovia scende a Trapani e da Trapani raggiunge Marsala, la città offre spettacolo superiore alle aspettative.

Miti, leggende, storia, favole han fatto a gara per abbellire la città: "*splendidissima atque ventosa*" (1); da borgo fatta metropoli, essa allunga le fila dei palazzi, le case e le strade all'ombra delle chiese e delle cupole, e dissemina fattorie, "bagli" e ville per le contrade.

Sorpresa toccava al "*ciociaro*" piovuto, "*Rei publicae iussu*", tra i Siculi e che non credeva agli occhi, tanto gli si slargavano davanti alla bellezza davanti ad essi squadernata.

In tutte le città di mare, il lungomare; Marsala, città di mare ha lungomare, ma unico è lo spettacolo: sulla costa di Marsala, sullo "Stagnone", sull'isola di Mozia e nelle Egadi: Favignana, Levanzo e Marettimo, il mito, confondendosi con la storia e la leggenda, inglesi e piemontesi nella babele di voci di differenti favelle. Marsala: crogiolo di popoli, catino di civiltà, crivello di lingue.

Andavamo per il lungomare, la moglie Ermelinda ed io; c'eran guide due ragazze con negli occhi vivaci l'intelligenza della gente di Marsala, nelle fattezze, la languida bellezza araba e nella mimica di mani e dita, l'ascendenza greca.

Andavamo i quattro per il lungomare e Rita e Giovanna si disputavano l'onore di farci da guide, nel ricordo di Marco Tullio Cicerone, cittadino romano di Sora, non di Arpino, che girando per Lilibeo, vedeva i Lilibetani farsi in quattro per far da guida al questore di Roma(2). Davanti alla chiesa di s. Giovanni, Rita, accalorandosi, diceva: "*Tutto il largo, alla sinistra della chiesa è vincolato dalle Belle Arti; nessuno vi può costruire perché l'Assessore del Comune lo ha proibito; là, sotto il manto erboso, resti di costruzioni romane aspettano d'essere riportati alla luce*".

Intanto il sole, con il suo grande occhio rosso come di chi stanco del gran tragitto fatto nella volta del cielo, si affrettava al tramonto, arrossando una macchia di nuvole dietro la linea dei monti, disegnando la sinopia del forte di s. Caterina e abbuinando Favignana e Levanzo, che all'orizzonte, da quella parte, chiudono il mare che pigro se la raccontava come se la racconta quando è tranquillo.

«*Nella chiesa di S. Giovanni*», diceva Giovanna slargando i suoi occhioni neri come le more sulle siepi a rovi convinta di quanto andava dicendo, «*c'è stata la festa di s. Giovanni con processione, banda e fuochi pirotecnici della rinomata ditta: Salvatore Calamia di Misilmeri. Tutti si fan dovere di visitare l'antro della Sibilla Cumana, scendendo per ripida scaletta, nella parte sinistra della chiesa. I devoti scendono nella cripta, rinnovando la memoria della gente*

(1) Cic. *Caecil.* 12; *Fam.*, 9, 21; 12, 28. L'Oratore, questore in Lilibeo, ben conosceva la città se la definiva: "*splendidissima*" per la bianca calce che copriva di bianco strato le case per difenderle dai cocenti raggi del sole e "*ventosa*" se la brezza che spira dal mare a terra o da terra al mare, smorza il caldo, smorza il freddo, a seconda della stagione.

(2) Cic. *Planc.*, 26.

pagana che vi scendeva per aver oracolo dalla Sibilla. La Sibilla, invasata dal Dio Apollo, si dimenava tutta, sbavava dalla bocca e, torcendo indietro gli occhi, profetizzava a quanti gliene facevano richiesta, con promessa d'offerte». Taceva Giovanna e il forestiero la ringraziava.

Andavano i quattro per il lungomare, mentre il sole calava a nascondersi dietro i monti di Favignana. Per non sminuire la soddisfazione alla ragazza, il forestiero taceva per non dire che l'iscrizione nella chiesa era sbagliata, indicando la "Sibilla Cumana", quando si trattava della "Sibilla Lilibetana", se di Sibilla si trattava.

Davanti al portale del "baglio" Anselmi Rita per accrescere i suoi meriti agli occhi dei forestieri, diceva: «Dentro il "baglio", sotto gran telone protettivo, sta la "nave punica"; tutti vanno a vederla; dentro il "baglio", un professore spiega tutto quello che c'è da spiegare; molto, davvero, a cominciare dai Cartaginesi sbarcati a Lilibeo, dove impiantavano emporio per i loro traffici e base militare per la flotta da guerra, fino alle Guerre Puniche, condotte da Roma contro il nemico cartaginese, fino alla distruzione di quella città, assediata da Scipione e data alle fiamme dai cittadini che preferivano morire bruciati, piuttosto che cadere prigionieri degli odiati Romani». Questo diceva Rita ed era non poco per una ragazza della sua età.

A quell'ora tarda, a sole tramontato, la luce smorzandosi sulle isole, sullo "Stagnone" sulle "Saline" sulla spiaggia e su tutte le contrade, il "baglio" chiuso impediva l'ingresso e la visita alla "nave punica". Rita parlava e il forestiero l'ascoltava, ma i due non potevano immaginare che la "nave punica" sarebbe diventata un incubo per l'uomo che tanti Marsalesi, dopo i convenevoli di rito, volevano accompagnare in visita alla "nave punica" nel "baglio" Anselmi; invito a profferta si rinnovavano dal barbiere, nei negozi, nei caffè e ai tavoli della meravigliosa sala da pranzo della Villa Favorita.

I quattro, godendosi i soffi della brezza che, calando la sera, accresceva le sue lievi buffe venendo dal mare, superata la curva, arrivavano alla rotonda di Capo Boeo.

Nella rotonda solitario cippo; sul cippo, breve colonna; sui lati del cubo di base, quattro iscrizioni celebravano i momenti salienti della storia di Lilibeo e di Marsala, a vanto dei Marsalesi e di tutte le Marsalesi.

Rita e Giovanna davanti al monumento si disputavano l'onore della parola; Rita l'aveva vinta; la maggiore delle sorelle cominciava a dire con l'importanza di chi convinta di dire cose importanti: «Questo cippo, la colonna e l'iscrizione, posti ad onorar Scipione che sconfiggendo i Cartaginesi, a Zama, finiva la "Seconda Punica", vanificando l'attacco degli elefanti: "fortezze mobili", lanciate dai "Kornak" contro te "Forze Combinate Romane", per seminare morte tra i legionari della prima, della seconda e della terza fila. Scipione l'Africano batteva Annibale anche con l'appoggio dei Lilibetani, amici di Roma e di tutti i Romani».

Questo diceva Rita e si meritava il plauso che i due forestieri le tributavano, battendole le mani. Il forestiero aveva ascoltato Rita con interesse ma anche con punta di stizza perché non corrispondevano alle parole di Rita, esatte nei particolari e nell'insieme.

L'iscrizione portava

"149-146

III Guerra Punica

Scipione l'Africano E.^{no}

Il Comune donò la Colonna

Delibera Conciliare n. 244

del 9-12-45".

Il forestiero leggeva e, rileggendo, soffocava la voglia di levar grido contro chi cippo, colonna e iscrizione aveva voluto nella rotonda di Capo Boeo. Taceva il forestiero e non diceva la sua per non creare turbamento nella mente di Rita³.

(3) Il forestiero cristiano, apostolico, cattolico, romano e "papista", taceva per non incorrere nella evangelica maledizione: "Et quisquis scandalizaverit unum ex his pusillis credentibus in me, bonum est ei magis si circumdaretur mola asinaria collo eius et in mare mitteretur (Marc. IX, 41). Quel forestiero non aveva voglia di appendersi manica da molino al collo e gettarsi nelle acque basse dello "Stagnone" per finirvi affogato.

Il forestiero, tra sé ragionando, non con i vivi ma con i morti, si convinceva della verità del motto: "*Sic transit gloria mundi!*" che il Penitenziere Maggiore in S. Pietro recita al neo-eletto Pontefice, se i vivi, beffando se stessi, beffano la storia e beffano chi della storia artefice e geniale operatore. Nell'iscrizione, vera la data "Terza Punica" ma errata la "*nominatura*"⁽⁴⁾ di Scipione che se era "*Africano*" non poteva essere "*L'Emiliano*"; il primo vincitore nella "Seconda Punica", delle "*Forze Combinate Puniche*", nella battaglia di Zama, svoltasi a Margaron, nella pianura di Naraggara; il secondo: Scipione l'Emiliano, figlio di Paolo Emilio, vincitore a Pidna, adottato nella famiglia degli scipioni alla morte del padre, metteva fine alla "terza Punica", assediando Cartagine: "Cart+Acath": "Karchedon" "Carthago", che finiva in un mare d'incendi mentre il duce romano turbato recitava l'omerico: "*Giorno verrà che Priamo e tutta la sua gente cada!*"⁽⁵⁾ presentando la caduta di Roma.

Errava inequivocabilmente, chi faceva uno dei due Scipioni; errava inequivocabilmente, chi approvava monumento e iscrizione; continuano nell'errore i Marsalesi che non cancellano la stortura che offende gli Scipioni morti, che offende i Marsalesi vivi, la storia e il nome di Marsala.

Siamo convinti: non tutte le Marsalesi, per tanti aspetti superiori ai mariti, custodi della meravigliosa storia della città, condividono quella delibera comunale che imperterrita continua a far oltraggio alla verità storica.

Speriamo che la "*Taratalla*" sproni a rimuovere l'iscrizione o a rinnovarla, nel rispetto della verità storica, cancellando i sorrisi di scherno sulle labbra dei forestieri che, pensosi della storia e delle umane vicende, si attarderanno davanti al cippo, nella rotonda di Capo Boeo.

Davide Nardoni

(4) Tutti i cittadini romani avevano propria "*nomenclatura*" che portava la "*nominatura*": "*praenomen*", "*nomen*", "*cognomen*", "*adgnomen*", o "*adgnomina*" che costituivano l'anagrafe dell'individuo romano e la "*titolatura*": le cariche maggiori o minori ricoperte in vita.

- La "*nominatura*" completa dell'eversore di Cartagine è: "*Publio Cornelio Scipione Emiliano Africano Minore*"; la "*nominatura*" del vincitore di Zama è: "*Publio Cornelio Scipione Africano Maggiore*"; questo per levar confusione.

(5) Horn. *Iliad.* Z, 448-449: "*Giorno sarà ,quando sarà distrutta la santa Ilio e Priamo e a popolo di Priamo dalle belle greggi!*".

- "(Polibio) assisté alla presa di Cartagine; narrò, poi, che Scipione (Emiliano o Minore) contemplando la città distrutta, recitò i versi di Omero, nell'*Iliade*: "*Verrà un giorno che cadrà la sacra Ilio, e Priamo, e il popolo di Priamo*" e poi aggiunse: "*Io temo, Polibio, che un giorno, qualcuno dirà queste parole della mia patria*" (G. Perrotta, *Storia della Letteratura Greca*, Milano, Principato, 1951, vol. III, pag. 137).



Antonello da Messina «Ritratto di giovane uomo» (Tavola - cm. 33x25)

L'ARGOMENTO

Giustizia, Decentramento, Servizio

Lo Stato risulta dall'organizzazione finalizzata a regolare i rapporti, nella natura e con le persone giuridiche. I principi dello Stato, cioè del vivere sociale, sono fissati nella costituzione. Essa si applica attraverso le leggi; che si eseguono tramite i regolamenti. Il diritto è l'insieme di tutte le norme.

Se ad alcune di esse si vuole dare unitariamente un sensu, le si raggruppa in codici. In ogni caso, il senso primario risiede nell'attenzione recata dalla carta costituzionale. Stato di diritto è quello che abbia regole certe (inequivocabili, tali da non potere restare ignote, di assicurata eseguibilità).

Nel linguaggio corrente, ch'è obbligatorio osservare vengono denominati -con locuzione sintetizzante-legge. Si vedeva nelle aule di giustizia (in qualcuna si vede ancora) la scritta La legge è uguale per tutti; per vari motivi -compresa la brevità, favorita dalle persistenti diseguaglianze- quella scritta è spesso raggrumata nella sue parole d'inizio: La legge.

Come spiega Bourdeau, (nelle società democratiche) "La legge è la ragione umana resa manifesta dalla volontà generale, nella quale essa s'incarna, ed espressa dai rappresentanti del popolo" (*Arch. phil. et soc. jur.*, 1939,12 ss.). Questa definizione d'impianto illuministico, comunque la si giri, indica l'elemento essenziale: la legge sia ragionevole; e il modo dell'espressione in legge: traduzione della volontà collettiva. L'irrogazione è prerogativa dei giudici. Affinché sia loro garantita la necessaria indipendenza, i giudici sono costituiti in un organismo autonomo: la magistratura. Chi giudica è magistrato, in quanto istituzionalmente sottoposto a una maggiore responsabilità -quella del giudicare- rispetto agli altri cittadini.

Ancora più assillante la funzione degli avvocati, ai quali non è concesso di sostenere qualsiasi tesi (mistificare i fatti, o fraintendere il diritto) ma è dato almeno l'obbligo di vagliare le circostanze, imprimervi le

norme del diritto, troverei nessi giuridici, condurre il tutto dal cittadino al giudice; poi, dal giudice al cittadino.

Montesquieu avverte che "le leggi non devono implicare sottigliezze: sono fatte per gente di mediocre intelletto" (*Esprit des lois*, XXXIX, 16); le leggi, dunque, siano comprensibili da tutti. L'uguaglianza reclama la chiarezza.

Fuori dall'uguaglianza vi è l'arbitrio. Il contrario di esso, il diritto, è invece la trama su cui pullula il vivere civile: che tende a un sempre più ampio sviluppo della libertà, nell'uguaglianza, per dare inveramento - realizzazione meglio compiuta- alle persone e alla collettività stessa.

A un più esteso grado di civilizzazione corrisponde un adeguato decrescere del potere, il quale sgorga dal principio di autorità; questa si esplica in ciascuna delle sue forme: istituzionale (governo, ecc.), oppure di fatto (potentati economici).

La funzione del principio di autorità si accresce mutandone l'impulso in dovere di rendere servizio. In questo modo, si raggiunge un concetto di fondata democrazia -e di verità costituzionale- con l'effetto, anche, di annullare le qualità negative (perché impositive) del potere: rinsaldando quelle di consenso, che derivano appunto dall'esecuzione del servizio.

Fra le caratteristiche meglio preziose della democrazia -nell'attuale storia postrivoluzionaria- è il presupposto secondo cui nelle leggi, tutto è già scritto. Ne segue che l'interpretazione si evolve tenendosi in aderenza ai tempi. Se interpretare non basti, le leggi (e la stessa costituzione) vengono modificate riscrivendo le frasi che non siano ancora in evidente sintonia con lo sviluppo, nell'epoca ch'esse devono reggere.

Dal 1865, in Italia, per migliore chiarezza - e nell'intento di eversione del potere per adeguarlo alle aspettative allora presenti- l'organizzazione della giustizia è stata suddivisa non solo riconoscendo il naturale divario della giurisdizione civile da quella penale; ma sezionando quella civile in giustizia ordinaria (giurisdizione civile 'propriamente detta'), amministrativa, di contabilità pubblica, tributaria.

L'esigenza di fondo aveva creato una baruffa -per così dire- fra gli angeli: in quanto aveva indotto a separare i 'diritti soggettivi perfetti' ch'erano decaduti al cospetto della pubblica amministrazione, fulgente nei poteri del principio d'autorità, da quegli altri che rimanevano (tuttora rimangono) ben fermi perché non vengono a contatto con quei poteri.

Lateralmente, vi era anche l'esigenza delle specializzazioni. Dunque,

da una costola della giustizia amministrativa è stata presa la corte dei conti; tirando un'altra costola, si è formata la giustizia tributaria.

Tutto questo sarebbe quasi accettabile se le giurisdizioni stessero vicine agli utenti (invece sono variamente accentrate), e se tutte dessero uguale accoglienza. Al contrario, quanto alla procedura, la gran madre giustizia civile ha le proprie regole; la figlia -amministrativa- un po' ne prende da mamma e altre ne ha per conto suo; le nipoti (o cugine della figlia, non si è capito bene il rapporto abbiatico) ancora di più affievoliscono gli effetti dell'origine.

Resta, intanto, ineludibile che la giustizia -e il diritto- deve offrire certezza: non sfugga, non si travesta, s'è pietra non si trasformi in acqua; ognuno, dunque, sia in grado di prenderla.

La certezza del diritto consiste nella stabilità delle decisioni (per quanto possibile, le sentenze non si contraddicano) e nella limpidezza dello stile, ma innanzitutto nelle regole del procedimento: tali da mantenere i contendenti su un piano di parità. Le norme di procedura sono la vera sostanza del diritto chiesto in giudizio; questa proposizione non ha nulla d'iperbolico: infatti, senza il modo (di procedere) il diritto reclamato resterebbe una vescica inerte.

Ma non vi è soltanto di unificare le procedure. Nel trascorrere del tempo, gli 'interessi legittimi' più o meno 'occasionalmente protetti' hanno riacquisito la forza -dalla quale erano decaduti- di diritti soggettivi: man mano che il potere ha perso essenza (distaccandosi dall'origine divina, poi regia, del principio d'autorità), e si è messa in procinto di farsi rendimento di servizio.

Peraltro, in ogni caso, la pubblica amministrazione -anche quella che si articola nel ramo fiscale e negli organi del controllo contabile- è già diretta controparte del privato. Se lo è, la sua condizione processuale dev'essere assolutamente paritaria a quella del cittadino. Questo precetto rimane valido se vengono in contrasto enti pubblici, non anche persone fisiche.

Vi è, dunque, da unificare gli organi giudicanti. S'è vero che, nella società civile, l'attività giudiziaria è servizio primario -tanto meglio se, come adesso, la si chiama 'azienda giustizia'- le sue 'agenzie' devono essere quanto più diffuse, tanto più facilmente accessibili. Non si offende nessuno facendo, a proposito della giurisdizione, un esempio di tipo sanitario (non di aziende sanitarie, ché quelle sono iscritte nell'orbita di un tipo di mafia probabilmente a parte rispetto alla mafia consueta) ma un esempio con le

farmacie.

Per prudenza, si è stabilito che si abbia una farmacia per ogni municipio; e, superandosi un certo numero di abitanti, si disponga di una farmacia per ogni determinata quantità di persone. Si capisce, allora, ch'è giusto -in zone particolarmente sofferenti, è del tutto indispensabile- assegnare un giudice per ogni dato numero di abitanti.

In teoria è già previsto; ma in una concezione accentratrice di preture, tribunali, corti, commissioni. Nell'animo costituzionale del decentramento, e nell'indicata necessità di unificare le giurisdizioni, in ogni luogo urbano dovrebbe esservi una pretura (competente per ogni processo civile di primo grado, qualunque ne sia il valore monetario) cui siano addetti giudici istruiti in diritto amministrativo, tributario, ecc. L'appello, rispetto ai pretori civili, resterebbe al tribunale.

Svanirebbero le ansie campanilistiche. L'espressione 'giustizia distributiva' perderebbe ironia. Cercare giustizia non sarebbe -così l'icastico verso di Lorenzo Stecchetti- giocare al lotto. Ma andare dal giudice come recarsi al pronto soccorso, od entrare in farmacia.

In ciascuna mansione, aumenterebbero iposti di lavoro. L'impatto ambientale sarebbe di estrema gradevolezza: ognuno troverebbe subito il proprio giudice naturale, come la costituzione pretende. Ma non se ne può fare nulla, perché è troppo facile.

Antonino Cremona

SAGGI E RICERCHE

**Arte e vita nelle opere di
Romano Cammarata**

Francesco Boneschi, parlando di Cardarelli -poco prima che il Maestro morisse- così scriveva: «Non si diventa grandi poeti nella felicità (felicità in senso comune, perché l'artista, disperato fin che si voglia, gode pur sempre una sua altissima felicità). Tutto ciò che è bene per la vita è male per la poesia, Non si nasce artisti, ma solo sensibili. Artisti ci si mantiene alimentandoci continuamente e coraggiosamente di dolore »(1).

E non può essere diversamente. Solo chi ha provato a sue spese le amarezze della vita e il dolore, può capire e comprendere, e da artista parlare al cuore, a caldo, senza bisogno di cercare altri modi e parole, perché le sue parole e i suoi modi, realmente sperimentati, sono fatti propri dagli altri, e assurgono ad una forma d'arte elevata, divenendo canto spiegato, dove tutto sa di musica e di spontaneità, non essendoci il freddo lavoro di calcolo da laboratorio.

Romano Cammarata è uno di questi artisti (pochi, in verità) che «ha preso il fuoco/ con mani di gelo » e trova la sua linfa nel dolore: e la sua opera nasce dal bisogno di estrarre la propria esperienza, perché sia di giovamento a tutti lungo la strada comune. Ma se questo è il motivo che lo spinge a calarsi col ricordo nel dolore che è, poi, un riviverlo con sofferenza, l'Autore fa di tutto perché la sua sia anche una denuncia, volendo così contribuire al miglioramento delle condizioni di vita di quanti soffrono, dovunque essi si trovino, negli ospedali, per esempio, o nelle carceri. Sicché, parafrasando Boneschi, il dolore alimenta l'arte, è vero, ma

(1) F. Boneschi, *L'ultimo Cardarelli*, in "Italia che scrive", febbraio 1959, Pag. 47.

