

Spiragli

Rivista trimestrale di arte letteratura e scienze

Anno V
Luglio-Dicembre 1993
Numeri 3-4

Dirigwqre Respopwcdkg<
Salvatore Vecchio

ComitatqTgfc/kpcrg<
Davide Nardoni, Donato Accodo,
Giovanni Salucci, Antonino Contiliano

DireziopgTgfc/kpg<
C/da S.G. Tafalia, 74/B
91020 TABACCARO (Tp)
Tel (0923) 989772

Refiazioptqo cpc<
E.I.L.E.S.

Edizioni Internazionali di Letteratura e Scienze
Via Cornelia, 7, 00166 Roma
Tel (06) 61520253

L'attività editoriale è di natura non commerciale a norma degli artt. 4 e 5 del D.P.R. del 26 Ottobre 1972, n. 633 e successive modifiche.

Non si effettua pubblicità a pagamento. Le inserzioni pubblicitarie che possono apparire in qualche numero sono da ritenere un omaggio .i sostenitori benemeriti dell. rivista.

Spiragli viene inviata gratuitamente in abbonamento postale a Soci del Centro Internazionale di Cultura "Lilybaeum", Enti Pubblici e Privati. Biblioteche e Associazioni Culturali.

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. **84-3189**
in data 10-2-1989

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



Rivista associata
all'Unione Stampa
Periodica Italiana

ISBN 1120-6500

Sommario

NOTIZIE E OPINIONI	5
<i>LA TARATANNA</i> "Date a Cesare..." (a cura di D. Nardoni)	7
L'ARGOMENTO D. Accodo Mala tempora currunt et peiora premunt	II
SAGGI E RICERCHE S. Vecchio Ionesco e la critica A. Contiliano La poesia attraverso le persone R. Tschumi Sur la traduction poétique	17 25 29
PROSA E POESIA M. Pisini Iris	37
ARTE U. Carruba Michele Digrandi, pittore della memoria	41
SCHEDE	45
LIBRI RICEVUTI	49

La collaborazione è libera e gratuita; si accettano articoli nelle maggiori lingue europee e in italiano.

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'èqncdqtcvq'è'suesto numero:

DONATO ACCODO

Editore e scrittore

ANTONINO CONTILIANO

Poeta e critico letterario

RAYMOND TSCHUMI

Scrittore e critico letterario

MAURO PISINI

Studioso e cultore di latino

UGO CARRUBA

Pubblicista e critico

inoltre: S. Marotta, M. Genna, D. Nardoni



M. Digrandi «Tentazione» (Allegoria) (acrilico cm. 120x150 - 1988/89)

Abbiamo seguito, con quel tanto di interesse sufficiente a non scomporci, la polemica innescata nei confronti del prof Pino Arlacchi, proposito del suo punto di vista sull'impegno civile di Leonardo Sciascia.

Fino a quando la libera espressione (a questo punto viene da sé avere dubbi e perplessità) sarà "libera", ognuno ha il sacrosanto diritto di palesare agli altri la sua opinione, senza per questo imporla o usare violenza nei confronti di chi la pensa diversamente da noi. E, allora, perché accanirsi proprio tanto contro Arlacchi che dice semplicemente la sua? Sciascia non va toccato?

Il prof. Arlacchi smonta - per sé, non per gli altri, e tanto meno per Siciliano, De Mauro, Vertone, Bufalino, Consolo e tanti letterati intellettuali che rinfocolano la polemica - l'impegno civile di Sciascia, anzi nei libri meglio riusciti (Il giorno della civetta, Toto modo) non lo intravede affatto.

Questa presa di posizione, giusta o sbagliata, va apprezzata, se non altro, per il coraggio con cui l'assertore esce dal coro dei conformisti, ripugnato e unanimemente ascoltato, carrozzone a cui tanti critici sono arroccati, preferendo la barricata, anziché una degna revisione critica che faccia luce, stavolta, sul valore letterario dell'opera del Racalmutese.

Salvatore Vecchio

Gentile Lettore

*portare avanti una rivista come Spiragli
comporta un impegno continuo e un onere
finanziario non indifferente.*

*La Tua collaborazione è necessaria. Se
ancora non hai provveduto,*

sostieni con un libero contributo annuo
SPIRAGLI

Una rivista che guarda al nuovo e non trascura il passato.

Riceverai la rivista e le sue pubblicazioni e sarai tra i Soci
del: **Centro Internazionale di Cultura'\$Lilybaeum\$**

c.c.p. n. 12647913 intestato a:

SPIRAGLI

C/da S. G. Tafalia, 74/B

91025 MARSALA (TP)

NOTIZIE E OPINIONI

(a cura di S. Marotta e E. Öenna)

Al Museo Archeologico Regionale "Baglio Anselmi" di Marsala è stata inaugurata il 2 dicembre scorso una mostra dedicata alle "Navi dei Vichinghi", per iniziativa della Sovrintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Trapani, in collaborazione con l'Istituto Danese di Cultura di Milano.

La mostra, inizialmente prevista fino al 15 gennaio, si protrarrà fino al 15 febbraio 1994.

"Le navi dei Vichinghi" è un'iniziativa di straordinaria importanza che mette Marsala al centro dell'attenzione mondiale, come è avvenuto altre volte, e ne evidenzia la grande potenzialità archeologica che va ancora più sfruttata.

Sarebbe bello che iniziative interessanti come questa, fossero organizzate con più frequenza, per dare maggiore incremento culturale alla Sicilia che ha bisogno di valorizzare ogni sua risorsa per uscire dall'isolamento, a cui sembra con l'Europa unita destinata.

Un pregevole catalogo, *Fenici e Vichinghi - Le navi* -, stampato con

cura dal Centro Stampa Rubino, testimonia un lungo serio lavoro preparatorio della mostra e la fondatezza scientifica degli apporti.

* * *

La Fondazione San Carlo, con sede a Modena, in via San Carlo, 5, si serve del suo Centro Culturale per svolgere un'intensa attività di promozione umana e sociale tesa a valorizzare l'uomo, al di là di ogni razza o di ogni religione.

Attualmente, in pieno svolgimento è il ciclo di lezioni dedicato alla «Prova dello straniero - Figure per il confronto tra le culture» che, iniziato con una lezione di R. Madera, dell'Università di Venezia, il 29 ottobre 1993, si protrarrà fino al maggio del 1994.

Sono previsti interventi e relazioni di personalità del mondo accademico italiano e straniero, tra cui F. Remotti, F. Filoramp, P. Rosanvallon, P. Pombeni, F. Jarauta, S. Tabboni, E. Pozzi, A. Pizzorno, G. Vattimo, M. Douglas.

Questo ciclo di lezioni vuole evidenziare «figure e concetti dello straniero, prendendo in esame esempi che provengono dall'antichità, dalle società di interesse etnografico, dalla riflessione che la cultura occidentale stessa ha prodotto sull'alterità, al suo interno e al suo esterno».

* * *

Il Centro Internazionale "E. Montale" di Roma partecipa quest'anno per la prima volta alla Rassegna Nazionale dell'Editoria che si terrà alla Biblioteca Nazionale Centrale, via Castro Pretorio, 105, dal 13 al 21 novembre.

La rassegna, promossa e organizzata dai M.M. dei Beni Culturali e della Pubblica Istruzione, è aperta al pubblico dalle ore 9,30 alle 18,30.

Sempre il Centro Montale ha reso pubblico un calendario di incontri che si svolgerà dal 20 novembre al 21 dicembre, con interventi di poeti e uomini di cultura.

* * *

Il 10 luglio 1992, alle ore 18,30, presso il Museo Regionale Pepoli di Trapani, è stata inaugurata la mo-

stra *Acquisizioni 1972-1992*, presenti l'On. C. Saraceno, assessore regionale ai BB. CC. e alla P.I. e il Dott. C. A. Scimemi, direttore generale del suddetto assessorato.

La mostra, che resterà aperta fino al 6 gennaio 1994, «presenta una duplice ragione di interesse: da un lato, attraverso le opere esposte, sono tracciate le linee di tendenza perseguite nell'incremento delle collezioni museali durante l'ultimo ventennio, dall'altro, si ha la possibilità di vedere riunite, svincolate dal contesto di opere tematiche, più serie di manufatti».

* * *

Il 22 novembre 1963, a Dallas, nello Stato del Texas, veniva ucciso J. F. Kennedy, l'artefice della distensione e il sostenitore della pace.

Il suo programma era un'apertura al colloquio e a una maggiore attenzione ai problemi degli altri, bianchi o negri, senza distinzione. Un mondo umano e più buono era il suo sogno, ma i sogni degli uomini non sempre si realizzano!

A distanza di trent'anni, il mondo, e non solo l'America, lo piange ancora e lo ricorda.

TARATALLA

(a cura di D. Nardoni)

"Date a Cesare..."

In cima alle Remurie, nascosta alla vista e sottratta ai rumori della città sta san Saba: la parrocchia antica che ai fedeli offre il silenzio del cortile, l'ombra del pronao, la bellezza del pavimento cosmatesco nella navata centrale e il gran Cristo che dall'abside sovrasta i devoti durante le funzioni e la luce L'illumina e il sole L'esalta ravvivandone i colori.