è anche vero che apre alla vita, facendo scoprire quelle dimensioni che spesso, pur essendo in superficie, non vengono considerate e apprezzate, e così noi riacquistiamo fiducia nel mondo e nella vita che, tutto sommato, vale veramente la pena di vivere.

Questo ottimismo è frutto dell'apertura verso gli altri. Cammarata crede nella bontà dell'uomo, perché crede nel dialogo, nella forza della parola che, come la pioggia insistente o il vento, scava in profondità, e concilia e accomuna nei sentimenti più nobili.

Romano Cammarata è autore di una sola opera: il suo stile, ora asciutto, ma disteso e pacato, ora sferzante e mai indulgente; e la sua scuola è la vita, l'aperto scenario dove si susseguono come in una moviola le alterne vicende dell'uomo e delle cose illuminate da un sole che non sempre riscalda e non per questo è meno desiderato.

La vita, passata al setaccio dal dolore, e purificata, assurge ad arte e parla all'uomo, facendolo fremere di commozione e di gioia per la riacquistata serenità che lo porta a considerare la sua condizione identica a quella di tanti altri uomini che, però, perché non sono stati direttamente travolti dal vortice impetuoso della sofferenza, spesso non si rendono conto di niente.

« Tra la folla ignara della nostra pena, camminiamo nell'ana trasparente del crepuscolo, ancora una volta insieme, consapevoli che ci stiamo inoltrando nel buio »(2).

Nel nostro autore, la vita perviene a dignità d'arte per un dono che è della vera poesia, e nella sua opera non c'è mai il compiacimento solipsistico che, a lungo andare, anche nelle sue forme più alte, stanca. Ed è veramente lontano D'Annunzio con la sua concezione della vita come arte! Ci troviamo dinanzi ad uno scrittore e poeta che, preso dal suo lavoro, tutto avrebbe pensato a chedarsi alla scrittura e all'arte figurativa per comunicare! La molla, invece, la farà scattare la malattia che, ad un certo punto, lo spingerà a scrivere la sua avventura da un ospedale all'altro, ora in momenti di abbandono che farebbero pensare subito al peggio, se non fossero sostenuti dalla presenza di spirito che lo attacca alla vita, ora in altri più pacati, dove il miraggio della guarigione è vivificato dagli affetti puri che solo in

(2) R. Cammarata, *Dal buio della notte*, Roma, Armando ed., 1983, pag. 36.

circostanze del genere vengono nobilmente rinsaldati e messi in risalto nella loro luce più vera.

"Dal buio della notte", metaforicamente parlando, non è facile venire al giorno pieno: non è di tutti guarire dal cancro. Ebbene, quasi per un evento inspiegabile, ma anche per l'accanirsi dell'uomo dinanzi al male, a cui non vuole soggiacere, in una lotta impari contro il tempo minaccioso, l'Autore ne esce vittorioso, rapendo, alla maniera del Foscolo, ma per illuminare il giorno, una "favilla al sole":

« Un giorno, nuvolo e grigio, mi trovo solo in quel cortile. A un tratto il cielo si apre a un raggio di sole, che viene a scaldare la mia solitudine. Gli offro il volto ferito, deturpato, quasifelice di quella inattesa carezza. Per quanto tempo non so. Dopo, passato lo stordimento, provo la sensazione di aver rubato quel raggio di sole caduto distratto dal cielo fin giù nel cortile, perché con geloso egoismo l'ho tenuto nascosto, non l'ho diviso con gli altri compagni tenuti come me nel chiuso dolore.

Per questo sento di dover chiedere loro scusa, raccontando del raggio di sole.

Mi guardano con aria attonita, non capiscono questa mia preoccupazione, non intuiscono questo sentimento che invece a me dà la misura dell'umanità nuova che la sofferenza sta facendo crescere dentro di me »(3).

Una prosa concisa e densa al tempo stesso di significati profondi. Non sembra proprio vero di avere sotto gli occhi una prima opera. Eppure, a leggerla, sin dall'inizio, si ha la sensazione, e subito dopo la conferma di un dettato squisitamente padrone di sé, che non si fa prendere la mano da compiacimenti di ogni sorta. La parola ubbidisce senza alcuna forzatura e si costruisce le immagini con una sobrietà invidiabile, raggiungendo l'effetto desiderato. Intendiamoci, Romano Cammarata non fa letteratura, narra con la sua voce di sempre il vissuto. Ed è proprio dalla sua esperienza di dolore (l'Autore altruisticamente non lo augura a nessuno) che la parola

(3) *Ivi*, pagg. 76-77.

acquista il tono giusto e, a tratti, si eleva, e diviene musica, fortificando, col suo straordinario potere catartico, l'animo stanco del poeta, e di quanti si accostano al libro, e consola.

L'effetto consolatore della poesia! A dirsi, l'accostamento al Foscolo viene da sé, ma è puramente casuale. Se nel poeta ottocentesco è facile rilevare il compiacimento letterario, nel Nostro questo non c'è, perché la sua è una poesia sbocciata, giorno dopo giorno, lungo la strada d'un calvario doloroso.

«La morte di un compagno è sempre qualcosa che ti sconvolge. Sai dell'attesa, dell'arrivo della Signora. lo presagisci, lo senti con l'istinto delle bestie e poi vedi circondare uno dei letti con un paravento: è calato un altro sipario sulla vita di un uomo »(4).

C'è in queste parole una partecipazione silenziosa, sofferta, dello scrittore che non richiede alcun commento, ma c'è anche il senso ritrovato di una umanità profonda che non conosce limiti. Il compagno morto, la foglia che cade, gli alberi agonizzanti, il pianto per la sua e altrui sventura, sono semplici immagini di un uomo che nella sofferenza scopre la poesia e la pietà fraterna, il mondo, in poche parole, degli uomini, quale dovrebbe essere: un lavoro onesto, l'amore verso il prossimo, il rispetto della natura che, come l'uomo, vive una sua vita.

Se il dolore rende l'uomo molto sensibile, è pure vero che non sempre lo abbatte e lo fa scivolare troppo in basso. Ci sono risorse tali che anche sull'orlo del precipizio danno una forza e un coraggio che da soli bastano per risollevarlo. L'attaccamento agli altri (Leopardi scarta l'idea del suicidio perché, diversamente, arrecherebbe danno a coloro che gli vogliono bene, e il papà di Andrea, così si chiama il protagonista di *Dal buio della notte*, dirà: «Nessuno di noi appartiene completamente a se stesso...») l'amore coniugale, l'affetto paterno, sono l'ancora della salvezza e il supporto psicologico che lo fanno insistere e lottare. D'altronde, cosa varrebbe la vita se non ci fosse questa altalena così variegata che la rende accettabile e desiderata?

Il dolore, in un'opera come questa, prende la parte del leone: esso viene

(4) *Ivi*, pag. 47.

contemplato nelle varie sfaccettature, e nel suo vortice non c'è solo il protagonista, ma tanti che -come lui- per un verso o per un altro soffrono nel silenzio le proprie pene: i compagni di stanza, il vecchio padre venuto dalla Sicilia, e poi Francesca, la moglie, che non lo lascerà un istante. Anche il figlioletto ne subirà le conseguenze e si sentirà insicuro. Causa di altro dolore per Andrea che vorrebbe aiutarlo e non può, poiché lui stesso ha bisogno "di qualcuno che [lo] tenga per mano".

Ma questa sofferenza, visibile e no, è sopportata con virilità, senza ripiegamento né abbassamento di armi. Anzi, Andrea, con coraggio, denuncia ora le disfunzioni ospedaliere (ritardi negli accertamenti, pessime condizioni di ricovero in corsia, e gli ammalati trattati in malo modo) ora le persone, incapaci di svolgere i ruoli di loro competenza (professori che prendono lucciole per lanterne, sofì senza scrupoli né un minimo di psicologia che non hanno rispetto per i degenti, certe suore e portantini che tutt'altro dovrebbero fare invece che lavorare negli ospedali). È una denuncia che non usa toni forti, perché schiva della passionalità che in occasioni del genere si manifesta. Andrea, nella sua umanità, prova pena per quanti agiscono disonestamente ed anela ad un mondo di serena fraternità.

Dante dovette ricorrere al sogno per calarsi nell'aldilà; Cammarata, più realisticamente, ad occhi aperti e quando meno se l'aspettava, ha provato su questa nostra terra l'inferno e ne ha espiato anche le pene. Senza bisogno di ricorrere alla fantasia, ha riscoperto l'uomo nell'umanità più vera e il mondo più bello che mai. Da qui il suo inno alla vita, l'attaccamento alla natura e alle cose, il senso dell'amicizia, e l'amore coniugale corroborato "dal buio della notte".

*«Quante notti è rimasta accanto a me su una sedia,
pronta ad ogni mia necessità, quante volte alla incerta
luce dell'alba l'ho trovata a dormire col capo reclinato
sul mio petto, stringendomi la mano nell'attesa di un
altro giorno.*

*Povera Francesca, quante preoccupazioni, quanto
dolore nella tua giovane esistenza, e io egoista che ho
desiderato di andarmene, di lasciarti »(5).*

(5) *Ivi*, pag. 75.

E qualche pagina dopo, continua:

«Subisco dopo tanta inattività e immobilità una esaltazione lirica che mi fa amare tutto ciò che è vivo, che si muove, che scorre: i fiumi d'acqua, i fiumi di pensieri, il sangue delle vene, il vento tra le foglie, le immagini entro gli occhi, il sole tra le dita, il ricordo che scorre nella memoria, la vita nei nostri corpi, e il tempo che scorre su tutto »(6).

Dal buio della notte è un'opera densa, straziante, scritta con sincerità da uno dei poeti più veri e originali di questo fine secolo. Essa sta a dimostrare come siano incerti e provvisori i confini tra la prosa e la poesia. E ciò si nota tutte le volte che ci troviamo dinanzi a poeti autentici.

La materia bene posseduta circola nella pagina e scorre con la fluidità propria degli stati d'animo che trovano la loro assuefazione nella parola sapientemente dosata e messa al posto giusto. Sicché basta un suo lieve spostamento o una diversa impostazione della frase per innalzare di tono il discorso o, per meglio dire, la poesia, perché Romano Cammarata, pur nei momenti più brutti, sarà sempre vigile a se stesso e non perderà mai di vista la calma interiore.

Rileggiamo il passo sopra riportato. Bastano un dosaggio più attento e il ricorso alla versificazione, perché il discorso acquisti maggiore respiro e si faccia canto che, dopo l'adagio dell'inizio, piano piano s'innalza e si diffonde, esercitando nell'animo travagliato un influsso rasserenante e liberatorio.

*Amo tutto ciò che scorre
i fiumi d'acqua
i fiumi di pensieri
il sangue nelle vene
la lava entro la terra
[...]*

(6) *Ivi*, pag. 79.

*Scorre il ricordo nella memoria
scorre l'azione sulla pigrizia
scorre la vita sui nostri corpi
scorre la guerra sui campi di pace
scorre la pace su inutili stragi
scorre l'amore sul ghiaccio dell'odio
Amo il tempo che scorre su tutto (7)*

È bastato che il poeta utilizzasse certi accorgimenti, di cui spesso la poesia moderna si serve (l'anafora, il climax, l'accumulazione) per elevare di tono la parola poetica, raggiungendo risultati veramente sorprendenti. Allora la musica acquista la cadenza d'un canto che invade il corpo e l'anima, e noi respiriamo appieno un'aria salutare.

Ma ciò che il poeta maggiormente canta è la ritrovata fiducia in quella vita che ha sempre amato e che ora descrive coi colori più propri. L'uomo che ha sofferto l'apprezza ancora di più e trasmette questo suo attaccamento agli altri. *Per dare colore al tempo* nasce da questo stato d'animo e da questa esigenza, ed è la speranza che si alligna in chi ama la vita, la fiduciosa attesa del meglio, la forza che ci vuole, perché ognuno si faccia coraggio e l'accetti (la vita) così com'è.

Romano Cammarata si è dato alla poesia (poi, magari, si darà anche ai suoi lavori a sbalzo) "per dare colore al tempo". Ma a quale tempo? Evidentemente, al tempo di sempre, anche se in particolare al tempo dell'inoperosità forzata, attanagliato dalla malattia e dal dolore, o "assediato", come scrive M. Petrucciani nella *Prefazione* e, ancor prima di lui, lo stesso poeta nella lirica *Piove*.

Ma -dicevamo- il poeta crede nella vita e la ama. Perciò la canta, pizzicando le corde della sua chitarra che, nonostante tutto, è sensibile ad ogni sollecitazione.

*Sono l'anima di una chitarra
i suoi sonori accordi
sono le mie vesti*

(7) R. Cammarata, *Per dare colore al tempo*. Caltanissetta-Roma, Sciascia ed., 1985, pag.94.

*vivo nell'intimo del legno
concavo e vibrante
[...]
Sono l'anima di uno strumento
che è l'anima di un uomo
e il mio canto
è il canto dell'uomo...⁽⁸⁾*

C'è in questa, come in altre liriche, un contrasto fra la morte, rappresentata dal dolore che spesso annerchia lo spirito, e l'amore, sempre ritornante e diverso, ora per la vita con i suoi alti e bassi che ci riserva, ora per la donna, necessaria e indispensabile compagna del nostro "viaggio". Ma la poesia di Cammarata, in ogni caso, è caratterizzata da una pensosità raccolta ("E sarò con me stesso / a discutere ancora / che vivere / vale sempre la pena / anche se c'è / un dolore che stanca"; "Noi non sappiamo / cosa sa il bambino") che non ammette tentennamenti, ed è un atteggiamento, questo, che non gli farà perdere di vista la realtà che lo circonda. Vedi, ad esempio, *Nel circo di notte*: la pista del mondo, di notte, è deserta, ma ciò non esclude che non sia vegliata da qualcuno, dai "tanti pagliacci" che siamo noi, che è il poeta stesso, preso dalle ansie e dalle preoccupazioni del giorno.

La vita va vissuta, nonostante tutto. Ed allora, ecco che accanto alle note di soffusa pensosità, mai pessimistiche. al contrario di tanta lacrimevole poesia nostrana (*Nel buio della notte*, il Nostro farà dire ancora al papà di Andrea: «Non disperare mai: il mondo è degli ottimisti, i pessimisti non sono che spettatori»), si fa strada la speranza ("Mattino / ho respirato il sereno / Se ti potessi fermare / sarei un fanciullo..."), con la richiesta di "un attimo in più" e l'amore, avvolto, quasi, da un senso di sacro che invita al silenzio per paura che venga profanato.

*Mi sono fermato
sul tuo volto puro
ho poggiato la mano
sulla tua fronte
non turbata dagli anni*

(8) *Ivi*, pag. 24.

[...]
 Vorrei
 pronunciare un nome
 ma le tue labbra
 accennano di no
 Che importa il nome?

È solo giovinezza (9)

A volte, il poeta è più disteso, e la parola, allora, acquista più scioltezza, perché essa, come una creatura, è partecipe del suo stato d'animo. *Onda marina* è una lirica gioiosa, direi solare per la luce che irradia e si fa nostra. Le immagini sono quelle di sempre, vive, tra la realtà e la metafora, e rese più agili dai versi brevi dei quinari e dei senari, ad eccezione di un binario e di un settenario.

Onda marina
 onda d'amore
 il tuo corpo il mare
 il tuo amore il vento
 ed io lo scoglio
 che attende [abbraccio... (10)]

L'insistenza dell'anafora ubbidisce ad un crescendo interiore, prima che si materializzi nella parola e nelle immagini, che solo nel "sonno d'amore" raggiunge il suo culmine.

Altrove c'è anche la consapevolezza che quest'onda possa sfuggire all'abbraccio. Come in *Ferma il tuo sguardo*, dove il tempo ha operato mutamenti e solchi profondi, e al poeta non resta che prendere atto della realtà, senza recriminazione alcuna.

Il punto più alto di questa lirica va visto, a parer mio, nell'attacco che segue i primi versi:

(9) *Ivi*, pag. 32.

(10) *Ivi*, pag. 83.

*Che vale il desiderio
se esso è tormento
è angoscia
se richiama solo fantasmi
se ti mostra
crudo violento e spoglio
un reale che non è tuo
che ti raggela dentro
che strappa allo spirito
urla ribelli..(11)*

L'uomo è troppo provato per cedere alle lusinghe delle illusioni, e se è vero, com'è, che il dolore temprava gli animi, la poesia li sublima. E il lettore si sentirà come trasportato e spinto nel vortice di un tumultuare che sembra dover esplodere da un momento all'altro.

Il procedere, apparentemente prosastico, sempre ricco di accorgimenti tecnici, ma sempre tendente all'essenziale, si ascrive nell'ambito di una scrittura poetica tra le più riuscite del Novecento europeo. Un influsso? A parte la lezione dei classici rivisitati con un'ottica tutta moderna, un posto di rilievo occupa quella di Verlaine delle *Poesie saturnine* e, più propriamente, *dell'Arte poetica*. E tanti altri potrebbero essere citati (nella lirica sopra riportata, ad esempio, scorgiamo un'affinità col Cernuda dei *Piaceri proibiti* de *"La realtà e il sogno"*, per non parlare dei nostri (Ungaretti, Quasimodo, Cardarelli, Montale). Ma, a che vale? Ogni grande poeta deve necessariamente qualcosa agli altri, riprendendone, anche senza cercarli, i motivi, e li amplia e li sviluppa, facendoli propri, cantandoli con voce sicura e modulata. D'altronde, cosa hanno fatto gli antichi poeti? Eppure, ognuno di essi ha una fisionomia che lo distingue e lo connota; in poche parole, ha uno stile suo, personalissimo. Com'è questo di Romano Cammarata che impronta di sé ogni pagina, perché la parola è levigata dal caldo del suo sentire.

La sua tematica è quella della poesia di tutti i tempi e, anche se nasce dal dolore, si colora di vita e si scalda d'amore. Vita e amore, però, entrambi condizionati dal tempo, vigile impassibile delle cose e dell'uomo, inteso ora

(11) *Ivi*, pag. 90.

come contrasto' fra il giorno e la notte, tra la luce e il buio, ora tra presente e passato.

Riprendiamo la già citata *Mattino* :

Mattino
ho respirato il sereno
Se ti potessi fermare
sarei un fanciullo
Mattino
ieri fiaccola
a fuggire atroci sogni
oggi speranza
di un altro giorno
da aggiungere alla vita (12)

Ma il tempo passa inesorabile ("Mi fermo a guardare / il giorno che muore / come sempre come tanti / eppure io trovo / nel sole che cade / qualcosa di umano / qualcosa che è mio"). Allora la morte acquista contorni precisi e si delinea in tutta la sua realtà. Il poeta l'osserva soltanto, anzi l'aspetta e, rivolgendosi alla sera, dice:

Sei ora una scadenza:
ad ogni tuo apparire
cancello un giorno amaro
del mio diario (13)

E, con una bella immagine, antica e sempre nuova, perché rivisitata con sensibilità moderna, il Nostro si paragona alle foglie e agli alberi "molliti di pioggia":

Ho visto gli alberi
molliti di pioggia
piangere soli.

(12) *Ivi*, pag. 30.

(13) *Ivi*, pag. 48.

*Ho pianto con essi
anch'io
solo come la foglia
che il tempo
con mano crudele
stacca dal ramo
solo come l'albero
avvolto dall'umida nebbia (14).*

Bisogna provare per credere, si dice comunemente! E, in verità, Romano Cammarata, sull'orlo del precipizio, si è trovato nelle condizioni di constatare com'è triste per l'uomo dire al mondo addio. Ma -vogliamo sottolineare un concetto che riteniamo fondamentale per la comprensione dell'opera cammaratiana-ilpoeta non piange perché il giorno gli è "amaro", nel senso comune del termine. No, non si lamenta per questo, cosa che farà dire ad Ungaretti:«La morte si sconta vivendo »; è perché sente di dover lasciare questo mondo che, tutto sommato, ama intensamente. E se, per Ungaretti, la morte diviene quasi una liberazione, non così è per Cammarata, attaccato com'è alla vita, anche se c'è un sentimento di soffusa malinconia, dovuto, molto spesso, all'impossibilità di viverla come vorrebbe.

Così la stessa notte, nei momenti migliori, perdendo la connotazione di cui parlavamo sopra, diviene il tempo dell'amore. Si veda, ad esempio, *La notte*, bellissima lirica, dove un alone di mistero e di sogno avvolge il corpo della donna "cercato frugato / illuminato appena / da riflessi di stelle". Il poeta è pervaso da una gioia interiore che non è godimento dei sensi, ma l'aprirsi di un'anima innamorata "alla ricerca di ombre / che non sono / quelle della notte".

Notate il climax e gli *enjambements* ricorrenti in tutto il testo, come gli danno una vivacità inconsueta, propria del canto che niente concede alle stonature e, tanto meno, alla provvisorietà.

*Dopo
sarà bella la strada
ancora avvolta*

(14) Ivi, pag. 99.

*nel buio
riempirla di noi
strapparla dal sonno
come ho fatto con te
raccontare alle strade
ai lampioni, ai gatti randagi
una storia d'amore
e dire che è bello il tuo corpo...(15)*

E così, in qualche altra lirica, dove la notte è uno scenario aperto alla vita, forse, più disteso, ma è sempre la vita che pulsa, magari, con i suoi dolori e con i soprusi che la caratterizzano. Si veda ancora *Nel circo di notte* o, meglio, *Notte siciliana*, dove gli uomini ipotizzano, andando dietro alle loro aspettative represses, un mondo migliore.

Il presente è visto nella sua realtà contingente. A volte, intriso di dolore ("Presente / ponte ai giorni / pilastri crudeli / piantati nella carne / ogni lastra / ogni bullone / è grido di uomo / sacrificato / alla memoria"), ma la speranza vi raffiora sempre, come lo scoglio dall'acqua ("Mattino / ieri fiaccola / a fuggire atroci sogni / oggi speranza / di un altro giorno / da aggiungere alla vita").

Il futuro è una terra lontana e inconoscibile. Ma il poeta non sembra interessarsi tanto del futuro. Egli vive nel presente e, perciò, l'accetta, così com'è, perché non può essere diversamente, ma criticamente lo passa al setaccio della sua esperienza e può anche non dividerlo.

Cammarata non ama i colori forti, anche se in lui c'è una vera propensione per la luce:

*Luccichio di mondi lontani
l'impossibile che non si compie
se non al tramonto.
Ho sete di luce
attendo l'estate e non so
mi smarrisco
in un gioco ostinato (16).*

(15) *Ivi*, pag. 50.

(16) *Ivi*, pag. 36.

Preferisce, piuttosto, la mezza tinta, sia perché vuole soffermarsi meglio a guardare la realtà che lo circonda, sia perché il non definito corrisponde ad una sua particolare intima attrazione. Sicché alle stagioni dense, predilige la primavera e l'autunno: la vita al suo sbocciare e l'inizio della fine.

La natura vive, come l'uomo, il suo giorno, ora nei colori più vivi, ora nel grigio che ingiallisce le foglie.

*È aprile!
intorno
la vita si arrampica
su per la luce
si scalda di sole
Un grido
mi lacera dentro
mentre scendo
scale d'angoscia (17)*

Ma il poeta soffre; sente che la vita gli pulsa dentro, con i sensi disposti a darsi e che, intanto, niente può fare, se non gridare il proprio dolore. A chi? E allora lo reprime, lo tiene per sé, mentre tutt'intorno sa di nuova luce. A questo punto, comincia a propendere per l'autunno. Vedi *Foglie sparse, Mi sei passata accanto, Ho visto le foglie cadere*, dove il Nostro, pur consapevole di ciò che ci aspetta, è colto da una malinconia dovuta piuttosto alla vita che se ne va e non alla morte che s'avvicina.

*Mi sei passata
 accanto
senza guardanni...
Ho sentito
lo stesso vento
che stacca le foglie
dal ramo
nell'autunno (18)*

(17) *Ivi.* pag. 75.

(18) *Ivi.* pag. 92.

L'immagine dell'albero che diviene spoglio e delle foglie che cadono è tanto cara al Nostro che la ripropone con insistenza. Nella sua umanità, li dissimili a noi, come creature accomunate dallo stesso destino. Un'immagine, questa, a cui tanti poeti, nel tempo, sono ricorsi (basti ricordare Dante, Arnault e Leopardi, suo insigne traduttore, Verlaine, Cardarelli, entrambi molto vicini per sensibilità e canto a Cammarata), e in ognuno di essi acquista connotazioni diverse, sempre nuove, che le distinguono e le fanno apprezzare per la loro aderenza alla realtà delle cose e della vita.

In *Mi sei passata accanto* la sillabazione rigorosa ubbidisce ad una musicalità sciolta che assorbe e fa proprio il realismo umanissimo del poeta, perché la poesia nasce e si alimenta del vissuto quotidiano, per il dono che è suo di renderlo liricamente, grazie alla parola che -come abbiamo detto prima- fedelmente esterna e traduce i suoi stati d'animo.

Cammarata, comunque, non indugia sul reale; esso è solo un punto di partenza, l'angolo di osservazione che gli permette di esprimere l'essenziale che gli urge dentro. Anche nelle liriche più palesemente realistiche, il dato di fatto è solo un pretesto che richiama il noumeno. Si veda la più volte citata *Nel circo di notte*, dove il poeta non è attratto dal circo in sé, ma dalla vita che vi è racchiusa.

Lo spettacolo è da poco terminato, e il poeta s'aggira per la pista ormai deserta che ancora sa di urla e di giochi, un pagliaccio che col suo fare disinvolto e distaccato sino a poco prima aveva divertito il pubblico, ora non può più contenere la sua malinconia. E se ne sta lontano dagli altri "con in mano il violino / che più non ha note".

*Suona un violino
un pagliaccio innamorato
leva il suo pianto
tra corde e tamburi
(...]
Dagli occhi che ridono
lacrime nere di cera
cadono giù a bagnare
la pista del circo
È il mondo
racchiuso in un circo di notte (19)*

(19) *Ivi*, Pag. 52.

La parola, nella sua levità, acquista un valore simbolico e vuole si legga sotto aspetti diversi, nonostante sia fruibile e aperta a tutti. Conferma che, questa di Cammarata, è una poesia pervasa dalla sensibilità propria della migliore lirica contemporanea.

Il verso libero, poi, ha un suo rigore logico, e il ricorso alle figure retoriche mira sempre a suscitare sensazioni nuove e imprevedibili in ciascuno di noi. E il pregio di una poesia siffatta è che non solo si dà all'ascolto, ma vuole che si senta e si faccia propria.

Ritornando ora al motivo del tempo, il passato acquista una sua luce nel ricordo. A volte, il poeta è invaso da un senso di malinconica tristezza di vuoto che lo lascia disorientato ("e quando un uomo / non ha più ricordi / né idee né il caldo di un abbraccio / quest'uomo è niente"), altre volte, rievoca con pacata dolcezza una visita. Qui le parole, ridotte all'essenziale, disegnano immagini di squisita freschezza:

*Il sapore struggente
di quell'abbraccio di sposa
e di quello festoso e leggero del bimbo!
Sapeva di primavera quell'abbraccio
come le margherite raccolte nei campi
a riempirmi il cuore e le mani (20).*

Più spesso il ricordo lo riporta alle sue origini. all'infanzia, alla sua terra di Sicilia. Come ne *I ricordi*, ove tutto sa di sfumato e, quasi, di antico.

*I ricordi
uccelli migratori
tornano sempre
all'origine
attraverso l'oceano
della vita passata
[...]
torno all'isola
circondata di ignoto
cerco un tempo
uno spazio
vecchie dimensioni... (21)*

(20) *Ivi*, pag. 93.

(21) *Ivi*, pag. 51.

Ma il tempo opera irreparabilmente e non sempre il desiderio di approdo viene appagato ("Non trovo i margini / i nomi delle cose.....), sicché il poeta deve scavare nella sua memoria per trovare agganci con un passato ormai lontano. Così, in *Vecchia strada*, si paragona ad uno "stanco viandante", a cui solo i ricordi fanno compagnia, spinto dall'intimo bisogno di ritrovarsi nei luoghi che gli appartennero.

*I ricordi come sassi
sparsi alla rinfusa
seguono la strada.
Li ritrovo nella notte
questi ricordi
sulla strada illuminata
di polvere di luna
quando la solitudine
mi spinge stanco viandante
a ricercare ancora
luoghi che sono lontani
perduti forse laggiù
lungo la strada
illuminata di polvere di luna (22).*

L'inizio è quasi una supplica. Ma, perché, cosa cerca il poeta? Forse, se stesso bambino fra tanti altri suoi coetanei; forse, quel mondo isolano che s'era lasciato dietro, coi volti scavati dalle fatiche, con le cantilene che vorrebbero essere canti e sono voci strozzate dai secolari soprusi.

Notte siciliana è una sintesi delle "vane coordinate" che il poeta tira sul filo della memoria per ritrovare sé e quel mondo lontani per sempre.

*Notte siciliana
accordi di chitarra
echi di canti lenti
che nel buio vanno
a cercare la vita... (23)*

(22) *Ivi*, pag. 92.

(23) *Ivi*, pag. 27

E non rievoca soltanto; la sua è anche una denuncia che nasce da un bisogno di giustizia che vorrebbe ridare all'uomo ("ritornate all'uomo / e allo strumento") la sua dignità.

La lirica di Romano Cammarata, oltre a segnare un momento particolare della sua condizione umana ed esistenziale, diviene anche mezzo di riscatto e impegno contro ogni forma di stortura che tanto condiziona la società. Sempre col suo timbro di voce originalissimo e familiare, che dà il senso e la misura di una poesia dotata di un solido equilibrio umano ed estetico.

Il tema della denuncia, presente in *Dal buio della notte* e *Per dare colore al tempo*, diviene protesta e sfida in *Violenza, oh cara*, pubblicato da Sciascia nel 1986.

Il titolo è provocatorio, ma il libro è tutta una provocazione contro le ingiustizie e i mali che travagliano la società. L'Autore non risparmia nessuno, nemmeno lo Stato che, come detentore di potere, spesso usa violenza, piuttosto che tutelare il diritto dei cittadini a vivere la loro vita.

La storia che narra è un fatto di cronaca giudiziaria come tanti, e sarebbe passato inosservato, se Agostino Bertoni, il protagonista, non avesse voluto andare sino in fondo. È accusato di sequestro e la prova sono le banconote da centomila che la posta gli ha dato al momento di riscuotere la pensione, e che spendeva per le sue esigenze quotidiane.

Una vita normale, da uomo-pensionato qualunque, vedovo, senza pretese, con le solite passeggiate giornaliere (più che altro per portare a spasso Eva, la cagnetta bastarda che gli era stata affidata da un bambino e a cui s'era particolarmente attaccato) e la solita lettura del giornale. E le giornate sarebbero passate così, sempre uguali, se due poliziotti non l'avessero prelevato e portato al vicino commissariato, e subito dopo in carcere.

Bertoni protesta, ma dinanzi all'ottusità gretta e meschina del commissario, preferisce non insistere. Quello che più lo preoccupa è la cagnetta Eva che costituisce il suo unico problema; per il resto, non deve rendere conto a nessuno.

*«Un uomo decide della sorte di due altri esseri
avviandoli a luoghi diversi: uno al carcere, l'altro al
canile; luoghi che forse si differenziano nel nome, ma
che hanno in comune lo stesso fine: di rinchiudere
esseri che per mala sorte sono divenuti chi randagio, e
chi si è fatto ladro, chi ha azzannato per fame o per*

odio o per rabbia, e tutti con lo stesso destino: quello di venirne fuori quando, e se sarà, cani rabbiosi» (28).

È una riflessione amara che, per un verso, dà la misura della profondità di sentire del protagonista, per l'altro, intacca il modo di far giustizia, il sistema che non funziona con tutti i mali che ne derivano.

Risolto il problema della cagnetta (che sarà affidata, dietro sua richiesta, ad un agente), Agostino Bertoni si rasserena, ed è allora che, contrariamente al Meursault di Camus, nel silenzio della cella decide la sfida allo Stato, alla Giustizia, perché adoperi le leggi nel rispetto del cittadino. Da qui scatta la molla della protesta ad oltranza, visto che lo si incrimina di un fatto non commesso: che sia lo Stato a provare la sua colpevolezza. Lui, Agostino, farà da spettatore a questo dramma che, per certi aspetti, potrebbe dirsi assurdo, ma non lo è. Ed è inutile fare degli accostamenti ad autori che hanno affrontato questo tema, perché è la vita con le sue sfaccettature che, ad un certo punto, acquista connotazioni diverse e che solo un ossevatore attento mette in risalto.

Romano Cammarata è uno di questi, e la sua interlocutrice è la vita, che va vissuta, giorno dopo giorno, con serietà di intenti, se si vuole un'esistenza migliore. Per questo, Agostino non differisce per *forma mentis* dal personaggio di Andrea, anzi ne continua l'azione, tutta improntata del suo ritrovarsi fra gli uomini e di impegno nel sociale. E se Andrea aveva lottato per uscire dal *buio*, e partecipare alla vita, Agostino si dà alla lotta perché non vuole essere un passivo, e desidera che sia fatta giustizia alla libertà del vivere. Il chiudersi in sé, il riflettere, che vedono Andrea intento al recupero di sé, e alla comprensione della vita e del mondo che lo circonda, per Agostino, sono la valvola di sfogo di un uomo che a stenti si riconosce nella società in cui vive. Sicché, entrambi i protagonisti formano un tutt'uno positivo, entrambi seguono lo stesso percorso che li vede impegnati contro ogni sorta di stortura che condiziona e reprime.

Agostino è un uomo solo, non ha altri rapporti se non quelli occasionali. Carmela, la donna che periodicamente gli riassetta la casa, e con lui ha vissuto momenti intensi e felici, non è più che una cara amica che finisce per soddisfare soltanto le intime esigenze del corpo. Ma, per il resto, non

(28) R. Cammarata, *Violenza, oh cara*, cit., pagg. 30-31.

gli dice niente e, forse, versa più affetto su Eva che sugli altri suoi simili.

Questa di Agostino è la solitudine dell'uomo moderno, che fa chiudere agli altri. Perciò parla col suo io, discute tra sé e affronta certi discorsi esistenziali che hanno una loro logica e che è quella di chi, non assorbendo passivamente ciò che gli si presenta, rielabora ora constatando ora criticando. Sicché, letto con superficialità, a qualcuno potrebbe sembrare che il romanzo sia un mosaico di tesi ben costruite e saldate; e invece non è così, perché, di riflesso, è la vita -come dicevamo-, anzi il travaglio d'un uomo che, ad un certo punto, reagisce al negativo che la quotidianità presenta. Si veda, a proposito, la pagina dedicata ai "randagi", o quella in cui parla di democrazia o, ancora, l'altra dove discute di violenza. È una profondità di pensiero di uomo "qualunque", ma consapevole, di chi, insomma, tenendo saldi i piedi a terra, non si serve di spicciola retorica, ma del vissuto individuale che, come tale, per la sua realtà, spesso, assurda, coinvolge tutto il tessuto sociale.

Violenza, oh cara è un libro di ampio respiro, e si sviluppa con un movimento a spirale che ha dell'imprevisto. L'uomo solo Bertoni, uscendo allo scoperto, crea rapporti tali che ci ripropongono valori che sembra siano scomparsi. E la positività di questo personaggio sta soprattutto qui, non solo nel rifiutare la violenza che gli viene propinata. Bertoni ispira fiducia, perché è spontaneo; perciò, chiunque gli si avvicina, attinge il meglio che può e lo fa suo.

L'incontro con l'avvocato d'ufficio, che poi sarà il suo legale di fiducia, fa instaurare un rapporto di amicizia e di ammirazione reciproca che attenua, se non dissolve del tutto. nel più giovane, il contrasto, antico e sempre nuovo, tra padri e figli. Nel giro di poco più di due pagine, (autori come Turgenev, ad esempio, vi hanno dedicato interi libri), *Il Nostro*, in una prosa ricca di tanta umanità, perviene a risultati sorprendenti.

«Noi figli, per la generazione che ci separa, per il tipo di rapporto che esiste, difficilmente riusciamo a comprenderli, e poi, come mi sta accadendo ora, un estraneo mi parla mi dice le stesse cose e subito lo capisco, ne accetto le idee.

Credo che stasera farà felice mio padre. perché lo saluterà con più rispetto e credo che sarò più in grado di comprenderlo, di ascoltarlo. Grazie per questa lezione » (25)

(29) *lvi*, pag. 57.

Altro incontro importante, decisivo, che lascerà un'impronta duratura nell'uno e nell'altro, è quello con Carlo, un giovane recluso, divenuto "randagio rabbioso" per violenza subita, con cui Agostino discute e parla con tutta sincerità, cercando di chiarire -prima di tutto a se stesso- i lati oscuri della loro vicenda di uomini. E nessuno si sarebbe immaginato che i due siano legati tra loro più di quanto non sembri: la loro condizione, o meglio, la loro salvezza dipende da un gesto di dedizione e di amore verso il prossimo: Carlo, venendo a conoscenza del reato, di cui è accusato l'amico, per lui, padre più che confidente, si dichiara colpevole e complice del sequestro Gerlandi, scagionandolo dall'accusa.

Il romanzo è tutto scatti imprevisi, come questo del "gesto sublime" di Carlo, movimento di ritorno che disorienta e commuove, perché il lettore tutto avrebbe previsto, ma non che l'amicizia potesse dare una così nobile prova. E questo avviene perché Agostino ha posto resistenza alla violenza sopraffattrice; ora vince, perché ha operato con dignità nel bene.

Il male si può sconfiggere, questo è il messaggio umano dell'Autore: occorre scavare nelle coscienze, perché è lì che si alligna molto spesso, quasi inavvertitamente, senza che ce ne rendiamo conto. D'altronde, lo stesso giudice Perri non è colto dall'imbarazzo e dal dubbio, non ha momenti di perplessità e di rimorso ("E se fosse realmente innocente? Se fosse, come sembra e ne ha tutta l'aria, uno di quei poveri diavoli..."), mettendo anche lui le dita sulla piaga d'un sistema che non funziona?

Questo di Romano Cammarata è un mondo che non conosce pessimismo, perché diversamente sarebbe la resa, il chiudersi in sé, la disfatta; e, invece, è apertura, confronto e darsi disinteressatamente. Un mondo in cui l'essere coerenti viene premiato, e fiduciosi, quindi, bisogna guardare avanti senza titubare. Sotto questo aspetto, il Nostro, si pone tra quegli scrittori (Ionesco vi tenderà con le sue ultime opere, pur partendo da altre premesse) impegnati al recupero di un *umanesimo nuovo*, mirando, ciascuno a suo modo, ad elevare moralmente e socialmente la nostra travagliata esistenza. Ne deriva che *Violenza, oh cara*, è basato tutto sul contrasto fra la violenza e l'amore, ma è l'amore, nel senso più ampio, che predomina incondizionato.

Bertoni avrebbe dovuto da lì a poco riprendere la sua vita abituale, e gli si presenta dinanzi un'altra donna, vittima, stavolta, di una ben più atroce violenza: Sofia, la moglie dell'agente di polizia che aveva preso con sé Eva, la cagnetta, ed ora vedova e sola, con una bambina da mantenere e da allevare, perché il marito è stato ucciso in un conflitto a fuoco con alcuni delinquenti.

L'incontro di Agostino Bertoni con la donna è di una straordinaria delicatezza e di grande sensibilità umana e artistica insieme.

« La porta si socchiude, poi si apre, e Agostino si trova di fronte una giovane donna, pallida nella comice dei capelli neri e dell'abito nero che mette in risalto una contenuta bellezza »(26).

Ed è anche una pagina di singolare bellezza. La donna ci ricorda la madre di Cecilia, di manzoniana memoria: bella nell'aspetto, dignitosa nel portamento, ben tagliata nella sua figura provata dalla sofferenza.

Cammarata è un artista a cui bastano pochi tocchi di cesello, perché un'immagine s'imprima bene nella nostra mente e non si dimentichi mai. E come si può dimenticare la tragedia di cui Sofia è rimasta vittima indifesa? Agostino, *l'alter ego* dell'Autore, uscito da poco dalla pesante prova che conosciamo, adesso non ha più pace, non si spiega e non vorrebbe ammettere come mai la società cada così in basso; ne soffre, perché anche lui ha toccato con mano una violenza di altro tipo, ma sempre violenza che intacca profondamente l'anima e rende partecipi dell'altrui disgrazia.

Agostino, indirettamente coinvolto in questo dolore, non si riconosce e non accetta più la sua filosofia di vivere; la solitudine, sinonimo di egoismo, che finora ha caratterizzato la sua vita, non ha modo di esistere, perché sa che potrà essere utile agli altri. E l'idea che già gli ritorna spesso nella mente, di prendere con sé madre e figlia, non lo lascia un istante. Eppure vuole esserne certo: ne parla con Carlo durante un colloquio e ne parla anche con Carmela che, nonostante si profili la possibilità di perderlo, lo incita, come Carlo, a compiere "un gesto bello".

« *"Ma che aspetti, Agostino, vuoi che te lo dica io, quando lo sai benissimo". Interviene Carlo, interrompendo le ultime battute ormai intuite, che l'amico stava per fare,*
"Perché non compi anche tu un gesto bello, meraviglioso, e offri loro la tua casa, la tua compagnia, la tua presenza e sicurezza di uomo?! Lo credi possibile? Realizzabile? Se sì fallo subito»(31).

(30) *Ivi*, pag. 153.

(31) *Ivi*, pag. 164.