In questa parrocchia vanno Davide ed Ermelinda: moglie e marito, che diversi in tutto ma uguali nella fede, stan sempre a discutere sulla teoria ma non se la prendono troppo, convinti: "Facile're Scrittura, difficile're Teologia!". Veniva la domenica e dalla sacrestia usciva il prete a celebrare,

Recitato "Introito" e "Confesso", letti "Lewere" e "Vcpgelo", il celebrante teneva predica sul "loghion": "Date a Cesare quel ch'è di Cesare" e "Date a Dio quel ch'è di Dio" argomento ai giorni nostri più vivace che mai (1).

I due sposi in silenzio s'affissavano al predicatore: il marito aspettandosi d'essere liberato dall'assillo del dubbio; la moglie aspettandosi conferma alla sua credenza, Il predicatore predicava e si rabbuiava Davide che non vedeva luce brillare nella tenebra; sorrideva Ermelinda beata perché vedeva confermata la sua credenza.

Il predicatore teneva sermone: *«I messi dei Farisei volendo tentare Gesù, chiedevano: "È lecito pagare il tributo a Cesare? Gesù guardò e disse: "Date a Cesare quel ch'è di Cesare e a Dio quel ch'è di Dio". Alla battuta che non ammetteva replica, gli uomini della Legge: "Torah", si allontanavano rossi dalla vergogna e rosi della rabbia della d'Israele»*.

Tanto diceva il predicatore e aggiungeva note, postille e chiose che nella chiesa di san Saba venivano ripetute senza variazioni ogni anno e nella stessa domenica: variavano registro e suonatore ma le note facevano la medesima armonia rassicurando la moglie ma non il marito: i due osservavano silenzio nella chiesa ma cogli sguardi si ripromettevano battaglia in casa, sicuri che la divergenza non scoloriva il loro amore.

Il "loghion" che imbarazzava i messi del Sommo Sacerdote, per duemila anni continuava a non cacciare imbarazzo nelle menti elette che su di esso a meditar ponzavano ed a contarle esse son tante e più di tante!

Tra quanti convinti d'aver nella mente e nella bocca il significato del "loghion" anche Napoleone Bonaparte, che con le parole di Gesù giustificava la sua azione "antipapista" e "antipopolo", Avvenne il 16 novembre 1809; si trovavano a Parigi per giurar fedeltà all'Imperatore dei Francesi, il sindaco di Roma Luigi Braschi Onesti, il vice-sindaco Luigi Boncompagni Ludovisi, gli aggiunti Gabrielli, Sforza Cesarini con altri dignitari in pompa di festevole corteo e celata abiezione,

All'indirizzo del sindaco di Roma infiorato di leggiadri e rari topi retorici, Napoleone che quando voleva sapeva anche ben comportarsi, rispondeva benevolo: *«I Romani di Roma antica siedono nel vostro cuore. Quando verrò a Roma, io sarò nell'Urbe con il diritto di chi erede»*.

di Carlo Magno re dei Franchi donava tutto alla Chiesa, seguendo l'esempio di Costantino il Grande alla Chiesa donava la terra di Sutri. spavaldo aggiungendo: -Gesù Cristo ritenne necessario stabilire per san Pietro una sovranità temporale; il vostro Vescovo è il capo spirituale della Chiesa, io ne sono l'Imperatore. Io rendo a Dio quel ch'è di Dio e a Cesare quel ch'è di Cesare!., sbalordendo i messi della Repubblica Romana.

Napoleone che a suo modo volgeva a suo pro' le parole di Gesù, non parlava diversamente dal Gallicano che il "loghion" aveva letto, spiegato e raccomandato all'Imperatore di tutti i Francesi.

L'interpretazione di Napoleone in linea con l'interpretazione del "loghion" nei duemila anni trascorsi, turba chi assertore della "Filologia Sperimentale", non per la prima volta s'imbatte in "loct" greci, in "loci" latini che sottoposti a rilettura, han mostrato altro volto in diversa prospettiva e nuovo significato. Per ragguagliare il lettore sulle interpretazioni, citiamo: "Pendendum est Arbutum Caesare" (Schleussner) (2); "Das Ja zum Imperium" (Stauffer) (3); "Eigen Recht des Staates" (Kittel) (4); "Rabuffo agli uomini del Tempio occupati nelle cose del mondo, non preoccupati del cielo" (Dibelius) (5); "Di fronte allo Stato Romano come dominatore del Popolo Giudaico, il Dio ha preso atteggiamento neutrale - pur esprimendo una Sua superiore generosità verso gli esponenti dell'oppressione, per esempio il centurione di Cafarnao" (Mazzarino) (6).

La "Filologia Sperimentale" rifiutando il "principio d'autorità" non fa proprio questi commenti e riaprendo la discussione sul "loghion", dichiara: -Cristo Signore che predicava: "Il mio regno non è di questo ordinamento": Cristo Signore che nasceva nella grotta al canto dell'angelico: "Pace agli uomini che si ameranno; Cristo Signore che annunciava: "Gli uomini tutti figli del Padre celeste!"; Cristo Signore che "serviva" e non si faceva "servire" in una società di "domine" e "serve", non poteva fare propaganda all' "Imperium" fondato sul dominio d'una classe sull'altra, non poteva dichiararsi "neutrale" al mondo preferendo il cielo, all'odio l'amore, alla disuguaglianza l'uguaglianza, al corpo l'anima, al potere il servizio, alla legge l'amore: maniera giusta per sovvertire la società fondandola su nuovi e certi ideali: quelli predicati dal Redentore.

Se nel "loghion" si scopriranno presenti e predicati questi ideali, allora la "Filologia Sperimentale" dirà d'aver toccato la verità dopo aver squarciato i veli che nel tempo si sono stratificati sul "loghion" per accumuli successivi ma sempre uguali di suono e di tuono.

Seguendo l'indirizzo della "Metodo/ogia sperimentale" esamineremo il "loghion" studiandone i termini: "paroles", uno per uno per arrivare al significato non d'una parte ma di tutte e due le parti del "loghion".

Del "loghion" abbiamo il testo greco e il testo della "Vulgata": il testo greco recita: "Apodote un tà Kaisaros Kàisari kai tà tù Theù tò Theò"; il testo della "Vulgata" recita: "Reddite ergo quae sunt Caesaris, Caesaris: et quae sunt Dei, Deo!". La traduzione dello Stridonense rende come meglio non si poteva il testo greco; perciò, l'esame condotto sul testo latino sarà sufficiente ad intendere anche il testo greco.

"Reddite: Reddo"; "Re+do": nel verbo composto, il preverbo: "reo" indicando che l'azione del verbo semplice: "do" si compie: 1) "indietro" nello spazio, 2) "di nuovo" nel tempo, l'imperativo comanda di "ridare", di "restituire", di "rimandare" (remettere) a chi di dovere come il debitore rimanda al creditore quanto di proprietà di quest'ultimo.

"Quae sunt Caesaris", "Tà Kaisaros": Cesare, nome comune degli imperatori romani, nella fattispecie, indicava Tiberio, l'imperatore del tempo sul soglio imperiale e al quale il prefetto-procuratore Ponzio Pilato mandava rapporti: "diplomata" sull'attività del Cristo nella terra e tra la gente della Palestina (7). "Quae Sunt Caesaris.", "Tà Kaisaros": il neutro greco come il neutro latino presentavano difficoltà agli Esegcti: questi si limitavano a vedervi solo la "moneta del censo". La "Filologia Sperimentale" vi vede altro: in esso racchiusi i due segni: "signa", propri dell'Ufficio Imperiale, 1) "sigillum": il sigillo che l'imperatore portava nell'anello per convalidare le leggi; 2) il "signum": il conio con l'effigie: "imago" e la leggenda: "inscriptio" dell'imperatore al potere; sigillo e conio venivano frantumati alla morte dell'imperatore e per ovvie ragioni e chi le sa, non ne chiede spiegazioni (8).

"Tà Kais Theù", "Quae sunt Dei": il neutro greco, il neutro latino venivano genericamente

interpretati come le "*cose di Dio*" facendo strano "*pendant*" al neutro: "*Tà Kaisaros*" e nulla più, scansando, non risolvendo il problema.

Nel neutro: "*Tà tù Theù*" la "*Filologia Sperimentale*" vede nel caso di Dio quello che ha già visto nel caso di Cesare: quanto l'uomo deve a Dio che dal fango lo creava e lo poneva Suo figlio e Suo erede.

Dio dell'uomo creava il corpo e gli infondeva l'anima con il Suo divino soffio; l'uomo, quindi, deve a Dio e anima e corpo inscindibilmente come insieme essi da Dio venivano creati perché l'uomo vivesse in perpetuo perché eterno il Creatore e Donatore.