Il dettato è appropriato, sicuro, come se la fluidità del discorso avesse trovato l'alveo proprio. È la foga di dire di chi, uscendo da una situazione dolorosa, si compenetra nel dolore altrui e vuole che le cose vadano per il verso giusto, per eliminare dal vivere quotidiano tutte quelle violenze, piccole o grandi, che a lungo andare mortificano e disorientano.

Ma anche questo libro, come gli altri di Romano Cammarata, è tutto da leggere. Le parole e i commenti dicono poco, quando si ha da fare con un vero libro. È preferibile ascoltare, leggere con grande umiltà, pagina dopo pagina, per gustarne la bellezza e meditarlo. Allora ti prende un tumultuare interno che è l'immedesimarti in ciò che i personaggi dicono e fanno, il ricrearteli dinanzi con la loro dignità di uomini provati ma non vinti, sicuri di sé, fruitori di valori che, nonostante i rumori effimeri della nostra età, godono pur sempre di una luce di cui la nostra misera umanità ha bisogno. E così, con Agostino, sei portato a constatare come la violenza sia portatrice di una sua felicità, e sia "cara". Certo, perché apre alla realtà che ci circonda, perché fa scoprire con gli occhi del cuore e della mente verità che non stanno in superficie, perché, insomma, permette di acquistare piena consapevolezza della vita e avvicina agli altri con più disponibilità e dedizione, come è capitato ad Agostino che, fra l'altro, ha riscoperto l'amore.

Dicevamo all'inizio di questa lettura che Romano Cammarata è artefice di una sola opera: il suo stile. La prosa di *Violenza, oh cara* ubbidisce agli impulsi interni del suo autore e di essi, lontana da ogni artificiosità, vive e si sviluppa. Sicché, ora è misurata, quando più è meditativa, ora è disinvolta e agile, quando più è discorsiva e colloquiale. In ogni caso, sempre in tono alto, nel rispetto della tradizione, che qui -come altrove- viene nobilitata dal tocco proprio della modernità di sentire del Nostro. Riprova, questa, di una raggiunta maturità umana e artistica non indifferente che certa mente segna un punto di richiamo obbligato a quanti vogliono avventurarsi nel mondo dell'arte, senza, per questo, perdere di vista la realtà nel suo eterno fluire.

The Reality of Magic and The Magic Flute

Magic, the word itself is gripping. It brings a smile to the lips and awakens the child in each one of us. Even the most sceptical people come to attention at the suggestion of any magic. Although they do not believe in it, they still want to see the trick. Does the illusion work, how was it done? A kind of restless mood prevails until the trickery is completely discovered. Then the boredom sets in. That is, it sets in until someone else suggests some new and different magic. Open minded people are not so easily bored. And they frequently admit that they really do not want to know the trick. They don't want to see what is going on behind the stage. They want the wonder and the hope or great marvels. Unless, of course, these marvels turn out to be very very sinister. And despite this, many people can and do accept even that risk in order to retain the luxury of believing in magic. Wish upon a star, ride a magic carpet, rub the magic lamp, say the magic words, *abra-cadabra*, and can we believe it (?). Tootle on the flute and jingle little bells? Oh, but there's Mozart's music in *The Magic Flute*. Everyone agrees that that is completely wonderful and magical in itself.

And yet the whole *Magic Flute* continues to attract large audiences; the music of it, the theatre of it and the ideas in it have all continued to enchant people 200 years after its composition. This is the magic of a masterpiece. The dissection and analysis of any aspect of it does not really influence the greatness of the work. This the real magic of *The Magic Flute*. And it is also the magic of *Don Giovanni*, *Così fan tutte* and of all of those works that we have come to consider works of genius. Nevertheless, all works of genius do not evoke and use magic as a theme. By this I mean that they were not necessarily designed to be magic operas, plays, or stories, or to present magic, be it fairy-tale magic, magic-circle magic or magic of any other kind. Here, *The Magic Flute* is special in a different way. It is a masterpiece that is about magic. It was meant to show the audience something about magic and to entertain them with magic. Mozart and Schikaneder wanted to write a magic opera; and the reality or magic in their *Magic Flute* was not limited to one single, or one simple, kind of magic. Magic appears on many levels

in *The Magic Flute*. There is the magic of the production itself, of the special new stage effects, effects such as, trap doors, flying machines and sound and light phenomena. There is the obvious magic accomplished within the play by the magical musical instruments and by the priests' thunderbolts, horns, waterfalls, firefalls. There is the deeper magic of psychological and philosophical transformation, of the dramatic victory of love and of light over fear, death and darkness. And, if we look a little further afield and glance at the intellectual interests of thinkers of Mozart's time, there is the study of the history of mystery and magic, a preoccupation with the esoteric and occult practices of antiquity, of the East and of the middle ages. One most important artistic example of this preoccupation is the German poet Goethe's drama *Faust*. When we reflect on this *very* long-term project of Goethe's, a project that lasted, off and on, from the mid 1770's until his death in 1832, we also learn it was first stimulated by his childhood experiences of the German puppet play of 'Faust'. Dr Faust was a figure that haunted literature and folklore, he was a medieval scholar who had turned to magic when the potency of other disciplines had failed him. Medicine, law, philosophy and even 'the queen of the sciences', even theology herself, had disappointed Faust. When Goethe resurrected and repeatedly modernised the problems and dilemmas of this medieval scholar, Goethe himself was expressing concerns that were the serious concerns of many contemporary German-speaking thinkers. They were concerns of the Freemasons, of which Goethe was a member, and they were the concerns of other groups, of protestant pietists and of philosophers, for example, Johann Georg Hamann (1730-88) and Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819). All such thinkers found the French enlightenment too cold, too materialistic, and far too dry and unimaginative. While the goal of enlightenment itself was totally attractive, a certain lack of spirituality in the enlightenment that was actually happening was not attractive. Where was the magic? Where was the wonder? Where was the spirit? The physics of the baron d'Holbach (1723-89) spoke of matter in motion alone. The metaphysics of La Mettrie (1709-51) and others denied ultimate causes, no God; or, for some deists, a detached and cool God at best. The Cartesians continued to model everything, psychology, Psychology, on mechanics and machines; and equally mechanically minded chemists reduced everything to a brew or a stew. Put simply, German culture did not take too well to all of this. For many, the longed for illumination had to be both rational

and spiritual. Without strict dogma and without sectarian squabbling, the life of nature and the life of the human mind had to be lit by the flame of spirit.

But what, if anything, has this situation got to do with *The Magic Flute*? The German reception of French philosophy and science seems so very far from the life of the theatre. Stories, plays and/or operas like von Gebler's *Thamos Koning in Agypten*, for which Mozart composed musical settings, and others such as, *Megara, Lulu oder die Zauberflote*, *zalde*, and *Oberon* may be more obvious influences, influences that frequently involved stage magic. And what of Goethe's own sequel to the Mozart Magic Flute? That libretto was never fully completed. Goethe never found the right composer.

Nevertheless, Goethe's wider philosophical concerns, his worries about the narrowness of the enlightenment, were reflected in both his theatrical and his scientific pursuits. And the links between the literary and artistic worlds and the activities of scientific men were broader still. For example, the physician Franz Anton Mesmer (1733-1815) studied alchemy, ancient Greek medicine and the practices of Egyptian and Greek mystery cults. Mesmer was a close friend of the Mozart family and Mozart's first opera, *Bastien and Bastienne*, was initially produced in Mesmer's garden (261 Landstrasse) in Vienna. Ignaz von Bom was a leading mineralogist whose ideas are thought to have provided the inspiration for Sarastro in *The Magic Flute*. Carl Ludwig Giesecke, who was associated with Schikaneder and Mozart and *The Magic Flute*, also became a mineralogist. And there are many many more examples of the association of science, literature and theatre in individuals and among groups of associates.

But because Goethe was a leading recipient of Magic flute ideas and also a leading teacher of modern magic, in his *Faust*, I will continue to reflect on his sequel. It would be wrong to imagine that Goethe's ideas for his second Magic Flute have no relation to the ideas in the Mozart opera that inspired them. When he gave up the project (1794-1800) he is unlikely to have abandoned these ideas. In an article that reflects on Goethe's homage to Mozart. Professor Arthur Henkel suggests that many of these ideas got transferred into part II of *Faust*. Alchemical ideas and ideas about magic and transformation appear in both of these works. For instance, the underground, the underworld or the labyrinth appears in both. In fact in the second part of *Faust*, Faust descends twice. Both descents use symbols that have a relationship to signs and symbols that are used in *The Magic*

flute. In a passage that involves the magical practice of inversion, where down is up, in is out, death is life, Faust descends into nothing to seek, he says, everything. He seeks the mysterious highly creative but dangerous Mothers. These unknown and unknowable Mothers were as dark, hidden and dangerous as another mother, as the Queen of the Night herself, who is darkly veiled. The Magic Flute's queen is also volatile and a star-flaming queen. But remember in magic down, or earthy, and up, or airy and fiery, can be all the same. Tamino and Pamina had to descend and faced eath in order to ascend and attain lire and light. They had to face the dark to see the sun. In a reversal, the veil was suddenly lifted. And in magic generally, and especially in alchemical magic, going nowhere and going into nothing compares with being beneath the temple, being in the dark and unable to see. Other symbols for this state, which is the state of alchemical decomposition and of mental ignorance, are going baekwards, or, as in the Magic Flute, being hooded or blindrolded and being moved towards an unknown goal. Moving towards veiled or hidden Gods or Goddesses, towards the mysteries of Isis and Orisis, never turning baek, eneounterng spirit messengers and/or receiving enigmatie messages, all of these things are part of magic ritual. Moreover, all such situations have been enaeted in masonic rituals and they all have similar meanings. The initiates quest is highly uncertain, just as lire and death are uncertain. But in the dark the light of reason and the motive power of love can lead an harmonious andpurified soul back into the golden sunlight. That sunlight is the real alchemical gold, the real magic of it all. We have noted that Goethe was a Freemason and many others connected with *The Magic Flute* and/or with its sequels were either Freemasons themselves or were very closely assoeiated with them. Christian Vulpius. Schikaneder, Giesecke, Ignaz von Born, Mesmer and Mozart were all, at one time or another, Freemasons. Thus, the ins and outs of Hermetic ritual were probably known to them. And so, was it their aim to make Magi or magicians? By the 1780's the aim was generally to make men wiser. These thinkers believed that the ancient wise men had hidden their knowledge beneath the cloak and behind the veil of symbol and or ritual. What looked like hocus-pocus magic was really natural magic. Ah! bù tl am coming dangerously close to revealing the tricks and to demystifying the magic. I'm runninga seriousnrisk of beooming boring and so I'd better get on with telling you about Faust's second descent into the underworld.

In the sanctuary of her temple stands the sibyl Manto. She is identified as the daughter of the Hippocratic physician Aesculapius, a medical spirit that we should associate with Greek theories of balancing the humours in the body and the temperaments in the psyche. In this theory the four elements, earth, air, fire, and water, in different combinations of wet and dry and hot and cold, were thought to contribute to the health of the body and to the state of mind of individuals, in addition, a hierarchy of physical appetites, appetites such as hunger and sex, and of passions, passions such as anger and joy, was topped by intellectual capacities. Thus the human mind was the moderator of the lower emotions and of the still lower basic physical needs. Illnesses and problems occurred when things got out of balance. The body and mind had to be constantly balancing itself. Man must not remain fixed or get stuck on the lower levels. He must seek harmony. And harmony in the specific human psyche was seen as analogous to musical harmony, to the harmony of nature and to friendship and accord in civil society. No wonder Goethe's Manto is identified as a doer of good works. Manto leads Faust down a dark passage which she says leads to Persephone, the queen of the underworld. Furthermore, Manto claims to have smuggled Orpheus down into the same underworld long long ago.

But, you may say, this is a Greek temple not an Egyptian temple. And despite the powers of music to charm even the hellish spirits, Orpheus failed his trials. He looked back. Also, the geni son of Tamino and Pamina in Goethe's second *Magic Flute* sprang from a sarcophagus in a crypt in a cavern that was protected by fire-falls and water-falls. Are both of these underworlds the same? Are all of the underworlds the same? Here we can move away from the details of various myths and stories to a philosophical observation. It is an observation that pertains to *The Magic Flute* and to its sequel and also to Goethe's *Faust* as well. The underworld has become a universal symbol for man's trials in life. Man must face deterioration and even death to hope to accomplish a positive reintegration and rebirth. It is as the priest said to Papageno, "Man it would have served you right to wander forever in the dark recesses of the earth...". The historians were at work in this, and from roots in magic, religion and philosophy, from roots in medical ideas and in mystical lore they thought that they recognised a similar story. It was appreciated as the story of physical nature and of human history and even of individual psychology. It was a story with divine origins and ends. In its germination precedes all birth as the human soul

descends to seek rebirth. And this is just as the winter always precedes the spring and just as the night always precedes the dawn. And in line with this kind of thinking, in a certain manner of speaking, all of the winters are the same. The nights are all the same night, and all of the hades or the undergrounds are the same hell. And the dawn is always the same dawn. Sarastro says it at the end of *The Magic Flute*, "The sun's rays dispel the night...". Thus it was one gold, one sun, one light of wisdom and one divine illumination that was the aim of the enlightenment.

When I say historians were at work here I am neither making observations about a distinct profession nor am I endorsing any one writer's critical abilities. I am thinking about general historical curiosity and about fashion. Historical fiction is included in this' fashion. There was one particular novel, *Sethos: histoire ou vie tiré des monuments, anecdotes de l'ancienne Égypte*, by abbé Jean Terrasson that was highly popular. It was translated into English and German in 1732 just one year after its original publication in Paris; and 1778 saw an additional German Translation. Sethos provided inspiration for Tobias Philipp Freiherr von Gebler's play, *Thamos, König in Ägypten* (k435). The play was printed in Prague and Dresden in 1773 and was premiered in Vienna in 1774. At that time Mozart completed two choral scenes for it. And he had another go at this theme and music which may have ended in a 1779 production when the actor-manager Johann Heinrich Böhm came to Salzburg with his company. Revised, choral scenes and a third chorus was added. Five instrumental pieces were also part of it and may have been added on this occasion. The play's author, von Gebler, was a distinguished person, he was the Privy Councillor and Vice-Chancellor of the Imperial Bohemian court Chancery and a prominent Freemason. His inspiration for the play from Sethos centered on the Greco- Egyptian mystery lore that was incorporated in the Dovel. Also, characters and moral situations from the novel were handled in the play. At this point we can reflect that Mozart himself had had early contact with this kind dramatic material, with the ideas. It is material that is truly reflected later in *The Magic Flute*. Even though the actual composition time of the music and the libretto of *The Magic Flute* was short, Mozart had had time to mull over certain important themes and ideas. Lastly, Mozart's association with Ignaz von Born, with the leading Viennese Freemason who published a scholarly study of the Egyptian Mysteries in 1784, was not his first serious encounter with Egyptian magic.

Sethos was a hoax and an arrangement. It was first presented as having been written by an ancient Greek who was at Alexandria in the time of Marcus Aurelius (121-180 AD). It offered an arrangement of ideas from a mixture of sources, all sources that were especially dear to masonic scholars. These were sources from antiquity, such as Apuleius, and sources from supposed antiquity, such as the corpus of neo-platonic, orphic and hermetic writings, writings about the mysteries and magic. The true authorship of the novel by Terrasson was the almost immediately discovered. This did not seem to interfere with the great popularity of the book and with the fact that the ideas in it were meant to be taken seriously. Terrasson had taken the opportunity to bring together and arrange fashionable ideas, ideas about the ancient arts and sciences, and also, to greatly rationalize the magic of the Egyptian mysteries. Later, Ignaz von Born was not quite so cavalier about his scholarship, but he too tended to use anecdotes and stories and to rationalize the mysteries. For example the black god Osiris invented the flute. The pipes of the shepherd that were several pipes, were combined into his one single flute, a flute that was played by the breath of a god. Osiris was supposed to have traveled throughout the land playing music to the simple people. He was followed by nine girls who were muses bringing them the arts. Harmony was intended to uplift them all; for, in the classical sense of this belief, music has the power, not merely to calm warlike states, but to perfect and raise the listeners. Here I believe that the audience of Mozart's Magic Flute is implied. One of the more serious aims of the opera's deeper magic was to perfect and raise us, to inspire the audience.

An essential spiritual virtue advocated and taught in the Freemasonic movement was the reform of the individual soul. To reform one's soul was a vital step in reforming and enlightening the world. And the masons did not believe all of the methods of reform had been invented in the 1700's. Ancient wise men from various parts of the world had used both music and theatre to enflame and enlighten their acolytes. Thus, in the novel *Sethos* we find that the creation of dramatic scenes, lifelike scenes, was used to heighten the experience of those who sought the priest's advice. Like Tamino, these seekers were treated to dramatic events, events in which they were initiated as untutored actors. They were bestirred and mystified and led, albeit by some tough manipulation on the part of the priests, they were led to seek inner balance and the reform of their psyches. They could not

become good rulers, more important, they could not become good human beings without the balance and reform. It is just as Sarastro says to the priests in the Magic Flute when he consults them about admitting Tamino to initiation; even more than royalty, the prince is a human being. Sarastro makes another important point in this scene, a point that we must bear in mind while searching for the deeper magic of the opera. In order to overcome the onslaughts of evil prejudice against the temple, Tamino must successfully undertake the initiation. And, joined to Pamina, he shall strengthen the temple against the Queen's pride and superstition. Here we see that, wise priests or not, the triumph of wisdom is conditional. It completely depends on the reform of Tamino's soul and on his marriage to Pamina. Sarastro makes reference to this condition again in a scene shortly after the Queen has given the dagger to Pamina. Monostatos, having overheard the Queen's plan, tries to get Pamina for himself using fear. Sarastro interrupts him and knows all. Sarastro's earlier punishment, the 77 strokes, did not alter Monostatos' lustful and brutal nature or remove him from the picture. Now we learn that Sarastro's actual ability or power to punish this brutality and lust is conditional on something else, on something that comes as rather a surprise. Sarastro says, "... I would have punished you most severely for this black deed if an evil woman, who, to be sure, has a good daughter, hadn't forged the dagger for the deed. Thanks to the woman's evil action, you will not be punished. Go!" And in the next scene Sarastro tells Pamina that his vengeance against the Queen isn't really vengeance in the ordinary sense at all. It involves sending her back to her palace ashamed for her inappropriate attitudes. In other words, it involves putting her in her proper place. And he reminds the audience that even this benevolent and rational style of vengeance depends on something else; the necessary strengthening of the temple of wisdom depends on Tamino's successful initiation and on his marriage to Pamina. Together, man and wife can reach towards divinity.

All sorts of interdependencies are suggested in these scenes. Pamina's goodness distracts from the Queen's badness and this protects brutality and lust in the person of Monostatos. Not only are these very bad appetites still tolerated, pride, superstition and the passion for vengeance itself can only be put into place if the soul is successfully reformed and perfected in the persons of Tamino and Pamina. And what are the parts of the psyche, of this soul that must be reformed and perfected before wisdom can triumph

over bad attitudes? They are the appetites, the passions, and the reasoning faculty. And in what natural environment might this soul reform itself? In one where it is led by love and fortified by natural harmony. And what is goal of the trials and of the willed-for initiation of this soul? What are the rewards of Isis and Osiris? They are the increase of human wisdom in the light of the unity of divine illumination. Lastly, what is the language that ancient wise men used to speak about these things? It is the language of philosophy and of faith and the language of the ancient sciences, of medicine and alchemy. And so the golden sun that is connected with the masculine principle, or the animus, and the silver moon that is connected with the feminine principle or anima, the golden flute and the silver bells, the flaming star, the secret hidden in the dark and behind the veil, the descent into the labyrinth, the facing of death, all these and many more signs and symbols allude to the perfecting of the soul in the Magic Flute. And whose soul is being perfected? Everyone's soul, for this is the goal of enlightenment. Everyone who is prepared for it can undertake the trials and see the sun. But look, we all do see the sun at the end of the opera. That was the hope of the designers, of the priests or brothers of the theatre. And yet several characters, the Queen and her ladies and Monostatos, appear to fail altogether, and Papageno and Papagena stop short of divine illumination. As individuals they do fail but as parts of one psyche, as the qualities or ingredients of one whole human soul they are resolved, perfected and transformed. Transformed magic? Yes by magic, but not by old superstitious black magic. The bad appetites of brutality and lust of Monostatos, are transferred to the appetites of the Papagenos, and indeed to the positive appetites of every person. The same is true of the passions; the pride, the longing for vengeance, the fiery vengeance of the Queen and the vanities of her ladies are all transformed into the creative feminine principle. That principle is guided by love and harmony in Pamina. Is Sarastro tainted by the appetites and passions? If he keeps a bad servant in his house, in his soul, then he is. But if each man's soul resolves these appetites and passions, as is represented in the marriage of Tamino and Pamina and in their initiation and triumph, then reason rules the positive passions and appetites for their good. A healthy whole soul emerges from the darkness and is reborn into the light. This is something of the way that the characters in the Magic Flute are interconnected. I am not trying to rewrite the catechism here, but the men of the enlightenment were doing

just this sort of thing. And in the Magic Flute opera the magic of the Viennese theatre was being placed at the service of the enlightenment. The deepest level of magic in the opera is concerned with the unity of each soul and with the divine inspiration of that soul. It is just as I said before, in the German speaking world the longed-for illumination had to be both rational and spiritual.