La seconda parte del "*loghion*" costituisce una logica conseguenza della prima parte: l'uomo potrà ridare a Dio quanto a Dio deve, solo quando avrà ridato a Cesare quanto deve a Cesare. L'uomo, dunque, ridarà a Cesare le monete, prodotto del conio imperiale; l'uomo ridarà a Cesare le leggi: prodotto del sigillo imperiale ma senza "*tributo*" e senza "*leggi*"; Cesare perderà il potere e crollerà l'Impero e nella rovina dell'Impero si sfascerà la società fondata sull'ineguaglianza, presente nell'Impero Romano come nelle società di tutti i tempi (9). Lo Stato: l' "*AntikeÜTlenos*" si svuoterà di forma e contenuto e al suo posto subentrerà la "*congregazione*" degli uomini tenuta insieme dal solo "*Amore*", quando si avvererà l'angelico annunzio cantato sulla povera grotta di Bethlém, nella quale Dio si faceva Uomo per "*riportare indietro*" a nuova fioritura la "*legge*" dell'Amore tradita dagli uomini a lor danno e a loro rovina.

Utopica questa nuova profetizzata società dell'Amore? Per noi uomini utopia; ma realtà per Chi la profetizzava perché essendo fuori dallo spazio e dal tempo vede le cose da Dio e davanti a Dio, se tutto è realtà, non esiste utopia.

NOTE

1) Matth. XXII, 21; Marc. XII, 13; Luc. XX, 25.

2) J. Fr. Schleusner, *Novum Lexicon Graeco-Latinum in Novum Testamentum*, Weidmann, Lipsia, 1819, 291, s.v.: *Apodidomi*.

3) Stauffer, *Christus u. die Caesaren*, 1952, p. 121.

4) G. Ritte!, *Christus und Imperator*, 1939, pp. 12-18.

5) Dibelius, *Rom u. die Christen im 1 Jhdt.*, Sitzungbb. Heidelb. Akad., 1941, 42, 3.

6) S. Mazzarino, *L'Impero Romano*, Laterza, 1973, pp. 165-168 e nota 12, p. 166.

7) *Cesare*: Caesar: *Kaishara*: non nome romano ma punico e significa "*elefante*" dato come "*adgomen*" per il valore militare dimostrato nella battaglia di Panormo a Caio Giulio Sesto, agnominato: "Caesar" guadagnato per la vittoria riportata contro gli elefanti punici messi in campo contro le Forze Combinate Romane agli ordini di Metello Pio. Chi dice "Caesar" derivato al Dittatore Perpetuo dal "*taglio cesareo*" ignora che i Romani non conoscevano tale pratica medica.

8) Il greco: "*tà Kaisaros*" ellittico si integra: 1) con "*sphraghā mata*", 2) con: "*nomismata*" ad indicare il sigillo ed il conio imperiali.

9) Matth. XVII, 23-26.

Per pagare il "*tributo di capitazione*", Gesù ordinava a Pietro di pescare e nella bocca del pesce il pescatore trovava uno "*statere*" con il quale pagava il tributo dovuto dal Cristo e dall'Apostolo.

Crede bene chi nel fatto vede il pagamento del tributo: tassa dovuta ma crede anche bene chi nel fatto della pesca e dello "*statere*" trovato in bocca al pesce vede la restituzione allo Stato anche delle monete nascoste perché la restituzione: "*apodosis*" fosse completa e senza frode.



M. Digrandi «Carrubo» (pastello cm. 35,2x50 - 1991)

L'ARGOMENTO

Mala tempora currunt et peiora premunt

A questa espressione ricorrevano gli antichi romani per esprimere difficoltà in tempi presenti, prevedendone in futuro altre peggiori. e cioè nella traduzione: corron cattivi tempi e peggiori incalzano.

C'è in quel *premunt* il precipitare di eventi connessi all'ineluttabile e all'indeterminato, ma anche dovuti alla volontà degli uomini ed al loro comportamento nel prevenire e quindi evitare i mali, quando non inclini a darsi ferocemente battaglia per fini utilitaristici, per libidine di potere, il più delle volte con ostentazione di falsi ideali, spinti da risentimenti se non addirittura da vendetta e quindi da propositi criminali.

C'è in quel detto una malsopportata arrendevolezza al ripetersi di eventi inevitabili, una sorta di rassegnazione per ciò che si teme che accada nell'ora fuggente, in cui tutto si compie col ritmo dei ricorrenti cataclismi nel ciclo dell'eterno divenire. Ma i nostri antenati, quei casei Latini sapevano reagire alle avversità, con fermezza d'animo e, all'occorrenza, con biblico furore: noi, invece, abbiamo perduto l'orgoglio. tralignando dalle loro virtù, e ci siamo lasciati andare per le tortuose strade del malcostume.

Non è certamente motivo di consolazione il non voler rimediare ai conflitti che travagliano l'umanità. e se le cose non vanno come dovrebbero andare, la non mai morta speranza di poterle in qualche modo renderle accettabili nel migliore dei modi non dovrebbe farci desistere dalle buone azioni e dalla determinazione di opporci, con ogni mezzo, alle forze del male.

Di queste, in casa nostra e in ogni angolo della terra. se vuoi essere di conforto il detto "mal comune mezzo gaudio", ce ne sono tante e così perniciose da far pensare che non ve ne siano altre peggiori, se non fosse che il peggio, si sa, non è mai morto né morirà, forse perché rientra nella logica di un disegno arcano riservato ai mortali che con i loro strani

comportamenti interrompono vecchi equilibri di usi e costumi per ricominciare in seguito un nuovo ciclo che, almeno nelle speranze dei più, agli inizi dovrebbe essere diverso dal precedente. In effetti, però, sin da principio si ripete l'eterno copione di fatti e misfatti che si moltiplicano in un clima di squallida ipocrisia, all'insegna dell'irrazionale e dell'incomprensibile.

Gli è che l'uomo è uno strano animale, tanto strano che non lo si è ancora potuto definire, sia pure per sommi capi, nei confini del suo complesso mondo di luci ed ombre, di forze oscure, generatore di vita e di morte col mutare le sue forme attraverso cataclismi e indefiniti periodi di stasi, un mondo a tutt'oggi pur esso altrettanto strano, insensibile alle lamentose disperazioni di chi vuole vivere una vita intensamente operosa. Sta di fatto, d'altro canto, ch'egli, se andasse sempre avanti per fede prima che per religione, agirebbe diversamente perché la sua secolare esperienza, accumulata per quanto si voglia con discutibili teoremi, non è sufficiente a dargli assoluta certezza nemmeno del movimento degli astri, se cioè si muovano in maniera uguale e con la stessa velocità. Nulla è definito in questo nostro pianeta, nulla è certo nell'esperienza, tutto è mutabile quando meno ce l'aspettiamo nel periodo della nostra esistenza, forse equivalente neppure a un milionesimo di secondo del tempo universale. Come ci si potrebbe fidare, quindi, dell'esperienza di ciò che accade all'uomo nello spazio infinitesimale di una frazione di tempo e dargli credibilità di esperienza, quasi se la fosse portata dietro da millenni? Solo la fede può sorreggerci, la fede che ci rende credibili e ci eleva a superare altezze, la fede che dentro di noi non è esclusivamente nostra, invisibile leva possente delle nostre azioni, dalle più umili alle più esaltanti.

Ma la fede, questa potenza vitale e polivalente implica anche una coscienza di sé, una morale che ci guidi nell'incerto andare della vita, ci distingua nelle nostre azioni, anche se a volte ci è causa di tormento, specie nel dubbio di non aver fatto appieno il nostro dovere, o di esaltazione se riteniamo di averlo fatto bene.

Da questo stato d'incertezza della nostra coscienza, da questo interrogarci nel profondo del nostro io consegue un disagio, un travaglio che condiziona la certezza della nostra dignità. Da questa lotta interiore, da questo anelito di ricerca della verità, da questa incessante aspirazione ad essere soprattutto noi stessi ha origine la moralità e l'umanità, i soli tesori che non hanno prezzo.

Questi concetti di kantiana memoria ritornano negli scritti di F. Schiller,

Grazia e *Dignità* (1973): la denominazione degli istinti mediante la forza morale è la libertà dello spirito e l'espressione della libertà dello spirito nel fenomeno si chiama dignità (1).

Sono pensieri e valutazioni che nel mondo di noi moderni hanno un fondamento di non poca incertezza rafforzato dall'irrefrenabile libidine di velleitario protagonismo di uomini che con le loro vuote ideologie, manifeste o implicite, stravolgono il significato primario di questi principi basilari, dimostrandosi rovinosi per sé e per gli altri con l'imporre una conduzione dissennata della cosa pubblica, culminante nella negazione dei diritti e della morale, in barba alla scienza o all'arte del governare, con evidente trascuratezza dei comportamenti intersoggettivi in seno alla comunità. Sicché l'onestà che in teoria dovrebbe essere la suprema virtù della sana politica, in pratica finisce per irridere alla rettitudine e ai buoni propositi quando non più in grado di determinare la forma del migliore stato possibile. E difatti tutti parlano di doveri da e per ogni dove attraverso i mezzi di divulgazione, accampando diritti che uno Stato che si rispetti dovrebbe riconoscere sì a tutti, purché dietro comprova che ognuno posseda alto il concetto morale di obiettività nel giudicare il proprio e l'altrui operato. Invece l'ambizione, l'arrivismo, la spregiudicatezza, l'equilibrismo di intriganti faccendieri offuscano gradatamente il prestigio delle istituzioni senza che la parola "Stato" sia sostituita da nulla di più ragionevole, che potrebbe essere, ad esempio, il risultato di un'azione compiuta non tanto per rispetto della legge, quanto per richiamo spontaneo di una retta coscienza. Altrimenti, che dovere è quello che ci si sforza di addimostrare soltanto perché costretti da condizionamenti legali quasi sempre illegali e da contratti sociali? Laddove il dovere non è spontaneo ivi viene a mancare la nobiltà dell'azione stessa e quindi l'essenza altamente morale in essa implicita. Ne consegue che allorché la dottrina del dovere è collegata a quella di un ordine nazionale necessario, di norme o di leggi, tendente a dirimere il comportamento umano, ponendo la felicità a fondamento etico, ad incremento della vita individuale e collettiva, la nozione di dovere non trova più posto. E maggiormente se consideriamo che l'etica non è un insieme di immotivati desideri o di preferenze senza costrutto, bensì dignitosa coscienza primigenia che distingue - o almeno dovrebbe distinguere - l'uomo da tutti gli altri

(1) Werke, ed. Karpeles, XI, pag. 202.

esseri e lo eleva a quelle altezze dello spirito cui egli incessantemente anela.

Purtroppo, ai nostri giorni, si è stravolto anche il concetto di Stato che, come ordinamento giuridico dovrebbe avere limiti di azione, non potendo raggiungere particolari fini se non coi soli mezzi di cui dispone, col ricorso, cioè, alla tecnica della coercizione, pur di mantenere in vita un sistema di strutture frananti, anche quando nel limaccioso pelago della corruzione languono i cittadini alla deriva. Ma uno Stato che si prefigge una stabile governabilità con l'impiego della forza aumentata tempo per tempo con sempre nuovi e massicci arruolamenti che ne consolidino l'efficacia repressiva, è già in declino e potrebbe rivelarsi rovinoso e quindi funesto per la società. E c'è di più grave nel nostro mastodontico Paese, non costituisce garanzia d'imparzialità, se è vero che tra loro, della stessa famiglia, non si mordono, specie quando di essa fanno parte corrotti e avallanti dei corruttori.

Nella storia repubblicana italiana, ad esempio, non è bastato più di mezzo secolo per far capire ai governanti di turno che l'ordine è basato sul rispetto reciproco derivante da una sana cultura che determina il buon andamento delle istituzioni, non già sulla forza di una imposizione perversa, generatrice di gravi lutti e tanto meno su una giustizia che, come nella maggior parte dei casi corrotta e corruttrice, è sempre causa di numerosi mali.

Non si può parlare di giustizia in uno Stato che mentre da una parte promette imparzialità a tutti i cittadini, dall'altro difende l'autogoverno della Magistratura, conferendo ai magistrati uno strapotere che è fuori della più elementare logica di un governo che si rispetti. Altra regolamentazione dovrebbe avere il Consiglio Superiore della Magistratura, ben altro il suo ruolo nell'applicare o fare applicare la legge che sia emanazione della volontà del popolo sovrano. Uno solo il criterio nel sentenziare uguale per tutti: che anche i giudici siano sottoposti a giudizio collegiale di altrettanti giurati scelti tra cittadini di accertata onorabilità. Meglio ancora che i giudici vengano eletti direttamente dal popolo.

Tutti i mali di una società - lo dicemmo altre volte dalle pagine di questa rivista - derivano da una democrazia malgovernata particolarmente nella scuola e nella famiglia, basilari istituzioni dell'apparato equilibratore di una politica illuminata, non condizionata da scelte programmatiche di proprio tornaconto.

Finché si farà politica di mirati e perversi accomodamenti per ingannare il prossimo con spergiurate promesse mai mantenute, l'ansia di non subire

più le indiscriminate vessazioni un giorno o l'altro spingerà le folle alla disobbedienza civile: l'arma più micidiale di cui si è a conoscenza ed alla quale si ricorre come ad estrema ragione, se è vero, come è altrettanto sacrosanto, che non è permesso ad alcuno di calpestare i diritti altrui. E finché riterremo indispensabili metodi del genere per risolvere i mali che ci affliggono, senza piuttosto lasciarci guidare dalla tenace volontà di sfatare l'ineluttabilità del male contrapposto al bene, quando è d'obbligo invece rilevarne a gran voce l'abissale differenza del loro significato per farci meglio capire, senza nulla nascondere, il subdolo comportamento di chi trama per proprio tornaconto, le cose dell'umano stato continueranno a peggiorare in quel ciclico alternarsi dell'eterno divenire di cui abbiamo scritto all'inizio. tra poche luci e ombre secolari riproponendo trascorsi nelle spire materialistiche dell'esasperato egoismo che un giorno, non si sa quando, ci spingerà prematuramente nel buio che mai più cederà alla luce.

Sulla infinita strada dell'ignoto il cammino del progresso subirà allora interruzioni e vuoti di tempo spaventosi e la progenie degli uomini subirà contraccolpi e scompensi per disarmonie dell'ordine universale delle cose.

Il mondo è in fermento, non sappiamo più che cosa vogliamo né dove andare perché abbiamo dimenticato la nostra origine, ci siamo lasciati adescare dal culto dell'effimero, sperperiamo miliardi per fini goderecci: per follia di sterile esibizionismo orgiastico a suon di musica dopo esserci sfibrati al ritmo forsennato di motivi assordanti e, al colmo dell'indifferenza, nemmeno ci curiamo di aiutare chi muore sotto i nostri occhi, povero e alienato abbandonato e solo nel grigiore di un gelido mattino, con sul petto il muso di un fido dagli occhi pensosi e pieni di malinconia! Questo è il nostro mondo. Questa è anche una cattiva parte della nostra Italia nel pantano della corruzione e nella farsa di un diritto grottesco.

Siamo certi che i governi che contano sono quelli impersonati da autorità forgiate nella fucina dell'imparzialità e dell'onestà. capaci di imprimere carattere alla compagine che rappresentano e scongiurare interruzioni e, peggio ancora, disfacimenti. Sappiamo pure che questi governi sono possibili solo a condizione che i componenti siano determinati ad interrompere ogni legame, qualora ci fosse stato, coi loro predecessori implicati in malaffari e ad instaurare un clima di fiducia che affranchi i giusti dalle ingiustizie subite e diano prova di ricercare la strada del vero diritto uguale per tutti libero da vincoli di privilegio. quale l'odiata immunità parlamentare tuttora prevista anche se condizionata, causa di scontento e motivo di

provocazione alla dignità altrui. Compito arduo per realizzare tanto ardite conquiste, ce ne rendiamo conto, specialmente se consideriamo che la giustizia, intesa come severa e imparziale giudicatrice, non è mai esistita, ma almeno la si applichi il più approssimativamente possibile, nei limiti raggiungibili da una retta coscienza. E non ci sfugge nemmeno il pericolo di una giustizia troppo punitiva che escluderebbe persino indulgenze che fannoparte della morale cristiana quando il perdono deve subentrare alla parte e l'espiazione diventa balsamo nell'esacerbato cuore dei mortali. Ma se manca la voce della virtù primaria, quale appunto è la coscienza che durante la vita di ciascuno di noi si evolve, si rafforza e ci guida sulla strada dell'amore e della comprensione, non ci potrà essere giustizia né rispetto per i propri simili, né istituzioni volte al bene dei cittadini né iniziative di pace e di salutare progresso tra le nazioni; non ci saranno aneliti religiosi puri e tanto meno consultazioni dal cui esito si possa bene sperare. A noi moderni quel che manca è la luce che viene sempre dall'alto, mitigatrice degli umani affanni, fonte di vita serena e di divine armonie.

Ma la coscienza non si sviluppa nei parlamenti o nelle fredde aule dei tribunali, va invece protetta sin dall'esordio della persona alla quale integralmente appartiene, coltivata come una pianta che viene affastellata per rinforzarla, alimentata - non ci stancheremo mai di ripeterlo - nelle famiglie e nelle scuole per poi sentirne e goderne i benefici da grandi, una volta al servizio della comunità. A tal fine, per un sereno e soddisfacente insegnamento, è saggio non far mancare mai i mezzi sufficienti per raggiungere traguardi di vita operosa e di sia pur sofferto appagamento.

Qualcuno di noi o dei nostri posterì, se in un remoto giorno gli capiterà di leggere questo scritto, forse scoprirà che coloro i quali furono ritenuti paranoici perché dissenzienti dal pensiero dei più furono invece i veri saggi, se è vero, secondo la logica di Portoreale, che anche qualche pazzo dice a volte la verità e che chiunque dice la verità merita di essere seguito, per cui, in conclusione, meritano di essere seguiti alcuni che non cessano di essere ritenuti pazzi(2). E quanti saggi sono stati ritenuti pazzi!

Donato Accodo

(2) Amauld, *Logique*, III, 8.