This view of the opera makes it into a sort of modernised mystery play. And those ancient mysteries, the mysteries that were discussed in *Sethos* and in Ignaz von Born's essay, contain keys to the workings of the modern mysteries, the mysteries of *Faust* and of *The Magic Flute* and of Goethe's second Magic Flute. The wise ancients were seen to act as teachers to petitioners and initiates. For example, the medical sybil Manto, in *Faust* part II, takes Faust down into the cave of Orpheus' descent in order to instruct, to guide and teach him. Ignaz von Born had had the god Osiris himself use music and theatre to teach people. In the novel *Sethos* we find many details of how the Priests of the temple taught their adepts. Their methods provide experiences that resemble the experiences of the seekers within the temple in *The Magic Flute*. The initiates are untutored actors in a series of theatrical events, events that test their will and fortitude. In *Sethos* the character Princess Mnevia consults the priests about pressing questions of love and duty. She is made to fast, to keep silent, especially with the opposite sex and to experience arranged events, to experience visual, tactile, auditory and dramatic illusions, phantasms that she does not know are illusions. Nasty priests, she clearly gets tricked! For that matter nasty Mr nice-guy Sarastro: Tamino, Pamina and Papageno all suffer too! Nevertheless, in the reform and perfection of the temple, the soul must strive to burn-out or to transform its grosser constituents, its vulgar and impure parts. It all depends on the trials. The priests have no composite power until the soul is perfected in the trials. And so after her trials Princess Mnevia came out better in the novel. And the whole soul, the human soul that is represented in the ultimate triumph of Tamino and Pamina, comes out better in *The Magic Flute*. But we can still wonder what the priests are up to. Are their fire-falls and water-falls deceptions? If we look at *Sethos* we find that this trial-by-fire was an illusion. He did not walk on fire but between burning objects. It took courage; but his ordeal by fire was not quite the ordeal that ordinary men expect. It was a psychological test, a test of strength of purpose. The fire might represent the trials of life itself, because

all of the elements test us. But the two elements of water and fire are likely to have been singled out for a special purpose in the Magic Flute and in Goethe's sequel.

In the ancient art of alchemy water paired with fire represents mercury. With sulphur, the sign of the hermaphrodite and/or of male-female pairs. The union of these things signifies the union of opposites. And the divine architect, the divine creator himself was expressed in the ultimate paradox of the coincidence of all opposites. Thus, the union of opposites in the human soul creates that point which is a mirror image of God within the soul. Following this, in alchemical philosophy a primal union of mercury with sulphur was supposed to have originated all of the various minerals and metals, the rocky wilderness in the opera. And so creativity and creation are the keys to the highest magic in the Magic Flute. The union of Tamino and Pamina must take place so that the soul receives the divine fire, the fire that does not destroy, the fire that illuminates. Inflamed by the divine light, man can create after the divine creator, institutions, his sciences and his arts will be positive and productive because they are the arts of inspired reason. Banish that dry reason, that dry reason of the French enlightenment and praise the true reason, the reason that is lit by the sun; for, beyond the necessary harmony and balance there is the unity of all things in God. Thus the united pair, Tamino with Pamina, can rule the temple.

This is an interesting bit of speculation about philosophy and theatre. But we seriously wonder how much Viennese theatre with its abundant magic flutes, magic zither's, magic rings, and portraits that instantly inspire people with love, how much of that theatre was involved with presenting serious enlightenment ideas. Wasn't it all just a pastiche, a mingling of jolly ideas for the sake of entertainment? Look at what Mozart did to Mesmer's magnetism in *Così fan tutte*. And what about those male-female separations and pairings, and the girls' names, Fiordiligi, Fleur-de-lis or the lily, and Dorabella, the beautiful gift, those are both common alchemical symbols. Are we now meant to look for deeper philosophy in that romp? Look at Schikaneder's and Peter Winter's sequel to *The Magic Flute*, with its signs and symbols all thrown in for effect. It was probably for stage effect alone. And so what if Sarastro is Mr Serious! Forget about Goethe altogether, he wasn't Viennese, he wasn't even Austrian.

There are quick and there are longer explanations for many of these

things. I will mention a few quick ones, but first it is necessary to say that a jolly romp and a serious masonic play are not at all contradictory. Joviality was the passion that the Freemasons selected to praise above all. Everything was to be done with humour. It was an aid to friendship, an attraction to the right path. Listen, listen to Sarastro's second *aria*: "... Then hand in hand with a friend he will walk, cheerful and happy, into a better land... (and)... Whoever is not gladdened by these precepts does not deserve to be a human being". The increase of happiness and joy in the world was one of their proclaimed aims. As far as Mozart and Schikaneder were concerned, *The Magic Flute* could not be too jovial. But there are levels in humour too and there is inappropriate laughter; in this wise, Mozart called someone who laughed too much in the wrong places at a performance a "Papageno".

There is no doubt that *The Magic Flute* is a supreme work the Viennese popular theatre. And in this supreme work certain symbols for ideas were used consistently. For instance, when the archetypal feminine, or the feminine principle, is believed to possess both positive and negative attributes, it is not necessary to suppose that the good queen of a fairy tale has, quite suddenly, become a bad witch. The generative creativity of the queen, her motherhood, her killing of the serpent and her gift of powerful musical instruments, her creation of the awareness of innate guides, or a conscience, in the three boys all of these things do come, in one way or another, from the generative feminine principle. Yet rigid pride and unreasoning passion are her negative aspects. That is why Pamina must not remain in her palace nor be bound and fixed by the chains, she must be a mobile agent and be able to be perfected. We can now recognize that the feminine principle is a consistent idea: but, all the same, this makes for some very difficult theatre. All of the ideas that I have been illustrating look consistent throughout the opera. Still, this did not result in a libretto of the merit of *Don Giovanni*. After all, just because some stage instructions or some fleeting lines colour-in ideas which are coherent, that does not mean that the audience is likely to catch on. And so were the men of the theatre, Mozart, Schikaneder, Giescke, careless here? In my opinion, and this is just an opinion, they had one objective that was particularly masonic and rather unusual. They wanted to bestir and mystify and to enlighten by degrees, as did those ancient mentors. The hope was that all of the members of the audience would come away uplifted, and that different people would attain different levels or awareness. Here, the Viennese theatre

has been transformed into the theatre of world and the aim of its magic is really the over-all aim of the greater enlightenment.

Così fan tutte was also called a school for lovers. Like Goethe's novel, *Elective Affinities* (1809), it provides an enclosed and microcosmic enactment of fashionable scientific psychology. There are parallels between chemical and psychic states mingled with lots and lots of humour. Dr. Mesmer's *animal magnetism* had long passed its early stages by 1790, and it was not impolite to joke about the rather simpleminded reception, by many, of Mesmer's complex ideas. The lovers in *Così* are the unknowing actors in a drama, a drama that is arranged by their philosopher teacher. He makes the men into travellers from the East. He manipulates them, they are all tried by the experience and they do come out the wiser. Need I say more? As for Goethe, he had knowledge of, and imagination for, all kinds of theatre, he did not need to be Viennese to appreciate the levels of magic in the Magic Flute.

Because coherence of ideas is especially evident in *The Magic Flute*, one last example of the powers of the bells and of the Flute can encapsulate the range of magic in the piece. Both instruments are used for amusing and/or charming effects. And their simple charms are not their only powers. Both the silver bells and the golden nute can transform emotions. They were given as protection against potential enemies. They can do this because their harmonies evoke both the harmony of the spheres above and the harmony of nature, as it is expressed in the sequences of night and day and in the order of the seasons. In a human being similar harmonies adjust the body humours and the temperaments. Passions, emotions, and moods will be affected. As the three ladies say, "the sad will become joyful, love will captivate the stone-hearted", And later, the sad, indeed the suicidal, Papageno does become joyful as he captivates his Papagena with the music of the silverbells. This is the magic of the flute and of the bells. Nevertheless, at the presentation of the instruments, the ladies Tamino and Papageno all say more about the flute. It is worth more than gold and crowns. It will increase the happiness and contentment of mankind. Well now it is nice to be able to change from a bad mood to a good one. But they imply more here. The alchemical gold was deemed more truly gold than any mundane gold, more than mere coins or crowns. It was the gold of the *light* itself. They are suggesting that the flute has educative powers, powers that could reach beyond the passions to the human mind and soul.

The flute has a history that was outlined in Ignaz von Born's essay and in *Sethos*. We already know how Osiris unified the pipes of Pan into the single flute. The divine breath alludes to the *spiritus* or body's soul, man's fine and pure material garment that, together with a divine heat or vapour, was supposed to account for human perception. The high tones of the flute were connected with the feminine principle, its shape, with the masculine will. But how did it become golden? Pamina fills in this bit of its history, a history of transformation, just before the major trials in the opera.

Here we learn that the Dute was not always golden. Pamina's father, a priestly brother, carved it in a magic hour from the heart of an old oak tree that had been growing from the earth for a thousand years. The elements were raging in a storm with the clash of wind, fire and water. In this way the flute underwent the trials of the elements and was perfected. In it, opposites are united and the many are combined into the one. Its sweet music leads the human soul, in the persons of Pamina and Tamino, in their trials. The flute is a metaphor for the whole soul, just as the temple of wisdom is also that soul, and all of the central characters in the Magic Flute present aspects of one human being and of his soul. That soul represents the soul of each of us, the soul of everyman.

This is the ultimate magic, the magic of the flute and of the whole opera. And so play, play on that magic flute. It really is better magic than all the rest.*

Dorothy Koenigsberger

* For a more detailed study of the climate or ideas surrounding Mozart's Magic Flute cf. "A New Metaphor for Mozart's Magic Flute", *European Studies Review*, vl. 3 (July, 1975), By Dorothy Koenigsberger.

L'attualità del problema agostiniano del fondamento epistemologico* alla luce di alcune involuzioni presenti nello storicismo crociano

1 -Il problema del fondamento epistemologico e la crisi contemporanea dei valori

Parlare dell'attualità del problema agostiniano del fondamento epistemologico nel nostro tempo potrebbe significare (almeno da una certa ricorrente angolazione) un indebito accostamento di realtà culturali troppo diverse tra loro per poter avere qualcosa in comune da dirsi. E invece, se riflettiamo ben esu quella che sembra emergere come una delle cause di fondo (se non come l'unica vera causa) della crisi di valori nel nostro tempo, e cioè sulla frattura, presente in larghi strati del pensiero contemporaneo, tra le istanze dell'essere e del divenire, della trascendenza e dell'immanenza, non sarà difficile intravedere come questa frattura si concretizzi prossimamente nell'impossibilità di assegnare un fondamento solido al conoscere in modo da sottrarlo al logorio del tempo, un fondamento solido che invece rappresenta il punto fermo di tutta l'impostazione agostiniana del problema della conoscenza. Il positivismo, lo storicismo, il neopositivismo e l'empiriocriticismo sono tra le espressioni più tipiche di questa frattura in atto nel pensiero contemporaneo e del conseguente naufragio della ragione teoretica, concretizzatosi, poi, a sua volta nel problematicismo in filosofia e in pedagogia, o più genericamente nel cosiddetto pensiero "post-moderno",

Venendo a mancare una base sicura all'attività conoscitiva, è evidente che tutto finisca, pressoché inevitabilmente, per avvolgersi nella fitta foschia di un relativismo a sfondo scetticizzante, rendendo precario in partenza ogni possibile discorso sui gravi interrogativi a cui direttamente o indirettamente appare collegata la vita umana nella molteplicità delle sue manifestazioni(1).

• L'aggettivo "epistemologico" nella presente indagine viene usato secondo la sua più estensiva accezione semantica.

(1) Una significativa analisi delle catastrofiche conseguenze che possono derivare sul piano esistenziale, nell'era atomica, dalla mancata contemperanza delle istanze dell'essere e del divenire si può cogliere nel volume di Angela Marta Jacobelli, *La responsabilità individuale nell'era atomica* (Bulzoni editore, Roma, 1970), segnatamente nelle pagine dedicate all'atteggiamento jaspersiano sull'argomento.

L'attualità del problema agostiniano del fondamento epistemologico emerge drammaticamente proprio dalle insanabili contraddizioni o involuzioni (con conseguenze a tutti i livelli) in cui una considerevole parte del pensiero contemporaneo, a causa del suo rigido immanentismo, finisce, suo malgrado, per sfociare.

Particolarmente sintomatiche al riguardo alcune involuzioni emergenti (sempre a proposito del problema del fondamento epistemologico) in uno dei massimi teorici della filosofia dell'immanenza del nostro tempo: B. Croce.

2 -Alcune significative analogie tra le posizioni agostiniana e crociana sul problema epistemologico

Allo scopo di intravedere meglio l'indiretto risalto che queste involuzioni finiscono per dare all'attualità del problema agostiniano del fondamento epistemologico, sembra particolarmente opportuno iniziare col porre in evidenza una certa significativa analogia facilmente riscontrabile tra alcune tipiche affermazioni crociane circa il problema epistemologico e la nota posizione agostiniana al riguardo (2).

S. Agostino, come sappiamo, pone nell'autocoscienza il punto di partenza dell'attività conoscitiva: "iudicamus...", così infatti egli in uno dei tanti passi significativi al riguardo, secundum illas interiores regulas veritatis quas communiter cernimus: de ipsis vero nullo modo quis iudicat" (3). Analogamente sembra fare il Croce nell'accennare a questo stesso aspetto del problema epistemologico: "Lo spirito è ... autocoscienza che genera e regge la conoscenza" (4), sottolinea infatti in *Filosofia e storiografia*, soggiungendo più oltre che "i logici predicati", grazie ai quali si realizza il "giudizio", e

(2) Come è risaputo, il discorso agostiniano sulla conoscenza (come per altre analogie tematiche) parte dalla filosofia e si prolunga sul piano della teologia. Noi, qui, in ottemperanza all'indole della presente breve indagine, ci proponiamo di richiamarlo in causa solo per quel tanto che esso rientra nell'ambito della ragione meramente filosofica. A scanso, poi, di pericolosi equivoci, forse non è superfluo sottolineare che dire "analogia" non è dire "identità", tanto meno poi annullare la radicale contrapposizione delle angolazioni da cui si guarda al problema epistemologico in S. Agostino, e nel Croce.

(3) Aug., *De libero arbitrio*, 2. 12, 34, in *Opere di S. Agostino*, III/2: *Dialoghi*, Città nuova editrice, Roma 1976, p.254. Al riguardo, degno di particolare menzione è anche il celebre passo che si trova nel *De vera religione*: "Noli foras ire. In interiore homine habitat veritas" (39,75).

(4) B. Croce, *Filosofia e storiografia*, Laterza, Bari 1969, p. 40.

quindi la conoscenza, "sono nient'altro che l'autocoscienza dello spirito nella dialettica delle sue eterne distinzioni"(5). Per l'uno e per l'altro, poi, la conoscenza vera non solo trova nell'interiorità del soggetto il suo punto di partenza, ma anche quello di arrivo, ossia si attua essenzialmente in questa stessa interiorità del soggetto. Così S. Agostino al riguardo in un passo particolarmente sintomatico: "Conceptam rerum veracem notitiam, tamquam verbum apud nos habemus, et dicendo intus gignimus; nec a nobis nascendo descendit. Cum autem ad alios loquimur, verbo intus manenti milliterium vocis adhibemus, aut alicuius signi corporalis, ut per quandam commemorationem sensibilem tale aliquid fiat etiam in animo audientis, quale de loquentis animo nos recedit" (6). Nel *De Magistro*, ricollegandosi alla stessa tematica, ribadisce con particolare incisività: "Verba... admonent tantum ut quaeramus res, non exhibent ut noverimus" (7). Insomma, talmente la verità si realizza nell'interiorità del soggetto che essa non può essere direttamente comunicata ad altri con le parole: si può solo provocare con il linguaggio uno stimolo a che essa nasca nell'altro, come è nata in chi parla, ossia nella sua propria interiorità. Proprio come, a sua volta ribadirà il Croce, dopo aver analizzato anch'egli, e a più riprese, che la conoscenza vera si realizza unicamente nell'interiorità del soggetto, per cui "l'oggettivo" nel giudizio viene a coincidere con il "soggettivo" (8): Il vero, pensato che sia da noi, è già bello e detto (detto a noi...ma, quanto a dirlo o comunicarlo agli altri, l'affare è serio, tanto serio che è disperato. Il vero non è una merce che passi di mano in mano... In effetto noi non comunichiamo mai il vero, e solamente... foggiamo e adoperiamo una sequela e un complesso di stimoli per porre gli altri in condizione... di ripensare quel ver che pensammo noi...il problema del comunicar con altrui, del parlar... non è quello di dire o non dire il vero, ma di operare di altrui perché operi" (9)

(5) Cfr. *Ibidem*.

(6) Aug., *De Trinitate*, 9, 7, 12, in *Opere di S. Agostino*, IV, Città nuova editrice, Roma 1976, p.378.

(7) Aug. *De magistro* II, 37, in *Opere di S. Agostino*, cit., p. 782.

(8) Cfr. B. Croce, *Problemi di estetica*, Laterza, Bari, 1966, p. 153. Inoltre: *Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Bari, 1973, p. 76; *Il concetto della storia*, Antologia a cura di A. Parente, Laterza, Bari, 1970, pp.77-79.

(9) B. Croce, *Etica e politica*, Laterza, Bari 1973, pp.32-33.

Questa certa analogia tra la posizione agostiniana e quella crociana su alcuni aspetti del problema epistemologico si può cogliere fino all'ammissione di un fondamento atemporale del conoscere, in grado cioè di sottrarre questo al divenire. È però nella diversa collocazione logica di questo fondamento che l'analogia svanisce per dare luogo ad una contrapposizione radicale tra i due atteggiamenti di pensiero.

3 -La collocazione teoretica del fondamento epistemologico nell'ottica agostiniana

S. Agostino, sulla base della sua filosofia libera da ogni pregiudiziale immanentistica, non solo ha modo di affermare con sicurezza l'esistenza di un fondamento atemporale del conoscere, ma anche di dare un supporto logico coerente a tale affermazione, agganciando l'atemporalità del fondamento a un ordine ontologico trascendente.

"Intima scientia est qua nos vivere scimus" (10), così S. Agostino nell'iniziare a scavare questo fondamento trascendente del conoscere a partire dal superamento dello scetticismo accademico. Quindi, altrove, entrando più direttamente nel merito della presente tematica, dopo aver ribadito a proposito della "verità dei numeri" che essa "non è di pertinenza del senso, ma permane idealmente immutabile ed è universale nella conoscenza per tutti i soggetti pensanti"(11), soggiunge: "cum multa alia possunt occurrere, quae communiter et tamquam publice praesto sunt tratiocinantibus et ab eis videantur mente atque ratione singulorum quorumque cernentium, eaque inviolata et incommutabilia maneant" (12).

Nel *De Trinitate*, ricollegando in maniera più esplicita il problema del fondamento a un ordine ontologico trascendente, ribadisce: "sublimioris rationis iudicare de istis corporalibus secundum rationes incorporales et sempiternas; quae nisi supra mentem humanam essent, incommutabiles profecto non essent" (13). Analogamente nelle *Confessioni*: "Quaerens, unde

(10) Aug., *De Trinitate*, 15,12, 21. in *Opere di S. Agostino.N*, cit., p.656.

(11) Aug. *De libero arbitrio*, 2, 8, 24, in *Opere di Agostino*, III/2, cit., p.241.

(12) *Ibidem*, 240.

(13) Aug. *De Trinitate*, 12, 2, 2, in *Opere di S. Agostino. N*. cit., pp. 464-466.

iudicarem...inveneram icommutabilem et veram veritatis aeternitatem supra mentem meam commutabilem" (14).

S. Agostino, però, non si limita solo a sottolineare questo stretto legame del fondamento epistemologico col trascendente, ma cerca anche di scandire i termini logici secondo cui intendere rettamente la cosa, senza indebita confusione tra i due presupposti piani del reale (l'immanente e il trascendente). È quanto in sintesi si può cogliere nel seguente brano, che fa seguito al rifiuto della dottrina della reminiscenza sostenuta da Platone e da Pitagora: "potius credendum est mentis intellectualis ita conditam esse naturam, ut rebus intellegibilibus naturali ordine, disponente Conditore, subiuncta sic ista videat in quadam luce sui generis incorporea, quaemadmodum oculos carnis videt quae in hac corporea luce circumadiacent, cuius lucis capax eique congruens est creatus" (15). Si potrebbe dire con parole meno impegnative, ma più semplici, che l'uomo, come ha ricevuto da Dio l'essere, così è stato da Lui equipaggiato, nella parte spirituale, di una capacità conoscitiva tale da consentirgli di incamminarsi con sicurezza sulla strada della verità, sfuggendo in ciò alla capricciosità del divenire.