SAGGI E RICERCHE

Ionesco e la critica

Ionesco, agli inizi della sua carriera di drammaturgo, era rimasto disorientato e abbastanza risentito per un certo modo di fare critica. Non aveva tutti i torti, perché spesso tutt'altro si fa che criticare un'opera o, nell'insieme, un autore. Criticare, checché ne dicano i professori, è sapere ascoltare con umiltà e mettersi nelle condizioni di sentire ciò che l'autore dice attraverso la sua opera. Così facendo, se si troverà dinanzi a un vero interlocutore, il critico - io direi il lettore - ne sarà affascinato e ne gusterà l'arte, perché quello gli parlerà direttamente al cuore e lo esalterà nell'anima e nel corpo. Al contrario, si troverà come dinanzi a un muto, mancherà ogni tipo di allusione e vano sarà il tentativo di stabilire un qualsiasi dialogo.

L'autore, capace di tenere vincolato a sé il fruitore, e di esaltarlo, è quello che diciamo vero artista, che - a sua volta - opera nella piena libertà, lavorando la materia grezza della sua fantasia e dei suoi sogni, avendo cura soltanto del suo lavoro. Il vero artista non è affatto come i politici che, già fin dall'inizio, devono essere inquadrati in questo o in quel partito e in quella corrente; egli è veramente libero e opera incurante di ogni movimento o corrente, lasciando, appunto, che siano i critici interessarsene e a perdersi poi in un labirinto di parole vuote. Venditori di fumo, piuttosto che mediatori d'arte tra l'autore e il suo pubblico.

Ciò che è capitato inizialmente a Ionesco è stata un'incomprensione tale da far gridare allo scandalo. I critici, più disorientati che mai, pensarono all'arrivo di una nuova barbarie, e netto fu il loro rifiuto nei confronti di quello che poi verrà detto «nuovo teatro». E gliene dissero di tutti i colori. Lo presero per un provocatore (in senso negativo - s'intende -, perché positivamente a tutt'altro porta l'opera di Ionesco), per un dilettante e un imbroglione. Ma non mancarono quelli che lo apprezzarono e lo incoraggiarono fin dalla prima rappresentazione di *La cantatrice chauve*, riconoscendolo come drammaturgo. E André Breton, per fare un nome, andava

dicendo e scrivendo che questo tipo di teatro era proprio quello che mancava al surrealismo che già aveva avuto una poesia e una pittura surrealiste, ma non un teatro (1).

Noi non percorreremo tutta la bibliografia critica, ch  sarebbe troppo lungo: ci limiteremo a citare alcuni saggi che riteniamo abbiano contribuito enormemente a far conoscere e a far comprendere l'uomo e l'artista Ionesco.

Gi  nel 1954 Jacques Lemarchand, nella sua prefazione al 1  volume del *Th atre d'Eugene Ionesco*, dopo essere stato dei primi pi  accaniti sostenitori della *Cantatrice chauve*, dice di essere attratto da questo genere di teatro che diverte «perch  i suoi personaggi assomigliano a noi indistintamente, agli uomini importanti e a me, - di profilo, - ed   proprio il nostro profilo che egli lancia con brio in queste avventure imprevedute, imprevedibili in apparenza, e che spesso riconosciamo addirittura pi  vere di tutte quelle che ci sono potute capitare». E, avvicinandosi alla conclusione, scrive: «Il teatro di Eugenio Ionesco   sicuramente il pi  strano e il pi  spontaneo che ci abbia rivelato il nostro dopoguerra... Esso rifiuta la leziosit  drammatica, e con tanta naturalezza che non c'  nemmeno verso di scorgere una "provocazione" - ci  che accomoderebbe tutto - in questo rifiuto».

Lemarchand individua fin dalle prime opere di Ionesco qual   la motivazione profonda del suo teatro, la quale non   certo quella di fare arte per arte, o di rimpiazzare col suo un certo modo di fare teatro. E quello che meravigli , e stord  i primi spettatori e i critici, fu proprio la mancanza di un riferimento concreto al reale, mentre, a guardarci bene, era la realt  umana nella sua essenza che veniva loro imposta. Lemarchand intu  lo sforzo di Ionesco di voler cogliere nelle sue sfaccettature l'uomo, presentandolo cos  come egli  , e non nelle sue apparenze fittizie.

Ionesco porta sulle scene i mali della societ  di cui l'uomo   lo specchio fedele (la rozza banalit  dilagante, il conformismo, la solitudine, la violenza) e in cui si dibatte per trovare una sua identit  e tutelarla dalle quotidiane oppressioni della vita e dalle invadenze della materialit  che tende a uniformarlo e a renderlo un oggetto.

(1) «Voil  ce que nous aurions voulu faire au th atre. Nous avons eu une poésie surréaliste, une peinture surréaliste, mais nous n'avons pas eu un th atre surréaliste, et c'était celui-l  qu'il nous fallait».

È un discorso nuovo e, come tale, ci vorrà tempo prima che venga accettato. Ora, magari, siamo abituati a questo genere di teatro, ma negli anni Cinquanta fu considerato strano, perché diverso in ogni aspetto dai precedenti, e persino dissacrante di una consuetudine teatrale universalmente accettata. Dalla messa in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* a quella della *Cantatrice chauve* erano passati trent'anni e molte cose erano cambiate. Se dal punto di vista prettamente scenico Pirandello aveva trovato soluzioni che verranno attuate e fatte proprie dal «nuovo teatro», e da quello della rappresentazione aveva dato risalto ai personaggi con tutte le loro problematiche. Ionesco opera sul linguaggio, disarticolandolo, e dà grande rilievo agli oggetti, facendo tutto procedere in maniera illogica e priva di un significato apparente. Da qui l'imbarazzo e la difficoltà di capire il testo, da qui anche la taccia di assurdo che questo teatro inizialmente dovette meritarsi.

Il teatro di Ionesco non solo rompe i ponti con la tradizione, ma pretende che la disposizione dello spettatore sia di uno che rinunci al divertimento fine a se stesso. Insomma, il teatro non è più un posto ove si sciorinano soltanto i panni altrui e la partecipazione è disinteressata, come se non si fosse minimamente toccati dal dramma proposto: esso è divenuto ormai lo specchio della nostra esistenza che costringe a vedere quello che non si vorrebbe, visto che si stenta a riconoscersi in quello che realmente si è. Ma questo ha comportato il non volerlo accettare e ha fatto sì che venisse considerato come assurdo, mentre assurdo non è, se si tiene conto della precarietà della vita odierna. Certo, può sembrare contraddittorio, come lo stesso titolo della *Cantatrice chauve*, non notando sulla scena una cantante, e tanto meno calva. Lo stesso potremmo dire dell'uomo di oggi che è nella solitudine più nera, nonostante sia più che mai a contatto col suo prossimo e abbia una vita abbastanza frenetica. Egli vive di apparenze e si mostra quello che non è: finge e s'immedesima bene nella sua finzione che a lungo andare lo tradisce, e scoperto, si difende a spada tratta e insiste nella sua testardaggine. Come non si accetta nella vita non si riconosce nelle rappresentazioni del «nuovo teatro» che, rifuggendo da ogni tipo di sofisticeria drammatica, ce lo presenta nella sua misera nudità.

Jacques Lemarchand, senza niente indulgere all'amico, riconosce la grande validità della sua opera, e questo suo giudizio troverà - come avremo modo di constatare - riscontro in tutto il teatro ioneschiano.

Gabriel Marcel è tra quelli che criticheranno negativamente le *pièces* di

Ionesco, specialmente le prime. In un suo saggio apparso nel 1958, *La crise du théâtre et le crepuscule de l'humanisme*, considerato che i nuovi drammaturghi sono stranieri trapiantati in Francia, parla di "stranieri" di cui si potrebbe dire che il pensiero si muove in una specie di terra di nessuno. Un Beckett, un Adamov, un Ionesco, in realtà, vivono ai margini della vita nazionale, quale essa sia, e questo fenomeno di non appartenenza è legato a certi caratteri distintivi della loro opera. Sono dei nuovi arrivati, e con ciò bisogna intendere, non diciamo solamente quello che potrebbe risultare ingannevole, dei diseredati, ma degli uomini che rifiutano ogni eredità...Le opere di questa avanguardia sono in linea di massima espressioni rivelatrici di quella che chiamo qualche volta la coscienza sogghignante

L'impressione che si ha a leggere il saggio di G. Marcel è quella di uno che non solo è insofferente a ogni novità, chiuso com'è nell'orto tradizionale, ma che non riconosce all'arte una patente internazionale, facendo differenza e valutando le opere in rapporto al luogo di origine dei singoli autori. Questo è grave in una Francia che predicò la cultura come mezzo di elevazione dei popoli. Vero è che, negli anni a cui ci riferiamo, il nazionalismo era più che mai acceso (lo è tuttora, forse un po' meno), ma nessuno poteva pensare che si sarebbe arrivati al punto di discriminare autori validissimi che stavano in quel periodo vivificando il teatro, sforzandosi di trovare vie nuove e una nuova credibilità, solo perché stranieri d'origine.