Data questa collocazione teoretica del fondamento epistemologico, si può facilmente capire quanto S. Agostino ha modo di decantare circa la "bellezza della verità e della sapienza": "illa veritatis et sapientiae pulchritudo", così in uno stupendo brano del *De libero arbitrio*, "tantum adsit perseverans voluntas fruendi, nec multitudo audientium constipata secludit venientes... nec nocte intercipitur, nec umbra intercluditur, nec sensibus corporis subiacet... nullo loco est, nusquam deest; foris admonet, intus docet... nullus de illa iudicat, nullus sine illa iudicat bene" (16).

Come si vede, nel pensiero agostiniano si delinea un fondamento epistemologico sottratto con sicurezza al ilusso del divenire in quanto strettamente collegato alla scaturigine ontologica trascendente dell'essere umano. Non altrettanto, invece, è dato rilevare, come presto vedremo, nell'atteggiamento crociano al riguardo.

(14) *Confess.*, 7, 17, 23, in *Opere di S. Agostino*, I, Città nuova editrice, Roma 1956, p. 206. Cfr. anche *De ordine*, 2, 8, 25. in *Opere di S. Agostino. III/1: Dialoghi*, Città nuova editrice, Roma 1970, p. 320.

(15) Aug., *De Trinitate*, 12, 15, 24. in *Opere di S. Agostino*, IV, cit., p. 496.

(16) Aug., *De libero arbitrio*, 2, 14, 38, in *Opere di S. Agostino*, III/2, cit., p. 260. Nei *Soliloquia*, dopo aver precisato che "la verità e vero sono due termini distinti" (*Soliloquia*, 1, 15, 27, in *Opere di S. Agostino*, III, cit. p. 425), ribadisce nella stessa direzione: "Est autem veritas, et non est nusquam" (*Ibidem*. 1, 15, 29, p. 426).

4 _ L'ambiguità della posizione crociana sul fondamento epistemologico

Posizione ambigua quella del Croce, perché, mentre da una parte perviene all'affermazione di un fondamento atemporale del conoscere, dall'altra non riesce a fornirne una convincente giustificazione logica all'interno della sua tipica filosofia. Per dirla in parole più esplicite, non si può affermare un fondamento epistemologico sottratto al divenire e nello stesso tempo concludere che esso non è nulla al di là del reale immerso nel divenire. È quanto il Croce, lo ribadiamo dall'insieme sembra sostenere. Ma a questo punto conviene accennare più direttamente ai termini specifici essenziali in cui la cosa si presenta nel pensiero crociano.

È noto come tutta la filosofia del Croce parta da un rifiuto, pressoché radicale, di ogni apertura al trascendente, un rifiuto che trova nell'affermazione dell'identità di storia e filosofia la sua affermazione teoretica più significativa: "filosofia e storia -così il Croce in uno dei passi più sintomatici al riguardo- non sono già due forme, sibbene una forma sola, e non si condizionano a vicenda, ma addirittura si identificano... Né la storia precede la filosofia né la filosofia la storia: l'una e l'altra nascono a un parto"(17). In questa asserita identità di storia e filosofia trova la sua prossima scaturigine il tipico storicismo crociano, con la conseguente affermazione della non definitività di ogni filosofia: "nessun sistema filosofico è definitivo (così il Croce nella *Filosofia della pratica*), perché la Vita, essa, non è mai definitiva" (18).

Se la filosofia si identifica con la storia, e quindi si rapporta essenzialmente al divenire immanentistico del reale, è evidente che non ci potrà essere più posto per una verità che si sottragga al logorio del tempo, in modo da rimanere come saldo punto di riferimento per l'ulteriore cammino del pensiero umano e, insieme, come sicura base per la fondazione di una morale che sfugga ad ogni relativismo individualistico. Affermare, però, una cosa del genere avrebbe significato la vanificazione in radice di qualsiasi approccio al vero. Al Croce una cosa del genere non poteva certo sfuggire. Ed è per questo che, di fronte alla prospettiva di un inevitabile sbriciolamento del mondo della conoscenza nelle sabbie mobili del divenire, il Croce è

(17) B. Croce, *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari 1971, p.192.

(18) B. Croce, *Filosofia della pratica*, Laterza, Bari 1973, p. 406.

indotto a fare delle precisazioni (al riguardo del presente problema) che, per certi aspetti, non possono non configurarsi come un chiaro (anche se implicito) ridimensionamento del suo abituale immanentismo.

Nella *Storia come pensiero e come azione*, dopo aver precisato a proposito della "necessità storica" che si tratta di una necessità di ordine logico, consistente in ciò che il "giudizio, nel pensare un fatto, lo pensa quale esso è, e non già come sarebbe se non fosse quello che è... secondo il principio d'identità e contraddizione, e perciò logicamente necessario" (19) (il che, come è ovvio, già equivale ad ammettere qualcosa di ben più saldo al di là del divenire, in grado di giustificare questa necessità logica), più oltre, riferendosi più direttamente al presente problema, sottolinea significativamente: "La polemica contro la trascendenza, trascorrendo oltre il segno, ha portato a negare la distinzione delle categorie del giudizio, considerate anche esse una trascendenza" (20). Quindi soggiunge senza possibilità di equivoci per quanto concerne un fondamento epistemologico sottratto al divenire: "Né le categorie cangiano, e neppure di quel cangiamento che si chiama arricchimento, essendo esse le operatrici dei cangiamenti: ché, se il principio del cangiamento cangiasse esso stesso, il moto si arricchirebbe. Quelli che cangiano e si arricchiscono sono non le eterne categorie, ma i nostri concetti delle categorie, che includono in sé via via tutte le nuove esperienze mentali, per modo che il nostro concetto, poniamo dell'atto logico, è di gran lunga più ammaliziato e più armato che non fosse quello di Socrate o di Aristotele, e nondimeno dell'atto logico, se la categoria 'logicità' non fosse costante e ritrovabile in essi tutti" (21).

Subito dopo, allo scopo di spiegare meglio la cosa, riprendendo il discorso iniziale a proposito della "polemica contro la trascendenza", prosegue: "quella polemica mostra aperto di essere trascorsa oltre il segno nella sua incapacità di rendere ragione del motivo di verità che..., in rapporto alla filosofia della trascendenza, consisteva appunto *nell'esigenza di mantenere saldo nel flusso della realtà il criterio dei valori spirituali* (buono, giusto, vero, ecc.)" (22).

(19) B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Laterza, Bari 1970, p.18.

(20) *Ibidem*, p. 28.

(21) *Ibidem*.

(22) B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, cit., pp. 28-29.

Lo stesso atteggiamento si può riscontrare, sia pure in maniera per lo più solo indiretta, in numerosi altri passi. Quelli citati, però, sono senza dubbio tra i più sintomatici per la presente indagine.

Come si può facilmente constatare, anche nel Croce emerge come indubitabile l'affermazione di un fondamento epistemologico sottratto al divenire: si parla infatti di "eterne categorie", dell' "esigenza di mantener saldo nel flusso della realtà il criterio dei valori spirituali"... Quello che però lascia perplessi è come conciliare questo fondamento epistemologico sottratto al "flusso della realtà" con la chiusura sistematica al trascendente, alla quale, sia pure con toni diversi, il Croce rimane costantemente legato. Basti pensare che perfino nel paragrafo in cui emerge il discorso circa le "eterne categorie" si parla come di qualcosa di scontato, di "errore della trascendenza", nel quale, proprio come "in fondo ad ogni errore", si anniderebbe pur sempre qualche "motivo di verità", che nel caso specifico consisterebbe "nell'esigenza di mantener saldo nel flusso della realtà il criterio dei valori spirituali" (23).

È proprio per questo che abbiamo voluto parlare di "involuzioni" o di "ambiguità" nel pensiero crociano a proposito del fondamento epistemologico. Esula naturalmente dal nostro compito seguire fino in fondo queste involuzioni crociane. Quello che, però, preme qui ribadire è che sono proprio queste involuzioni la conferma indiretta più significativa dell'attualità della posizione agostiniana sul problema del fondamento epistemologico. Mentre infatti, da una parte, l'affermazione crociana di "eterne categorie", e cioè "dell'esigenza di mantener saldo nel flusso della realtà il criterio dei valori spirituali", rappresenta a distanza di secoli una significativa riprova della perenne validità dell'istanza agostiniana di un fondamento atemporale del conoscere, dall'altra parte, la mancanza di una convincente giustificazione logica di questo fondamento all'interno della filosofia crociana conferma come la direzione seguita da S. Agostino al riguardo si riveli sempre più priva di vere alternative.

Da questi brevi accenni, pertanto, possiamo concludere che l'affermazione agostiniana di un fondamento trascendente dell'attività conoscitiva, il riferimento all'ultimo "sole" (24) dal quale emana la flebile luce grazie a cui

(23) Cfr. *Ibidem*, p.29.

(24) Cfr. Aug., *De libero arbitrio*, 2. 9, 27, in *Opere di Sant'Agostino*, III/2, cit., p. 245.

gli uomini sono posti in grado di impadronirsi delle sparse briciole di verità nel vortice del divenire, si configurano, oggi più che mai, come l'unica ed irrinunciabile prospettiva teoretica in grado di consentire alla ragione filosofica di sfuggire ad un oscuramento fatale nell'interminabile notte del tempo e seguire, così, ad assolvere alla sua funzione di illuminatrice delle umane vicende.

Certo, si potrà discutere sul modo di calare in un linguaggio filosofico più aderente alla realtà culturale contemporanea il discorso agostiniano, ma non sulla direzione indicata dal filosofo di Tagaste per la soluzione del problema cardine della filosofia (il problema, cioè, del fondamento epistemologico): non basta, infatti, solo affermare l'atemporalità del fondamento epistemologico (come in qualche modo si può rilevare nel pensiero crociano), ma è necessario supportare questa atemporalità con il riferimento a un ordine ontologico che si collochi al di là del contingente... Almeno che non ci si voglia rassegnare ad un inevitabile frantumarsi del fondamento ipotizzato sulle sabbie mobili del divenire (25).

Alberto Nave

(25) A riguardo della presente tematica (tra i vari studi) cfr. anche: C. Soyler S.J., *L'idée de vérité dans la philosophie de Saint Augustin*, Paris 1915, pp.198 ss.; C. Soyler, *Sant'Agostino filosofo*, pp.97-130; J. Hessen, *Augustin's Metaphysik der Erkenntnis*, Berlin und Son 1930, segnatamente le pagine 208-212; B. Bubacz, *St. Augustin's Theory of knowledge: A contemporary analysis*, The Edwin Mellen Press, New York and Toronto 1981, pp. 133 ss.; F. Piemontese, *La veritas agostiniana e l'agostinismo perenne*, Marzorati editore, Milano 1963, in particolare le pagine 189-211; G. Di Napoli, *Essere e verità in S. Agostino e in Heidegger*, in AA.VV., *S. Agostino e le grandi correnti della filosofia contemporanea* (Atti del Congresso italiano di filosofia agostiniana), Edizioni agostiniane, Roma 1954, pp.287-296; L. Sogliolo, *Significato e attualità dell'interiorità agostiniana*, in AA.VV., cit., in particolare, p.322; G. Capone Braga, *Il significato della teoria dell'illuminazione di S. Agostino*, in AA.VV., cit., pp. 306-331; G. Bonafede, *Interiorità e immanenza*, in AA.VV., cit., pp. 312 ss.

L'attualità del problema agostiniano del fondamento epistemologico alla luce di alcune involuzioni presenti nello storicismo crociano

(Traduzione dei passi in latino)

Nota 3 (*De lib. arb.*, p.255): "si esprime il giudizio mediante le regole interiori della ideale verità che universalmente si intuiscono, ma di esse non si giudica assolutamente".

- 6 (*De Trin.*, p. 379): "la conoscenza vera che grazie ad essa (l'eterna verità) noi concepiamo l'abbiamo come verbo presso di noi, un verbo che generiamo dicendolo al di dentro di noi e che nascendo non si separa da noi.. Quando parliamo ad altri, restando il verbo a noi immanente, ricorriamo all'aiuto della parola o di un segno sensibile per provocare anche nell'animo di chi ascolta, mediante una evocazione sensibile, un qualche cosa di somigliante a ciò che permane nell'anima di chi parla".
- 7 (*De Mag.*, p. 783): "le parole.., ci stimolano alla ricerca dell'oggetto, non ce lo rappresentano alla conoscenza".
- 10 (*De Trin.*, p. 657): "È con una scienza interna che noi sappiamo di vivere".
- 12 (*De lib. arb.*, p. 241): "Molte altre nozioni possono presentarsi che universalmente e quasi di pubblico diritto si rendono accessibili ai soggetti pensanti e sono intuite con atto di puro pensiero da tutti coloro che sanno intuirle, sebbene esse permangono inderogabili e fuori del divenire".
- 13 (*De Trin.*, p.465): "è compito della ragione superiore il giudicare di queste cose corporee, secondo le leggi incorporee ed eterne. Se queste non fossero al di sopra dello spirito umano, certamente non sarebbero immutabili".
- 14 (*Corifess.*, p. 207): "nel ricercare dunque la formulazione dei giudizi che formulavo giudicando così, scoprii al di sopra della mia mente mutabile l'eternità immutabile e vera della verità".
- 15 (*De Trin.*, p. 497): "Bisogna piuttosto pensare che la natura dell'anima intellettuale è stata fatta in modo che, unita, secondo l'ordine naturale disposto dal Creatore, alle cose intellegibili, le percepisce in una luce incorporea speciale, allo stesso modo che l'occhio carnale percepisce ciò che lo circonda, nella luce corporea, essendo stato creato capace di questa luce e ad essa ordinato".
- 16 (*De lib. arb.*, p. 261): "la bellezza della verità e della sapienza, purché ci sia la volontà di fruirne, non esclude i nuovi arrivati, anche se assediata da una moltitudine di uditori,...non si interrompe con la notte, non è intercettata dall'ombra, né soggiace ai sensi...Non è nello spazio e non manca in alcuno spazio; avverte dall'esterno, insegna dall'interno...nessuno può giudicarla, nessuno senza di essa giudica bene".



Antonello da Messina "Annunciata» (Tavola - cm. 45x34,5)

PROSA E POESIA

Entusiasmo sconvolto

Erano trascorsi tre mesi dacché ero uscito dal seminario. Avevo terminato gli studi teologici ed aspettavo una sistemazione: a ventiquattro anni, dopo aver dedicato il periodo più bello della vita agli altri, ne avevo diritto. L'avvenire, però, non si presentava roseo e le condizioni in cui versavo non erano, certo, le più adatte a prospettarmi un futuro quale avevo desiderato e sognato durante i tredici anni trascorsi in seminario: l'ordinazione sacerdotale, fissata per il primo di agosto, era stata sospesa a mia insaputa.

Volendo essere al corrente delle cause che avevano determinato una decisione tanto repentina ed inattesa quanto grave, il vescovo mi rispose: "Non siete voi, figliuolo, a scegliere: è la Chiesa che vi chiama; e voi dovete rispondere. Non siete voi a proporre, ma la Chiesa, io, a decidere. Aspettate. Potranno passare due, tre, quattro mesi, forse un anno. È un periodo di prova che voglio da voi. Lo chiedo io. lo chiede la Chiesa, lo chiede Cristo. È lo spirito del Concilio, questo".

La risolutezza, con cui pronunciò le ultime parole, mi fecero capire che non c'era da sperare se non che la tempesta si calmasse.

"Sono stati spediti tanti inviti, eccellenza...", sibilai con un fil di voce, temendo di infastidirlo e di scatenare una reazione difficilmente contenibile. Tirò un sospiro profondo; avrebbe voluto investirmi con una valanga d'improperi, ma si frenava e controllava come non mai, come potei intuire dal rumore dei denti stretti e dalle labbra nervosamente compresse. "Trovate una scusa qualunque. Sapete scrivere bene, voi. Vi dilettrate di letteratura e, come mi è parso di capire, le parole non vi mancano", disse e continuò con amara ironia: "Inviata una poesia, magari...".

"Va bene", risposi a fior di labbra. "Aspetterò come vuole il Concilio". Baciai l'anello ed uscii senza chiedere la benedizione, cui teneva più della riverenza e della genuflessione. Il vescovo divenne più cupo e nervoso;

avrebbe voluto rimproverarmi, e l'occasione era buona, ma si controllò, chiudendo di nuovo violentemente le labbra.

Fu un colpo terribile. Crollarono tutti i sogni e le illusioni che mi avevano creato in seminario e mi trovai in fondo ad un baratro. Dimenticai di colpo il discorsetto preparato per chiarire alcune divergenze e malintesi. Ero confuso e, quando lasciai il vescovo, la mente era schiacciata da due pensieri, uno più orribile dell'altro: resistere o dimettermi.

"Io mi dimetto!" fu la prima reazione mormorata a denti stretti, mentre chiudevo la porta dell'anticamera. Attraversando una lunga sala riccamente tappezzata, ove su panche addossate alle pareti era gente in attesa d'essere ricevuta, incominciai un utopistico soliloquio ed una furibonda e spietata requisitoria contro il vescovo e quanti avevano, con calunnie e frecciate, contribuito alla inattesa e drammatica decisione. Quando non riuscii a trovare una parola adatta per dipingere quel viso ipocritamente atteggiato ad un affettato pietismo e quegli occhi grifagni penetranti come lame, che avevo appena lasciato nello studio tappezzato di damasco rosso, ove, con semplicità e pacatezza mi era stato creato un dramma ed un trauma difficilmente guaribile, fui assalito da un altro pensiero, più terribile del precedente: "Gli invitati... Mille partecipazioni...Un paese in attesa. Quanti soldi sprecati e gettati al vento!".

Camminavo adagio, trascinando i piedi sul pavimento di marmo levigato, lucido e cerato. Quanti erano ad attendere mi guardavano con una certa pietà: e, arguendo dal mio stato quanto il vescovo mi aveva detto, guardandosi negli occhi, mormoravano, tentennando la testa: "Povero giovane..... Il mio dramma aveva fatto il giro della diocesi, come potei desumere dallo sguardo dei preti lì presenti. Quegli stessi, che qualche giorno addietro, in occasione del diaconato, mi avevano osannato e festeggiato, non mi degnarono d'uno sguardo e d'una parola. Il loro silenzio e il sorriso malizioso con cui mi seguirono fino all'uscita mi fecero sentire un verme, un essere spregevole, reo di non so quale delitto. Quelli, certo, non erano santi: di tutti conoscevo episodi poco edificanti, che, probabilmente, non erano giunti all'orecchio del vescovo.

Mentre scendevo le scale di marmo, fui assalito da un altro pensiero, che m'inchiodò dov'ero, sospeso tra un gradino e l'altro: "E gli invitati che verranno per il primo di agosto dove li metto? Questo, forse, il vescovo non lo sa".

Mi venne il capogiro, la borsa mi cadde di mano e si fermò sul

pianerottolo, a pochi gradini da me. Mi accasciai sulla ringhiera di marmo e, con la faccia tra le mani, immaginavo lo scontento degli invitati: alcuni avevano anticipato, altri posticipato le ferie, altri vi avevano rinunciato.

Ero sommerso da questi ed altri pensieri, quando mi sentii scuotere per un braccio: "Se non stai bene, vattene al manicomio, così non metti nei pasticci chi non c'entra! Giacché ci sei "sappi che il vescovo ti ha sospeso l'ordinazione. Ora puoi riflettere di più e dedicarti alla fotografia, al disegno, alla musica, all'eloquenza, alla letteratura... Sappi che tutto questo è indegno per un prete. A riguardo il Concilio parla chiaro".

Come scosso da un lungo sonno. distinsi appena i lineamenti di quel prete, cercando di ricordarne il nome. Finsi di non sentire e, senza rispondere, continuai a scendere lentamente le scale.

Saliva allora una ragazza, pallida, emaciata, con le labbra livide e gli occhi incavati. I capelli, lunghi e spioventi sul petto ansimante, coprivano abbondantemente i seni appena abbozzati e compressi sotto una maglietta scura, semitrasparente. Raccolse la borsa, me la porse e, tendendomi la mano, sospirò: "Sono ammalata... Ho fame".

"Non darle niente e mandala via!", sentii urlare dalla cima della scala. Solo allora conobbi il prete che mi aveva scosso e mi impediva di aver compassione d'un'infelice, forse, più di me, Mentre frugavo in tasca, fissai a lungo quegli occhi tristi, che seguivano il prete allontanarsi imprecaando.

"È il prete più cattivo, egoista ed avaro che io conosca. Non mi ha dato mai nulla e mi odia", disse traendo un sospiro. Spostò i capelli vezzosamente sulle spalle e soggiunse: "Se non vi sentite bene, appoggiatevi a me. È inutile che vada dagli altri preti: lì sono tutti uguali, a cominciare dal vescovo. Eppure la domenica raccolgono le on'erte per gli affamati della città".

Le poche parole bisbigliate tra un sospiro e l'altro mi sollevarono e gettarono nell'animo un raggio di speranza, Non ero solo a soffrire in questo mondo: avevo incontrato una creatura più infelice di me.

Conoscevo bene quel prete: era stato il mio professore di lettere alle medie, era un saccente così presuntuoso che, nonostante i principi cristiani, avevo odiato profondamente. In quel triste momento mi vennero in mente tutte le bacchettate ricevute sulle mani, soprattutto quando avevo i geloni e mi facevano male. Per le sue torture passava per il professore più severo e formativo. Durante tutti gli anni delle scuole medie, nonostante sgobbassi maledettamente, per una parola mormorata e una battuta fuori posto, non mi aveva dato mai la soddisfazione d'essere promosso a giugno. Voleva che

abbandonassi gli studi e che andassi via dal seminario. La sua avversione nei miei riguardi era tale che, quando giungeva il mio turno, pur di non vedermi, si sceglieva di persona i chierichetti, che dovevano servirlo mentre celebrava la Santa Messa. Per me, allora, era un'umiliazione gravissima, anche perché in classe, davanti a tutti i compagni, faceva notare e metteva alla berlina tutti quelli che, secondo lui, erano i miei difetti. Ma avevo un carattere forte e sopportavo tutto in silenzio.

Feci cadere in mano alla ragazza le poche monetine che avevo e soggiunsi: "Adesso non ho più un centesimo, neppure per tornare a casa".

"Grazie", disse, diventando rossa in viso. Mi fissò per un attimo stupita ed andò via, scendendo lentamente.

Al pensiero di preparare altri stampati per avvisare gli invitati, di comperare altri francobolli e disimpegnare quanto già impegnato, mi sentivo impazzire. "Ha ragione Dante di subissarli tutti nell'inferno! Che razza infame!", mormorai frenando un singhiozzo. In tasca non avevo soldi e quei pochi a casa non potevano essere utilizzati: li avevamo chiesti in prestito e dovevamo restituirli. Provai non poca vergogna ed imbarazzo nel trovarmi in quell'ingresso lussuoso e tornare nella mia povera casa, dove aspettavano in ansia i miei genitori, che avevano affrontato già troppi ed enormi sacrifici. A mezzogiorno o a sera, a casa si mangiava una sola volta e, dopo il primo piatto, il pasto era finito. La carne si mangiava solo se moriva qualche gallina e tre volte all'anno: a Natale, a Pasqua e durante la festa del Protettore. I contadini allora conducevano una vita molto misera e la fame era sempre in agguato.

Con un bagliore improvviso, mi si presentò davanti agli occhi una giornata della vita che mi attendeva: sacrifici, umiliazione, farnie.

La mattina, quando il sole sorgeva e il vescovo si alzava, io ero già stanco di raccogliere covoni e spighe, di caricare carri di fieno, di paglia e di letame, di zappare. A mezzogiorno, dopo una stentata colazione di pane nero indurito al sole, dovevo raccogliere lumachini per pescare le anguille. La sera, dopo cena, mentre i miei compagni di seminario ed il vescovo sazi e spensierati si intrattenevano davanti al televisore fino a tarda notte sprofondati in soffici poltrone, io studiavo fino a che cadevo addormentato sui libri.

Il vescovo, questo, non lo sapeva ed il Concilio non lo aveva suggellato.

Orazio Antonio Bologna

ARTE

Antonello da Messina. In un giorno di pioggia, al Prado.

Quel giorno, a Madrid, c'era lo sciopero dei ristoranti e dei bar. Con il mio vecchio amico De Rosa, famoso storico, varcai per la prima volta la sede angusta del grande Prado. Lui, docente all'università, ed io pittore, avevamo appuntamento fin dai banchi di scuola, da una vita: visitare il Prado, insieme.

Eravamo inquieti e già un po' affamati (forse per via dello sciopero...). A mano a mano che ci inoltravamo nelle sale della Pinacoteca più vasta e più completa del mondo, tutto mi appariva come al buio, in un'atmosfera quasi lugubre. Fuori pioveva, l'aria era umida e scura. Ma io mi ero immaginato quel luogo sapientemente illuminato, da poter "leggere" tutti quei capolavori in maniera esauriente, tale da erudire il mio amico sulle particolari qualità di forme e colori dei Rubens, dei Velasquez, del Greco, di Goya. Ed invece, attraversammo in silenzio quelle sale. Non mi veniva di dire niente. Mi sembrava di non aver occhi, di essere proprio al buio. Lo stesso amatissimo Goya mi appariva scuro, fumoso; persino le ombre dei personaggi vedevo come dipinte all'incontrario rispetto alla fonte di luce... un disastro. Che tristezza, e quale delusione! (Alla fine della visita lasciai, nell'apposito registro, una violenta critica alla direzione del Museo, per l'inefficienza delle luci, l'impossibilità di una "lettura" conveniente delle opere, nell'aria tetra ed umida delle sale. Forse la mia protesta ebbe un effetto, se, mi dicono, la situazione è alquanto migliorata).

Eravamo, dunque, delusi, inappagati; e l'eventualità di non poter fare colazione ci rendeva stizziti e desiderosi di guadagnare l'uscita. Ricordo che per avere un'idea generale della straordinaria raccolta di opere nel Prado, mi misi a scorrere l'elenco degli autori, nel catalogo: decine e decine dei più grandi pittori spagnoli e italiani del Rinascimento e del formidabile Seicento.

In questa sfilza di nomi celeberrimi e con le loro opere migliori, il mio indice si posò su un nome che appariva solo, unico, in mezzo a quel ben di Dio: Antonello da Messina.

Presi il mio amico per un braccio e subito cercammo il quadro. Era in una piccola sala, fra due Botticelli. Da una finestra vicina arrivava, anche se fioca, la luce del giorno, accarezzando il dipinto. Eccoli lì il *Cristo muerto sostenido par un àngel* di Antonello. In effetti quel Cristo è morto o sta per morire?

Credo che la magica fantasia del pittore di Messina lo abbia immaginato che "esala l'ultimo respiro" e non sulla croce -come nella consuetudine- in un qualsiasi giardino, tra vecchie mura, fuori città. L'uomo si accascia, colpito a morte. Dalla ferita sul costato, sgorga sangue, e così dalla mano sinistra (un sangue vero, agghiacciante). Con l'altro braccio, quello destro, il condannato non fa a tempo a sostenersi; e la mano, anziché poggiare con il palmo sul piano della pietra su cui è adagiato, appare rivolta all'indietro, in una innaturale e penosissima torsione del polso, che rende più straziante la fine repentina.

La luce diafana che arriva sul dipinto, esalta e rivela il color verde-rosato del corpo ed i lineamenti del volto di un uomo qualsiasi, come Antonello amava ritrarre i suoi Cristì: forse il suo autoritratto, oppure la faccia di un contadino, di un notaro, di un uomo onesto o di un gaglioffo, o di un pittore, un sicario, un poeta?

Un piccolo angelo con ali di madreperla viene in soccorso di quell'uomo morente. Gli abbranca il braccio destro per tirarlo su e fare in modo che la mano destra poggi in posizione normale. Non ci riesce. Già la rigidità della morte è scesa nelle membra del Cristo. Ed allora l'angelo incomincia a piangere, con quel pianto sommesso dei bimbi ai quali si sottrae un giocattolo: due lacrimucce sgorgano dagli occhi senza pupille, di infinita espressiva dolcezza.

Antonello da Messina è tutto qui, in questa mirabile inarrivabile tela, unica nel Prado. Nei testi e nei saggi -innumerevoli-sull'artista di Sicilia, si trova menzione di altri quadri, pur famosi e avvincenti. Ma il Cristo del Prado ha in sé la suggestione e l'emozione del miracolo artistico in terra. Basta, per capire e ammirare l'arte di questo maestro "*pictor egregius et unicus*" che Leonardo Sciascia, nella stupenda presentazione di una monografia, così descrive: « ... un uomo irreversibilmente siciliano, come personaggio e come artista. Nella sua pittura, il rapporto tra figure sacre e quelle umane è uno dei più perfetti che siano mai stati perseguiti in arte. L'esecuzione tecnica una delle più magistrali e inimitabili mai concepite. Nel suo testamento si legge come un siciliano intenda "oggettivamente" la vita

e la morte, e sappia descrivere -nel più alto grado espressivo- con la magia della pittura, "la cosa oggettiva quanto più oggettiva possibile" e cioè l'anima». E conclude: «... Un uomo straordinariamente oggettivo, che si trova a vivere e ad esprimere compiutamente, in maniera impareggiabile, dipingendo, il momento più oggettivo che la storia della pittura abbia mai toccato...».

Usciamo dal Prado commossi. Antonello ci ha estasiati. Madrid, anche se piove ancora, appare meno grigia e più accogliente. La traduzione nella realtà naturale in termini di poesia, in quel Cristo, ci ha avvinto. Alieno da ogni astrazione, indifferente ad ogni indugio formale, iridescente di pura invenzione, quel quadro non si dimentica più. È qui -mi viene da sussurrare all'amico- è qui la misura più vera di Antonello e dell'unica sua opera del Prado: le figure, il Cristo, l'angelo che tenta di sostenerlo e piange, assurgono a simboli universali, ripalpitano di umana quotidiana poesia.

La mano distorta è l'incredibile invenzione di un intelletto ai margini di una divina follia. Non c'è, in tutto il Rinascimento, un segnale di pari espressiva fantasia. Il grande siculo tutti gli altri sovrasta e confonde.

Ci si domanda come poté assurgere a tale grandezza. Viaggiatore accanito, studiò i fiamminghi e i veneziani, con il risultato, ritornato a Messina, di aver immesso nella propria sorgiva vocazione, ingredienti di grammatica fiamminga nella sintassi italiana, tutto risolvendo nell'umanità della sua terra, della sua isola, in una espressione finale assoluta ed eterna che attinge la sfera dell'universale. Forse Antonello è "nato estraneo" al Rinascimento, ma del Rinascimento si fa forza viva, portante, inarrestabile, legandone i fasti all'umana temperie dei nostri giorni.

Siamo sull'aereo che ci riporta in Italia. Riattraversando il Mediterraneo, scambiamo, l'amico "storico" ed io "pittore", pensieri e riflessioni -che ci competono per il nostro lavoro- su Antonello che ci ha toccato il cuore. Egli esprime il genio della razza, dice Gabriele De Rosa, ed abbraccia in un amplesso storicamente accertabile, tutte le civiltà isolate, inondate dai Greci dagli Arabi dai Normanni, con l'esito di bellezze secolari, sotto il sole di Sicilia. Sì, aggiungo, l'impasto che fa dei colori, rendendoli subito luce, è misterioso, indecifrabile.

Lo sfumato delle forme si risolve in un polverio atmosferico che anticipa di quattrocento anni i più grandi impressionisti; e la prospettiva aerea che aiuta quella lineare? Ma come diavolo fa a dipingere così?

Antonello è una di quelle genuine miracolose apparizioni, sulla scena del mondo, di esseri privilegiati sulla cui fronte balena la carezza di Dio.

Carlo Montarsolo



Antonello da Messina "San Sebastiano» (Tavola trasferita su tela, cm. 171x85)

PROBLEMI E DISCUSSIONI

Dossier Inquisizione in Sicilia

Francesco Giunta, nel luglio del 1991, ha dato alle stampe il frutto di una ricerca (*Dossier Inquisizione in Sicilia*) condotta nell'Archivio Ducale Medinaceli di Siviglia assieme ad una missione politico-scientifica organizzata dai Ministeri degli Esteri e dei Beni Culturali d'Italia e di Spagna.

Si tratta di un volumetto di entità poco significativa quanto al numero di pagine, ma prezioso per i segreti che ci svela dopo secoli di forzato oblio; segreti che avrebbero fatto tremare gran parte della classe dirigente siciliana, se fossero stati resi pubblici nell'epoca in cui l'Inquisizione di Spagna in Sicilia fu abolita con D.R. del 17/3/1782.

Fino al 1991 si sapeva quasi tutto del S. Ufficio di Sicilia (l'ordinamento, i modi di condurre i processi e la casistica delle sentenze, i rapporti "ufficiali" con gli altri fori giudiziari, con le autorità civili, amministrative e militari, la giurisdizione e le competenze, le direttive ricevute dall'Inquisitore Generale di Spagna, gli Autos da Fè celebrati); s'è trovato fin'anche un conto spese (con elenco di vivande consumate) riguardanti un ricco banchetto riservato a tutte le alte autorità della Città, consumato presso l'Arcivescovato di Palermo dopo un auto da fè con rogo svoltosi in una delle piazze del capoluogo siciliano. In tema di contabilità, a quanto sembra, dominava lo scrupolo. Ma dei cognomi e nomi degli Officiali e dei Familiari (cioè gli affiliati al S. Ufficio) nulla era rimasto dopo che il 27/3/1782, con una cerimonia solenne presieduta dal Vicerè Caracciolo, furono date alle fiamme nel palazzo dell'abolita Inquisizione tutte le carte più o meno compromettenti. Vero è, altresì, che il Vicerè M. A. Colonna, avversario dell'Inquisitore Bezzerra e coraggioso difensore della legalità, sosteneva in una lettera inviata al Re di Spagna che fra gli affiliati e caporioni della struttura inquisitoriale vi erano "todos los ricos, nobles, y los delinquentes" , e il Di Castro, con più precisione, scriveva: "Ce ne sono cavalieri, conti, baroni, ed artigiani, villani et ogni specie". Ma nulla di più era emerso fino al 1991.

PROBLEMI E DISCUSSIONI

Il Giunta ha il grande merito di avere rintracciate e rese pubbliche le matricole contenenti i cognomi e i nomi degli *oificiales* e dei familiari operanti in quasi tutte le città e paesi di Sicilia secondo l'organigramma redatto nel 1561 dal *magisier notarius secreti Juan Perez de Aguillar*. Tale organigramma, comunque, conferma quanto riporta il Vicerè M. A. Colonna, cioè il carattere capillare della struttura occulta dell'Inquisizione di Sicilia e tale da controllare tutta la società dell'Isola. Ben a ragione il Giunta alla fine del "Dossier" chiosa: «Come tutti i poteri occulti o paralleli a quelli ufficiali dello Stato il S. Ufficio si configura come taluni del nostro tempo e della nostra società. Mi risulta evidente la strettissima analogia, come organizzazione e come mentalità, soprattutto con il potere mafioso. Problemi di quel tempo e, purtroppo, ancora del nostro». È molto probabile - ma occorrerebbero indagini oculute e accurate per dimostrarlo con certezza - che il substrato socio-storico sul quale, prima e con più virulenza che in altre regioni d'Italia, si è innestata in Sicilia l'organizzazione mafiosa dei nostri tempi sia stato abbondantemente concimato con le scorie più infami e illegalistiche di quasi tre secoli di dominio in Sicilia della obliqua e iniqua struttura inquisitoriale a servizio della più grande superpotenza del mondo che fu la Spagna col suo intercontinentale impero.

Il risultato più negativo di tale dominio fu l'aver abituato la gente di Sicilia, volente o nolente, al soffocamento del senso civico, alla sfiducia nei confronti dei poteri costituiti alla paura delle novità e della circolazione delle idee e del pensiero, alla diffidenza verso il proprio vicino e verso i membri della propria famiglia, al mutismo prezioso più del pane ai fini della sopravvivenza fisica, ad una mentalità insomma passiva e subalterna, allo spegnimento dello spirito critico. Tale mentalità fu, in verità, combattuta da una minoranza di intellettuali (talvolta membri della stessa Inquisizione caduti in disgrazia per aver dissentito da forme estreme di disumanità e crudeltà, come Argisto Giuffredi che fu contrario alla pena di morte e alla tortura), da eretici luteraneggianti o presunti tali, da teologi "troppo intelligenti" o anche da pubblici alti funzionari di Stato: ma essa non poteva che soccombere dinanzi al vicolo cieco di un dominio spagnolo che sotto il volto legalistico nascondeva quello invisibile del potere inquisitoriale, il quale proteggeva pervicacemente qualunque criminale di alto o basso livello si fosse posto al suo servizio e sotto le sue ali. Sicché a uomini come il poeta (probabilmente il Baronio) dell'ottava seguente, decifrata e conservataci dal Pitre, altro non rimaneva che affidare la difesa della sua dignità umana alla

forza interiore e allo sfogo poetico sul bianco intonaco di una cella del carcere del S. Officio:

Et haju sensu assai e ancora sentu!
Nun sugnu foddi a la dogghia eccessiva!
Et a li guai chi patu ogni mumentu
la mia dogghia murtali ancora è viva!
...chi furtuna ferma a lu miu stentu
pirchè la dogghia sia cchiù sinsitiva:
e benché sia eternu lu turmentu
nè di sensu né di anima mi priva.

Oppure rimaneva il piacere di inveire mordacemente contro le spie dell'Inquisizione (i familiari e affiliati vari), come si rileva dall'ottava attribuita dal Garufi all'inquisito, condannato intorno al 1567, avv. Guglielmo Bonscontro. L'ottava citata, oltre ad essere un palpitante documento dell'amara esperienza e della rabbia del poeta, lascia immaginare che chi diventava strumento dei crimini inquisitoriali subiva lo stesso destino dei perseguitati (cioè la morte violenta) quando non serviva più e poteva, se mai, diventare di impaccio e rivelatore di segreti. Tutto ciò rafforza l'ipotesi del Giunta sulla somiglianza (almeno stando a quanto ci riferiscono i giornali) della mentalità del "mondo" inquisitoriale con quella del "mondo" occulto del nostro tempo, nel quale non sembra infrequente la tendenza a eliminare fisicamente i testimoni più pericolosi di certi efferate vicende o di eccellenti delitti. Basti pensare agli inquietanti casi Giuliano, Pisciotta, Sindona, Calvi, ecc., per non parlare delle faccende sporche di altri stati orientali e occidentali.

Un altro aspetto che accomuna o fa somigliare l'Inquisizione di Sicilia ai poteri occulti del nostro tempo è rappresentato dal costante esorbitare dai suoi conclamati compiti di sacro tribunale in difesa della fede cattolica nel clandestino e frequente uso della sua organizzazione sul terreno politico e politico-militare. Questa connotazione politica si accentuò durante i regni di Filippo IV e di Carlo II. In questi anni di critiche emergenze assolve a compiti di primissimo piano contro le insidie dei Francesi in Sicilia e contro la rivolta popolare capeggiata da Giuseppe D'Alessi, della cui uccisione si tramò -dice il La Mantia- nel palazzo del S. Officio, ed è certo che il Baronio fu rinchiuso nel carcere dell'Inquisizione quando fu scelto come segretario dal D'Alessi.

Repressa la rivolta, il S. Ufficio funzionò come servizio segreto di spionaggio e di informazione sulla condotta dei singoli cittadini, stando a quanto si evince da una lettera di Don Giovanni d'Austria al S. Ufficio siciliano riportata dal La Mantia. Ma un vero e importante ruolo di supporto politico-militare fu svolto dall'Inquisizione durante la guerra franco-spagnola del 1647. È noto che durante quella guerra la Città di Messina, stanca di vedere la sua industria della seta tartassata da pesanti bulzelli, aprì le porte alla flotta e alle truppe francesi. L'evento suscitò gravissime apprensioni e l'Inquisizione, per scongiurare l'estensione della ribellione a tutta l'Isola, seppe abilmente prendere i provvedimenti adeguati e addirittura si sostituì alle autorità regie, al punto che -ci informa il Pitre- il boia del S. Ufficio si sostituì al boia dello Stato nello strozzare nel carcere inquisitoriale, nel 1672, un cappellano della galera siciliana "S. Chiara", reo di portare addosso alcune lettere del Duca di Bivona provenienti da Messina e alcune monete francesi.

Ma la prova palmare del molo politico-militare assolto segretamente dall'Inquisizione durante l'occupazione francese di Messina è costituita da una lettera inedita contenuta nel Manoscritto Qq.H 62 conservato nella Biblioteca Comunale di Palermo dal titolo: "Quanto ha contribuito alla tranquillità dello Stato il Tribunale del S. Ufficio". Si tratta di una lettera riservata inviata dall'Inquisizione di Sicilia a quella Generale di Spagna e al Consiglio Supremo concernente la situazione di Palermo e dell'Isola determinatasi dopo lo sbarco dei francesi a Messina. In essa si fa una dettagliata analisi dei pericoli incombenti e si mettono in guardia le autorità politiche e militari dal prestare troppa fiducia al popolo reclamante la morte dell'Arcivescovo incolpato di non avergli voluto dare l'artiglieria della Maestranza necessaria al rafforzamento dei Bastioni e ardentemente voglioso di armarsi e di saccheggiare le case dei messinesi. Vi è detto che "ningun pueblo puede ser tan generalinente bien timorado que no tenga quien desea novedades y ocasion de exercitar la codisia y la mudanza de fortuna" e aggiunge che "el zelo" della plebe "se passa a indiscreto y peligroso". Non mancano, poi, le osselVazioni di carattere militare e l'informazione sulla organizzazione di un vero e proprio contingente di volontari armati. "Abbiamo formato -prosegue la lettera- una compagnia di familiari che stia pronta nelle occorrenze presenti (...)e consta in gran parte di cavalieri e di gente onorata e valorosa".