Gli autori nuovi stavano portando avanti un discorso di rottura con la tradizione, e in questo solo trovavano il loro punto in comune, perché ognuno di essi poi avrebbe sviluppato tematiche proprie; ciò non deve essere considerato motivo di debolezza, bensì pregio e segno di vitalità.

L'avanguardia degli anni Cinquanta non fu una moda, ma una scelta che in maniera diversa fu portata sino in fondo. Le mode non durano e nel giro di una o due stagioni diventano sorpassate. Le scelte, se sono valide, trovano conferma e si consolidano nel tempo, com'è avvenuto col teatro di Beckett e di altri, Ionesco compreso, i quali - ciascuno a suo modo - s'adopereranno a portare sulle scene l'uomo nella sua realtà più profonda, più vera e niente affatto assurda, dando così il via non al "crepuscolo" ma al consolidarsi di un nuovo umanesimo.

Ionesco non deride l'uomo, ciò che a primo acchito potrebbe sembrare, anche se lo presenta dimesso, trasandato, e apparentemente fuori della normalità, e non fa ironia; se presenta così l'uomo, è perché vuole riportarlo entro i confini dell'umano, da cui si è allontanato. Nuovo don Chisciotte

contro i mulini a vento? Forse; intanto, il teatro di Ionesco, dalla prima all'ultima *pièce*, testimonia la volontà del suo autore di superare l'angusta realtà con una ricerca, condotta in prima persona, tesa a ridare un valore alla vita, tormentata com'è dai mali che s'accompagnano al progresso.

G. Marcel difende a spada tratta il teatro tradizionale. «Vediamo qui verificarsi il ritorno a una specie di stato bruto, [...] uno stato decaduto. [...] Il teatro di cui si parla è un prodotto di disassimilazione». E, per dare credito alla sua affermazione, cita un saggio di Ionesco, *Espérance du théâtre*, pubblicato nel febbraio del 1958, dove il drammaturgo, nel vivo della polemica, si lascia prendere la mano da una critica altrettanto pungente contro il teatro tradizionale, non risparmiando nessuno, tenendo conto solo dell'idea che si era fatta, secondo cui, «il teatro non è il linguaggio delle idee», e la sua riuscita consiste nel dare grande risalto agli effetti: «Spingere il teatro al di là di questa zona intermedia che non è né teatro né letteratura, è restituirlo alla sua funzione, ai suoi confini naturali». E fa il nome di autori più o meno lontani nel tempo. Noi vorremmo solo ricordare che ogni autore vive e risente dello spirito della sua età, per cui, chi viene dopo è sempre avvantaggiato dalla ricerca altrui. A Pirandello (a parte che apporti positivi sono anche negli altri autori), pur accusato di essere troppo discorsivo, possiamo negare il merito di aver rivoluzionato l'arte teatrale? La stessa avanguardia, il «*théâtre nouveau*» in genere, Ionesco, non gli devono veramente molto? Pirandello, con la prima dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, ebbe la stessa delusione che subirà trent'anni dopo Ionesco con *La cantatrice chauve*. Poche le presenze, moltissime le reazioni del pubblico e della critica.

Il nuovo incontra difficoltà a essere accolto; è oggetto di incomprensioni e di tante riserve, come quelle di G. Marcel, che è portato a chiedersi, a un certo punto, perché sta accordando tanto spazio a questo teatro: non si spiega perché tanti spettatori cominciano a seguirlo. E trova la spiegazione nella stanchezza e nella loro capacità di sopportazione, così come avviene in certe riunioni che si protraggono fino a notte inoltrata: «In realtà, non si ha più niente da dire, non se ne può più, ma non si ha neanche il coraggio di separarsi, di fare lo sforzo necessario per uscire, per andare a coricarsi, e allora, si comincia a fare e a dire stupidaggini». Un modo come un altro per uscire da una rigida presa di posizione come questa, in cui il critico si ostina a non volere riconoscere una pur minima validità a un teatro che, nuovo in ogni suo aspetto, ha tutte le qualità che ci vogliono per imporsi

e per farsi amare.

Il teatro di Ionesco, che non ha niente di drammatico, si ascrive nell'ambito della farsa dove il comico più che muovere al riso disorienta perché non si riesce a capire bene l'obiettivo che l'autore vuole raggiungere. Tutto questo fa sì che lo spettatore rimanga fino all'ultimo come sospeso tra la realtà e il sogno, e solo quando tutta la matassa creativa si dipanerà dinanzi ai suoi occhi, allora vi riconoscerà la cruda realtà, spoglia da ogni conformismo, e avrà maggiore consapevolezza del suo io, quell'io che viene meglio preso in considerazione, e non ridicolizzato, come sembra a Marcel, come se Ionesco, lui tanto amante della vita, avesse fatto propria la filosofia del non-essere.

Tra il giugno e il luglio dello stesso 1958, l' "Observer" ospitò un acceso dibattito sull'opera di Ionesco. Il punto di partenza di questo dibattito (Ionesco intervorrà con due scritti che avremo modo di ricordare più avanti) fu dato da un articolo di Kenneth Tynan dal titolo: «Ionesco: uomo del destino?», dettato dall'ammirazione per il drammaturgo delle *Chaises*, che proprio in quei giorni venivano rappresentate al Royal Court Theatre di Londra, e dalla meraviglia che il successo andava oltre le aspettative. Quell'ammirazione, da una parte, e questa meraviglia, dall'altra, spingono la Tynan a chiedersi se non ci si trovi proprio dinanzi a un «messia», e dove voglia arrivare l'autore con la sua «evasione dal realismo».

L'incomunicabilità che è ne *Les chaises* può non essere condivisa («Questo mondo non è il mio, ma riconosco si tratti di una visione completamente legittima, presentata con molto equilibrio immaginativo e audacia verbale»), ma - sempre secondo K. Tynan - «il pericolo comincia quando Ionesco presenta come esemplare, come il solo accesso possibile verso il teatro dell'avvenire, - questo lugubre mondo da dove saranno escluse per sempre le eresie umaniste della fede nella logica e della fede nell'uomo».

Il teatro di Ionesco, allora, più che ora, non poteva non disorientare, perché in queste prime opere effettivamente non si intravede alcuno spiraglio; è come se ci venissero presentate delle allucinazioni (tra l'altro poco comprensibili e sul filo di un giuoco verbale molto acceso, che alla Tynan sembrano interessare solo Ionesco), le quali costituiscono la premessa di un lungo straziante itinerario destinato a essere ulteriormente proseguito. E ciò che apparentemente sembrava interessare soltanto l'autore, a poco a poco riusciva a coinvolgere quanti gli si accostavano, perché in quel fuori del normale, o del reale, c'era una verità latente e troppo inquietante.

Fa, comunque, piacere notare che già in quegli anni le *pièces* di Ionesco varcarono i confini e cominciavano a essere conosciute e rappresentate nei teatri europei. Il 1958 è stata la volta di Londra, ma anche dell'Italia, dove, precisamente a Genova, Paolo Poli rappresentò *La cantatrice calva* per la regia di Aldo Trionfo, e ad Atene. Ciò significò l'interesse crescente verso quest'autore che, partendo da piccoli teatri parigini, si impose all'attenzione di un pubblico sempre più vasto, conquistando i maggiori teatri del mondo.

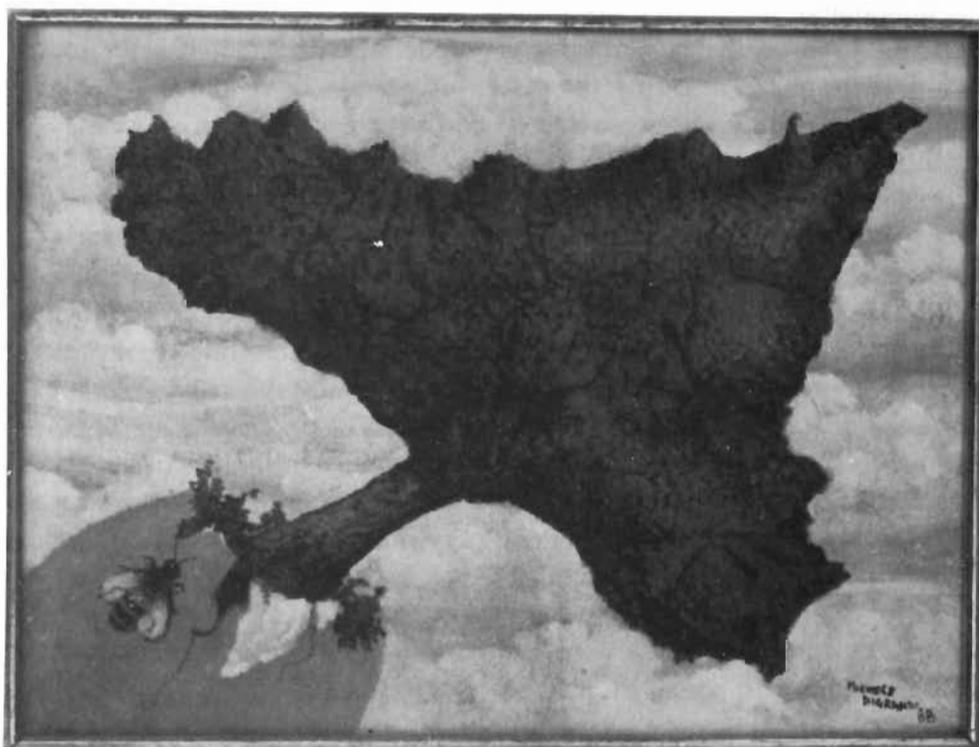
Gilles Sandier, scrivendo di Ionesco nel libro *Théâtre et combat*, del 1970, a un certo punto, riferendosi alle opere successive del drammaturgo, dà risalto alla retorica e al meccanismo allegorico che le caratterizza e nota una recessione, come se Ionesco, preso dall'idea ossessionante della morte, rinnegasse gli elementi costitutivi dell'antiteatro e, in poche parole, ciò su cui poggiava la sua originalità che consisteva in «una concezione tragica del linguaggio, impotente a esprimere sentimenti e pensieri», e continua: «L'universo favoloso e sinistro che la sua comicità di una volta ci rivelava nel quotidiano ha ceduto il posto a un fantastico di scarso valore e senza pericolo». Ionesco, insomma, stando a quanto afferma Sandier, nella nuova fase del suo teatro dice cose già dette, servendosi, però, di un linguaggio più esplicito, cioè, più letterario e meno poetico.