Ho voluto riportare i passi più importanti della lettera per la curiosa analogia con i fatti tristemente collegati ai vari piani occulti dei nostri tempi e con le accennate ombre di nuovi volontari di un potere parallelo che non si chiamano più "familiari" ma "gladiatori". Si vede che in Italia, all'alba del Duemila, la storia tende a ripetersi.

Gaspere Li Causi

Luigi Tenco. A venticinque anni dalla morte

"Signore e signori buona sera, diamo inizio alla seconda serata con una nota di mestizia per il triste evento che ha colpito un valoroso rappresentante del mondo della canzone. Anche questa sera per presentare le canzoni è con me Renata Mauro.

Allora, Renata, chi è il primo cantante di questa sera?". Così, il ventotto gennaio di venticinque anni fa, il presentatore per antonomasia, Mike Bongiorno, posteggiava impudicamente nell'inconscio collettivo degli italiani la vita di Luigi Tenco, e il gesto disperato (o profetico?) che quella vita aveva concluso.

La notte precedente, una pallottola calibro 7,65 br., uscita dalla canna di una Mauser PPK - la piccola, magnifica semiautomatica dei poliziotti tedeschi - aveva ruotato nel suo cranio purgandolo per sempre dai pensieri molesti. Questi i fatti: troppo noti per insistervi ancora. Sulla ridda di commenti a caldo e a freddo, sul corpo riportato dall'obitorio alla tragica camera per soddisfare i fotografi ansiosi di macabro sensazionalismo stendiamo un velo pietoso. C'è comunque da stupirsi che i numerosi poliziotti lì convenuti fossero così impegnati a esaudire le richieste dei giornalisti e discografici da non osservare che "il foro d'entrata era posto non 'nella tempia' ma dietro il mastoide destro, leggermente sopra il padiglione auricolare, e quello d'uscita nella regione frontale sinistra; una posizione anomala per un suicida, come asserisce più di un criminologo." (Aldo Fegatelli, Luigi Tenco, Lato Side Editori, Roma 1982).

A onta del cinismo mostrato nell'occasione e poi ampiamente ribadito dagli addetti ai lavori, le canzoni di Tenco restano una scoperta rigorosamente privata, un momento di crescita, a volte un'autentica rivelazione, per ogni generazione che si affaccia nel mondo della musica.

Nonostante la fretta con cui le sinistre si impossessarono del cadavere per farlo applaudire al suono di *Bella, ciao* eppure è ben noto come avesse usato le sue mani (da musicista, ma non proprio diafane), con la feroce dignità che possono esibire solo i timidi che hanno troppa paura di avere paura, per difendere un giornalista di destra sopraffatto dal coraggio del numero -, per la gente semplice - gli infiniti samaritani che non hanno il tempo per lacerarsi il frac sulla "Gazzetta di Gerico" e "Il corriere di

Gerusalemme", magari perchè impegnati a lenire le ferite inferte da chi ha preso troppo sul serio certe indignazioni - Tenco è rimasto come la figura dolente di un figliuol prodigo che ha speso a piene mani i numerosi talenti affidatigli: e che poi ha scelto di tornare al Padre, prima che i porci che aveva sfamato lo divorassero.

Una tale considerazione agiografica pare quasi inspiegabile se rivolta a un pur bravo cantautore che ha prodotto solo alcune notevolissime canzoni d'amore e alcune (in genere mediocri) canzoni impegnate. Pure in questa visione frementemente affettuosa si inserisce la toccante canzone, *Pregghiera in gennaio*, di Fabrizio De André; il quale sembra addirittura volgarizzare poeticamente ("... non c'è l'inferno / nel mondo del buon Dio") le tesi esposte con rigore teologico da Hans Urs von Balthasar.

Un fatto è comunque certo: Tenco resta austeramente fuori dal novero dei musicisti caduti lungo la strada del successo. I pur mitici, angosciati e angoscianti Jimmy Hendrix e Janis Joplin paiono soprattutto vittime dei loro vizi e del distruttivo *american way of life*. Il tragico gesto che ha spento la vita del nostro cantautore sembra invece motivato dall'incommensurabile disperazione di bambino bocciato agli esami; ed è per questo che continua a suscitare compassione (nel senso etimologico del termine). Nel contempo non si riesce a non accomunare quella dolente figura con quelle ben più grandi di autentici poeti come André Chénier e Robert Brasillach. figure di giovani che si sono trovati tragicamente in contrasto con le idee correnti dei loro anni.

Proprio perchè il paragone con i due poeti francesi appare azzardato, è invalso anche l'uso di stabilire un parallelo, anche per le comuni origini piemontesi, tra il cantautore di Cassine (Alessandria) e Cesare Pavese. A noi pare più calzante invece confrontarlo con un altro grande scrittore piemontese: Beppe Fenoglio. Le affinità sono quasi sconvolgenti: i famigliari di Luigi Tenco commerciavano vini all'ingrosso, e presso una ditta di virtù aveva trovato stabile impiego il "solitario di Alba". Identico è il fallimento negli studi universitari dopo una brillantissima carriera liceale. E per frequentare l'università Fenoglio era sceso a Genova. la città che adottò bambino Tenco. "La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti..... si lamentava l'autore del *Partigiano Johnny*, e allo stesso lavoro di lima Tenco sottoponeva le sue canzoni; *Ciao amore ciao*, cantata quel tragico ventisette gennaio, ha avuto certamente tre versioni prima dell'ultimo rifacimento. Il tema di questa canzone, che narra

l'abbandono dei campi per la tentacolare città, ha un'affinità straordinaria con l'unico soggetto cinematografico (mai realizzato e pubblicato postumo) di Beppe Fenoglio. Anche Tenco teneva nel cassetto una sceneggiatura e alcuni racconti. Ma, oltre a queste somiglianze esteriori, quello che accomuna veramente i due piemontesi ci sembra l'identico sentire morale, la stessa etica austera - da pastore valdese -, la stessa tensione partecipativa, quel desiderio pungente di essere presenti alle vicende storiche della loro patria; e poi quel sarcasmo amaro (che denuncia un autentico disagio fisico) contro il perbenismo, la boriosa atteggiata mezzasapienza.

Anche alla luce di quanto appena detto, Luigi Tenco rimane ancora, con le sue contraddizioni e le sue utopie, un dramma irrisolto nel profondo delle nostre coscienze, una continua domanda a cui non è possibile (e neppure sarebbe onesto) opporre delle risposte prefabbricate. Una sola speranza: che sia il silenzio a cullarne la memoria, perchè, come lui cantava, " . . . nel mondo c'è già tanta gente / che parla, parla, parla sempre/che pretende di farsi sentire / e non ha niente da dire."

Gaetano Radice



Antonello da Messina
Particolare «**Madonna col Bambino**» - detta Madonna Senson (tavola, cm. 58x40)

RECENSIONI

"L'UTOPIA DI HANNAH ARENDT"

L'ultima raccolta di poesie di Nino Contiliano

Prendendo lo spunto dall'utopia di Hannah Arendt, così come riportato nel titolo del libro, questa nuova raccolta di Antonino Contiliano ci dà per certo la sua abilità di poeta dal non comune, del difficile, potremmo dire. Del difficile, insistiamo, perché questo è un libro per addetti ai lavori e non per coloro che tornano a ripetersi "l'albero a cui tendevi la pargoletta mano" del buon -leone Carducci. E anche se l'oculata presentazione del critico Domenico Cara può aiutare ad introdurre alla lettura, sono tante le sinestesie, le allitterazioni (vanire vivere venire- assenza assente), le diserzioni verso un linguaggio scientifico, materico, matematico, verso le citazioni in lingue vive e morte, che bisogna impegnarsi, e di buzzo buono, per enucleare da questa preziosa raccolta di versi il succo di una sensibilità spinta talmente al parossismo da sembrare spesso farneticamente, demenziale.

Il transfert dall'utopia della Arendt avviene, diciamo, per una corrispondenza d'amorosi sensi. Contiliano è un "idealista", un uomo spinto per sua natura verso una utopia sociale nella quale purtroppo non si ritrova le contingenze della vita odierna.

Un poeta, e un poeta come Contiliano non è influenzabile da sollecitazioni esterne, ma in esso scopre il tutto di sé, quel che gli preme dentro e che quasi lo soffoca se vi pone mente. E allo stupore delle scoperte si accompagna tutta una serie di *excursus* negli avvenimenti apparentemente esterni ma che hanno lasciato e lasciano tracce profonde, coaguli di dolore nella sensibile psiche.

Ora, anche se nei precedenti libri di poesia di Contiliano c'erano già i prodromi di questo exploit poetico-narrativo, diario dei giorni nostri, oggi

ci troviamo fra le mani una vera scatola a sorpresa dalla quale saltano fuori tutti i marchingegni di cui dispone il formato vocabolario del nostro amico, il quale vive, sì, nel suo tempo, ma anche al di là di questo tempo, in un cosmo tutto suo e tutto involuto nel quale dolorosamente si muove come il feto nel suo liquido amniotico, ansiosamente aspettando la sua proiezione alla luce, verso quella utopia che è poi l'utopia di tanti altri come lui che vivono e soffrono nello stesso tempo.

L'aggancio alla Arendt ci sembra come una specie di ancora lanciata alla ricerca di un appiglio, un grido che attende la sua eco, una speranza per scansare i buchi neri: quelli dell'anima, s'intende.

E così Contiliano sembra annaspire sempre fra quelle sabbie mobili che sono le catene dalle quali vorrebbe districare se stesso e il mondo circostante nel quale sono rimasti pure invischiati i ragazzi di Tian An Men, e quegli altri "stormi di rossi ragazzi" e quegli altri ancora figli del Sud del Nord dell'Ovest dell'Est " e tutti i morti della violenza geostorica" per i quali "la guerra non è più la guerra mercante / inutile feroce indicibile l'es / ma tempo-noviola di possibili pentagrammi/ gioco di arazzi mondi fiamminghi sparati".

Un delirio nel quale le sabbie mobili vorrebbero avere ragione della sofferenza del Poeta, mentre la vita "castra anche le ali di Pegaso".

Un delirio che è rabbia per l'incenerimento delle speranze, per la terribile constatazione che la vita-sogno di Calderon è fuggita dall'esistenza degli uomini di oggi, si è fatta fantasma veramente inseguito con affanno "nel cuore che naviglia astrografie d'insonnia" mentre "senza riposo cerchiamo un traguardo atteso",

E, allora, non è un voler morire, un voler rinunciare a quel filo di speranza che sonnecchia al fondo di ogni creatura umana. Contiliano, con questa sofferta raccolta di versi che ha coinvolti nel magma del dolore, ma non per ciò tende a precludere un desiderio di resurrezione.

Irene Marusso

"ALBUM"

G. Stecher, *Album*, - Editrice Il Vertice, Palermo, 1991, pag. 32.

Leggendo i versi della Stecher (vive e lavora a Messina. Collabora alla terza pagina della Gazzetta del Sud, ha pubblicato: "Dialoghi e Soliloqui" - Firenze 1978-; "Qualcosa di sbagliato"- Palermo 1981-; "Non la terra" - Palermo 1983-; "Quale Nobel Betuna" -Palermo 1986-; sue poesie sono presenti in riviste ed antologie sia italiane che estere) è quasi del tutto naturale immaginarsi l'autrice seduta alla sua scrivania, intenta a raccogliere da vecchie e ingiallite foto d'epoca il ricordo, l'emozione, il pensiero svanito nel tempo. Gli affetti familiari sono "la culla primordiale" del nostro "crescere", della nostra personalità, e se vissuti in serena simbiosi, offrono spunti incredibili per itineranti "trasmissioni" della memoria, ricco forziere di possibili animazioni sensitive, lontane dal freddo pragmatismo psicologico. Non basta rivelare come preistorico florilegio gli episodi genealogici, per coinvolgere con la poesia chiunque voglia soffermarsi sull'idillio elegiaco di un "artista delle parole". Occorre (come fa la Stecher) "creare" atmosfere, veri teatri di posa dove gestire la regia del "raccontare", con la naturale conversione di attenti, precisi riferimenti storici e sociali che navigano "oltre" il tema privato, in un armonico, coerente "spazio architettonico" dove l'eterogeneità dei singoli componenti non agisce come elemento di disturbo. Un "campo lungo" che si rivolge a se stesso, estraendo l'io narrante per adagiarlo su una base speculare, adatta all'interpretazione diretta dello spirito introspettivo, ultimo anello della catena, ma assolutamente fondamentale. Le assonanze ironiche, terse freddure logiche, aggiungono lo stile denominativo, che puntualizza senza errore il temperamento "stecheriano" ("... La tua incuranza fu la loro pena perchè non c'è peggio per i polli/ che di veder fuggire un prigioniero". - *Foto di mia madre*-).

Da non dimenticare la minuzia, il gioco sottile del "particolare", non sempre legato ad un oggetto ma spesso identificato con l'atteggiamento specifico, che attira l'attenzione selettiva e sagace (non per questo discriminante) della poetessa, abile nelle sortite dialoganti con l'ampio carnet dei personaggi presi in esame.

Questa miscelante rappresentazione del nucleo domestico, lascia nel lettore un vago profumo di cose perdute. Evanescenti essenze mai svaporate dalla ciclica e intermittente "danza delle ore". Ingranaggio di percezioni che non "corrodono" la temporalità poetica dell'autrice. Lucida e reale evocatrice del proprio lirismo.

Maria Giovanna Cataudella

SCHEDE

Angela Scandaliato-Maria Gerardi, *La Giudecca di Sciacca, Gli Ospedali della città*, Castelvetro, Edizioni Mazzotta, 1990.

Il testo, scritto a due mani, è uno spaccato della storia di Sciacca tra il XIV, XV, XVI e XVII secolo, la cui narrazione pesca *nell'humus* dei diversi strati sociali e nei rapporti di gerarchie e dominanze, sottomissioni e sfruttamenti, lotte aperte e clandestine, diplomatiche e non per il controllo del potere.

Il lavoro, corredato da opportune note, rimandi in appendici, riproduzioni di documenti d'epoca già noti o inediti, indicazioni bibliografiche d'obbligo e da una inequivocabile chiave di lettura che si rifà alla storia come "lotta di classe", affonda il bisturi dello stilo ricostruttivo nelle "zone d'ombra" e nella "microstoria" della Sciacca dei secoli sopra indicati.

Da un confronto con il presente, verrebbe voglia di rispolverare Giambattista Vico con i suoi "corsi e ricorsi" o quanto meno ripensare a certe devianze delle istituzioni come a una costante piuttosto che come a

un fatto "congiunturale".

Sono gli ebrei e il loro rapporto con il potere politico-economico laico e religioso-cattolico locale, i poveri, le prostitute, i vagabondi e il loro rapporto con le logiche ideologiche forcaiole e torchianti della classe dominante del tempo e i relativi ricambi, il vero soggetto che processa e giudica un'epoca e i suoi cosiddetti governanti, più della sapiente ricostruzione delle autrici che a quelli hanno prestato la penna per dare loro voce e possibilità di memoria storica per gli altri.

I capi d'imputazione: assenza dello Stato, clientelismo, compravendita del potere, compreso quello di far giustizia col "privilegio" - legge privata -, favoreggiamento della prostituzione anche come propaganda di "antitodo" contro la peste, sfruttamenti e peculati nelle istituzioni assistenziali (vedi ospedali), dominio di un' "etica" improntata al più cieco e abietto clericalismo cattolico, che additava ebrei, poveri, prostitute e vagabondi come causa dei malesseri più diffuse perché "diversi": gli estranei come male irriducibile al bene e alle "buone norme".

Senza misconoscere l'apporto della Gerardi, ci sembra che la mano della Scandaliato, ricca anche di una sua esperienza nella "microstoria" degli eventi della poiesis, sia quella che più abbia dato luce e filo alle "zone d'ombra" della storta di Sciacca del periodo preso in esame, anche perché la sappiamo versata in questi studi, senza nulla togliere, peraltro, ad altri che perseguono obiettivi analoghi.

Nel segnalare l'evento editoriale consigliamo la lettura dell'opera che, fra gli altri pregi o difetti che altri possano trovarvi, sicuramente non ha accademismi da officiare.

Antonino Contiliano

* * *

Domenico Cara, *Bajkàl*, Milano, Editrice grafiche abidue, p. 1324, L. 20.000

Non posso evitare di dire che ho letto *Bajkàl*, l'ultimo libro di poesie di Domenico Cara, che fra l'altro è una penna che non scrive solo poesia e di poesia, in compagnia delle indicazioni di percorso che lo stesso autore ha dato con una sua nota a fine testo e di quelle dell'introduzione di Mario Lunetta, che, a sua volta, cita, la figura del "poetaforista" di Stefano Lanuzza.

Bajkàl è una raccolta di poesie che si suddivide in quattro parti: *Arpa omofona*, *Charme assoluto (monologo sull'altrove)*, *Flotiglia dell'orsa* e *Camera delle similitudini*.

Non azzardo nessuna cucitura tra questi quattro sottoinsiemi e l'insieme della raccolta.

Dico solo che parole-luoghi come "interrogazioni, tempo, ironia, metafisica, logos, contingenza, caduta, altrove, lineamenti di realtà, aliquota del quotidiano, piazza, trascendenza, il punto dell'effimero, caso, caos, aleatorio, ecc. , erano quelle/i che mi prendevano con più insistenza e che più di ogni altra rete di connessione si ponevano come centro di gravitazione orbitale nel tentativo di un mio rapporto più ravvicinato col detto e il non detto della poesia di Cara.

Non saprei spiegare perfettamente perché, ma sicuramente cercavo un filo, una trama, delle tracce, dei frammenti, anche aforismatici, a me familiari e da utilizzare come tali per "colloquiare", si fa per dire, con il testo del poeta nel suo flusso di "accumulo barocco", interrotto dalla necessaria discontinuità della scrittura e della scrittura poetica in particolare che si concretizza nella polimorfia del verso.

Mi sono venuti in aiuto due versi di Maurice Blanchot- "Parlava, andando di parola in parola / per

consumare la sua presenza" - che Cara ha utilizzato a fronte come segno *d'incipit* per la poesia *Le trascendenze, l'attesa, l'oblio* (p.101).

Domenico Cara, infatti, consumando le presenze sotterranee del «lago», di Bajakàl nella consistenza della scrittura che si erode nella coesistenza oscillante tra profondità e limpidezza di pensiero e di sintassi, pone la sua poesia in un rapporto permanente di interrogazione col tempo. Un tempo che sosta divenendo in un ininterrotto seguirsi, senza principio e senza fine, di presenza e di assenza, dove la consumazione è una cancellazione senza la conservazione della memoria: il gioco dell'acqua del mare, ma anche del «lago» quando il vento innesca il moto delle onde.

"... la *parole* indicibile" così dice e non dice, e le "...cicali invisibili" consumando la loro invisibilità nella corporeità del canto cancellano il loro suono nei segni che vengono tradotti in scrittura, in un "ritorno" che Nietzsche chiama "eterno".

La citazione è un altro "luogo" dove Cara e Blanchot mi hanno portato, ma non chiedetene una ragione logocentrica.

Antonino Contiliano

* * *

F. Boesch, *Boris L. Pasternak (poeta e uomo incompreso)*, Roma, Edizioni del Giano, 1991, pag. 47.

L'agile volumetto (il saggio è stato premiato a Grosseto "Premio Maremma '90) traccia, in un quadro d'insieme, la figura e l'opera di Pasternak, mettendone in evidenza il pensiero e la poesia.

L'Autrice, per affinità di sangue e di sentire (suo padre era russo, è amorevolmente attratta dalla personalità dell'uomo e del poeta. E questo affetto trapela dallo scritto, anche se la stessa Boesch lo confessa nell'*Introduzione*.

Il libretto risulta ben fatto (la formazione, l'incontro con i grandi del tempo, il clima in cui cominciò a lavorare P.I. e ben delineata è la poesia. Anzi, ciò che la Boesch vuole evidenziare di più, è l'importanza di Pasternak poeta, aspetto meno conosciuto dall'autore del *Dottor Zivago*, che lo rivela più che mai vicino ai problemi del suo tempo ed è anticipare dello stesso romanzo.

U. Carruba

LIBRI RICEVUTI

A. Contiliano

L'utopia di Hannah Arendt, Milano, Laboratorio delle Arti, 1991, pagg. 44.

A. De Rosalia

Note su traduzioni di Ugo Foscolo su poeti classici; in «Atti del Convegno di Palermo "La traduzione dei testi classici. Teoria Prassi Storia"», Napoli, D'Auria editore, 1991.

G. Stecher

Album, Palermo, Ed. Il vertice, 1991, pagg. 32.

S. Di Marco

Li palori dintra, Palermo, La Centona, 1991, pagg. 48.

Misure critiche, n. 76-77, Napoli, Frat. Conte ed; 1991, pagg. 197

R. Lo Duca (a cura di)

Memoria e monografia del '700 palermitano. (La città rivisitata in stampa d'epoca), Palermo, O.DI.PA., 1991, pagg. 64.