Abbiamo scritto che Ionesco disorienta. Così ci troviamo dinanzi a una parte della critica che, dimostratasi indifferente e del tutto ingenerosa verso le opere scritte intorno ai primi anni Cinquanta, cominciò a interessarsi di lui da *Rhinocéros* in poi, mentre, partendo sempre da quest'opera, un'altra parte di essa (noi abbiamo citato Sandier) ritiene, all'opposto, che Ionesco si sia discostato dal suo modo iniziale di fare teatro, facendo registrare in negativo la perdita della spontaneità che era alla base della sua originalità. A scanso di equivoci, va detto che non c'è stato alcun cedimento da parte di Ionesco. Se è vero che inizialmente Ionesco fu spinto dalla necessità di ridare vigore al teatro, è pure vero che la sua non era soltanto ricerca di nuove formule drammatiche, bensì ricerca spirituale, dibattito aperto soprattutto con se stesso prima che con gli altri: una ricerca che gli permetteva di chiarirsi alcune verità elementari e, al tempo stesso, di servirsi d'un linguaggio più semplice e adeguato a esprimere le conquiste del suo animo. Gli stessi gesti, il moltiplicarsi degli oggetti, le allusioni, saranno ancora presenti e sempre con una funzione di grande importanza per la comprensione; nelle *pièces* successive, magari, non saranno veri e propri oggetti (come ne *ŠÁoiÁ^ meurt* le crepe nelle pareti o le notizie diverse

e allarmanti che sopraggiungono dall'inesistente regno, o il proliferarsi delle corna in *Rhinocéros*), ma siamo nell'ambito di un equivalente che dice lo stesso il degrado dell'uomo e del mondo odierni. Nonostante questo, a cominciare da *Macbett*, Ionesco riprenderà il tono parodistico delle prime *pièces*.

La tematica è sempre la stessa: l'incomunicabilità, la solitudine, il conformismo, la sete di potere che getta nell'imprevedibile e spinge verso la morte e, ancora, la precarietà della vita e il senso della morte, che annientano ogni illusione; temi che, seguendo uno sviluppo circolare, acquistano via via sfumature diverse, ma che riportano al drammaturgo delle prime opere. Segno di estrema coerenza morale oltre che artistica, grazie a cui Ionesco è, a buon diritto, uno dei massimi esponenti della drammaturgia contemporanea.

Salvatore Vecchio



M. Digrandi «GENESI N. 3» (acrilico cm. 18x24 - 1988)

La poesia attraverso le persone*



Il mondo della poesia di oggi è un insieme di eventi particolari e di effetti "farfalla" che poco hanno a che vedere con quello determinato della chiusura e della perfezione dell'universalità classica sia nella sua forma antica che moderna. Gli eventi che la costituiscono infatti sono un complesso di processi chiusi e aperti, e soprattutto locali, dove le contraddizioni che ne attraversano il tessuto la individuano come esplosione e ramificazione imprevedibile di declinazioni e coniugazioni sintattiche che dicono e contra-dicono.

Un simile tessuto, si potrebbe dire, assume una logica stocastica e polivalente che ingloba come caso limite quella bivalente della significazione non contraddittoria e del senso lineare e sequenziale del verso tradizionale. Esso valorizza sia il vecchio che il nuovo della sintassi e delle trasgressioni "farfalla" che non sempre sono riconducibili a scarti rappresentabili. L'obliquità, infatti, della diagonale creativa, come punto plurale di diramazione della costruzione e della con-figurazione radioattiva del verso e della poesia, ha una dicibilità predicativa non sempre decidibile ed esauribile nella presenza del solo visibile in atto.

La poesia così si fa verso perché si individua come attraversamento di "maschere" o persone che transitano da una sponda ad un'altra della riva, che simultaneamente è interno ed esterno perché bordo aleatorio di uno spazio, quello della pagina o della videopagina, che simula la fluenza del tempo.

La poesia stessa così è sempre un sinolo indeterminato e determinato, un albero che gemma fiori non riconoscibili e noti, un tutto che non coincide con le sue parti, un insieme equipotente ai suoi sottoinsiemi e nello stesso

* Le relazioni di A. Contiliano e di R. Tschumi (nella foto), *La poesia attraverso le persone* e *Um "la traduction poétique* rifatte per "Spiragli", sono state presentate dagli autori al V Symposium degli "Incontri poetici internazionali" che ogni due anni si tengono a Yverdon-les-Bains-Neuchatel, nella Suisse Romande.

tempo non equipotente, un ologramma dinamico di aperte "maschere" virtuali.

L'insieme-testo della poesia, come direbbe l'antinomia del mentitore o quella autoriflessiva di Bertrand Russel, è un insieme né chiuso né lineare; è "generico" quanto specifico e affermativo. La sua logica, infatti, è quella plurale del nostro tempo, che non fa più scandalo se non per il fatto che si sta consolidando con ritardo rispetto a quella imperante e riduttivistica della tradizione classica o dei testi della non contraddizione.

Ora, in quanto equipotente alle sue parti, un simile testo contiene se stesso come parte, ma in quanto parte di una potenzialità in-finita non può più contenersi come insieme equipotente perché è continuo trascendimento, *meta-phérein*, - continuo movimento oltre/altro, medesimo/differente - nell'apertura delle contraddizioni e delle nuove configurazioni. Le contraddizioni logico-linguistico-semantiche e le diverse configurazioni di senso sono però le contraddizioni e le emergenze creativo- materiali non contraddittorie della *contingenza* delle cose cui la poesia si riferisce e dice nell'inarrestabile processo della simulazione e dissimulazione che Ferdinando Pessoa ha definito del "fingitore".

Le parti, infatti, che qui sono la lingua e i linguaggi, i suoni, la luce, l'immaginario-razionale e il razionale-immaginario, il fattuale e lo sperimentale (in una parola il *re-ale(a)* -dire il caso-) nel loro,mettersi in verso, percorrono un tragitto simulato che rassomiglia più ai fiordi e alle coste accidentate che a un moto rettilineo e uniforme. Esso è infatti rettilineo e curvilineo, fluente e fluttuante, fatto di cadute e di angoli, di declinazioni e coniugazioni, di catastrofi e biforcazioni, di necessità e di alee che richiamano il moto delle nubi o le traiettorie di un corpuscolo browniano. È il tragitto, in altre parole, della contingenza di tutte le variabili e perciò stesso intreccio e tessuto di relazioni dell'ordine caotico, che, POi, trova il suo assetto nel contesto del testo a partire dal tessitore della coscienza del soggetto poetante.

Qui la coscienza però è sempre *cum-scio* (taglio e decisione) per delle relazioni che hanno il medium non nell'«è» statico del verbo essere della tradizione occidentale, bensì nel *kann* (la relazione dinamica dell' «è» del verbo essere della cultura araba che del dire fa anche un contra-dire). E se la coscienza è decisione nel *taglio*, il problema della poesia attraverso le persone diventa allora il problema della temporalità-tempera poetica che fa emergere le mille "maschere" che hanno fatto la storia e tante storie narrativo-poetiche.

È il tempo del poeta come tempo tagliato, mescolato, temperato o dei corpi miscelati, come potrebbe dire il filosofo francese Michel Serres, il tempo della *con-tingenza* che il poeta è portato a isomorfizzare simulandolo. È solamente la simulazione, infatti, che, fingendone la complessità concreta, consente al poeta di dire e sentire -pensare-, cantare il tempo-essere-realtà con le sue persone-maschere. Rimanendo all'interno del processo temporale o tirandosene fuori, dicotomizzando e/o plurivocizzando il rapporto tra un dentro e un fuori, il poeta, allora, «versa», filmandola, la molteplicità nodale della contingenza stessa. Il risultato però è sempre un determinato mondo chiuso e aperto allo stesso tempo e un esito paradossale. Un paradosso che sconvolge le persone e le coscienze un meno dei paradossi che attraversano e fondano tutte le altre forme di sapere.

Comunque, però, il poeta isomorfizza e simuli il tempo nelle sue varie articolazioni intermittenti, i paradossi e le contraddizioni rimangono. Essi sono la non linearità zigzagata della sua tensione e della sua calma tempesta, mentre la poesia ne è il verso, i versi del suo vertere nelle cadute d'angolo e nelle relative diramazioni che dialettizzano il campo semantico della realtà-finzioni verso verità ulteriori. I corpi miscelati del "taglio"- il tempo come tempera - diventano così le persone relative dell'io romantico, del tu dell'ode, dell'egli dell'eroico, degli esseri immaginari, dell'identità trascendente (Dio, sacro) o immanente (la coscienza), della narrazione e dell'ironia più o meno dissacrante, ecc., di determinati universi in permanente ricomposizione.

L'artefacere, il *poiein* qui non può più quindi aspirare all'universalità del proprio prodotto poetico. Le diramazioni e le biforcazioni sono locali e relative alla strutturazione del dire le circostanze con più o meno accentuata comunicazione immaginativo-razionale e aderenza ai testi delle maschere del caos o delle virtualità mescolate dello spazio-tempo storico e dei "modelli" culturali che si impiegano per tra-durli nella poesia dei versi. Il genere chiede piuttosto la specie e il singolo come testo specifico e contingenza concreta e non l'astratta universalità.

Il dire del poeta, inoltre, ha una *praxis* che, appunto, in quanto legata alla parola del dire, alla *lexis*, è una attività tanto ambigua quanto imprevedibile. Essa tende infatti piuttosto a differenziare che non a uniformare la singolarità dell'emergenza verbale e segnica dei poeti. Il fatto dipende dalla stessa *lexis* che è azione e relazione fra soggettività che si individuano solo nella molteplicità plurale di persone, che essendo differenti possono

cercare le analogie solo nell'ospitalità delle strutture comuni delle sintassi linguistiche e grammaticali tradizionali.

Nel foro interiore- esteriore della coscienza del poeta, la poesia si presenta così come verso che è dis-corso di un per-corso di fessure che versano le cadute dalle quali provengono le derive poetate, le emergenze stocastiche delle solarità lunari o dell'ironia luminosa e leggera o dura, tagliente e/o sconvolgente, per dire anche altre forme del poetare nella nascita di un'altra e nuova razionalità plurale.

E, forse, oggi, la nuova razionalità è quella di ripensare i mondi e i saperi nei limiti della con-tingenza. Questa, infatti, mentre fissa gli ordini e i ritmi delle cose, ricorda che gli stessi sono dis-ordini e "resi" nel *rhein* che si fa direzione e gusto sano del gioco del "verso" delle forze. Qui, allora, le "persone" della poesia dovranno cogliere le tensioni del flusso e fissarne le deiezioni nelle con-figurazioni che si fanno dis-forme, per riaffermare il piacere della vita e farla risposare con il suo stesso *poiein* plurale. È nella traccia-treccia dell'intermiitenza creativa delle parole e dei sintagmi delle figure, che via via assumeranno l'aspetto del verso atomico, molecolare, ritmico, aritmico, continuo e discontinuo come ronda corpuscolare dei campi quantizzati, che le "persone" della poesia dovranno allora ripensare la tra-dizione come tra-duzione di un *multiversum* che, continuamente, di volta in volta, si è solo posto in un determinato *universo*: quello degli "eroi" di ieri o di oggi.

Anionino Contiliano

Sur la traduction poétique

Sans la traduction poétique, on peut supposer que l'ensemble de la culture littéraire s'effondrerait d'un coup. Une preuve parmi des milliers: la poésie anglaise de la Renaissance (mentionnons seulement Spenser et Sidney) est impensable sans ses modèles italiens. On constate d'emblée que la traduction proprement dite est inséparable de la recreation: Spenser et Sidney ne sont pas des traducteurs de l'italien, mais des italianisants comme auparavant (au XIVe siècle) Chaucer s'était servi de Boccace sans avoir à le traduire ou, pour le thème de le saint Valentin, du poète romand Othon de Grandson, qui était son ami et qu'il considérait comme "flour of hem that make in France".

Le thème est à la mode et on peut partir de la constatation que tout - ou presque - a déjà été dit, du moins en théorie. En pratique, il en va tout autrement, étant donné que tous les problèmes ressurgissent à chaque tentative, si bien que tout est à redire. C'est que la traduction poétique est une recreation: malgré les reponses, les solutions et les critiques, tout est à recommencer, comme s'il s'agissait d'une création poétique.

Il y aura ainsi un parallélisme entre création et traduction. D'abord un parallélisme historique en ce qu'aux formes régulières, par exemple à la prosodie médiévale, correspondent de langue à langue - du moins à l'intérieur d'une même culture - des formes analogues rendant la traduction plausible. On a même vu de nos jours une *Divine Comédie* traduite en provençal du XIIIe siècle!

Les choses se compliquent dès la fin du siècle passé avec l'abandon de la prosodie classique et l'invention de nouvelles libertés entraînant de nouvelles contraintes formelles. Heureusement, l'évolution qui part du poème en prose s'est à nouveau faite presque simultanément dans la plupart des langues qui partagent la même culture, de sorte qu'aux nouvelles libertés et contraintes d'une langue correspondent celles d'une autre. Cette correspondance ne peut être automatique, ce qui revient à dire que, chaque poème ayant à inventer sa forme, chaque traduction doit aussi trouver la sienne.

La traduction joue ainsi plus que jamais un rôle important dans la formation des langues poétique: en transposant d'une langue à l'autre l'invention d'un poète, elle provoque à la fois une adaptation mutuelle des

langues et une accélération de leur évolution. On pourrait en dire autant des répercussions de ces changements sur l'identité commune qui permet et la communication et la traduction.

On a parlé, par exemple à propos de Renga, d'une langue commune à la poésie moderne. Loin d'être établie une fois pour toutes, cette langue continue nécessairement à se développer, à tel point que poésie et traduction se fécondent mutuellement, ce qui a d'ailleurs été le cas à toutes les époques.

Il arrive aussi que la traductions d'une texte ancien comme Homère invite les traducteur à puiser dans leur ultimes ressources à chaque époque et ceci dans toutes les langues. Pourquoi Homère devrait-il sembler archaïque? Pour faire plus authentique? Il est du devoir de chaque époque de lui restituer la fraîcheur et l'émerveillement de ses auditeurs contemporains, quelles soient la langue, la traduction et la prosodie. Rien ne nous interdit de transposer audacieusement, en une langue d'aujourd'hui, ce qui devait sonner neuf il y a plus de deux millénaires.

Que n'a-t-on pas écrit sur ces remises au gout du jour! De peur de répéter ici tant de sagesse, je m'efforcerai d'illustrer quelque aspects de la traduction poétique et de ses défis par un poème tout à fait contemporain, puisqu'il m'a été remis par Peter Porter, à l'intention de l'Anthologie des Rencontres poétique internationales en Suisse romande 1992, à Tenerife le 4 avril 1992. Il s'intitule "Address to the Stars":

These points of light which metaphors debate
Disclose a separation so extreme
Infinity awakens from its dream,
A tongue-tied horizontal figure-eight.

Since they are unimaginable, we
Invent them till they shine through inner space:
Up dose they act as gods whose laws replace
Extrapolation with sublimity.

O stars encompassed by our measurements,
Your integers show where belief may build
And adding noughts until the chart is filled
Exchange eternity for immanence.

Aux Etoiles

Ces points lumineux en proie aux métaphores
Trahissent une séparation si absolue
Que l'infini s'éveille de ses nues
Sous la forme d'une huit renversé aphone.

Quoique inimaginables, ils sont enrolés
Pour briller dans notre espace intérieur
Si près de nous qu'ils jouent au Seigneur
Que sa loi exalte au lieu de l'extrapoler.

O étoiles délimitées par nos mesures,
Vos nobres entiers montrent où la croyance attaque
Et, glissant des zéros pour compléter l'abaque,
Changent l'immanence au prix de la démesure.

Cet inédit encore tout frais comme du pain de boulanger reprend un thème ancien, même archaïque, celui de la contemplation du ciel. Qu'ajouter de nouveau qui ne soit de nature strictement scientifique? J'aimerais donner à cette question une reponse incomplète et modeste, mais j'espère exemplaire, en montrant comment un poème contemporain, même sur un thème aussi éternel que celui des étoiles, en remettant tout en question, remet la traduction et la langue de la traduction en question.

Cela est si merveilleux que le traducteur lui-même se prend au jeu, éprouve la souffrance de l'effort et surtout la joie de surmonter certaines difficultés, pas toutes. Même s'il n'est jamais satisfait du travail accompli, le traducteur a le sentiment de participer à un mystère éprouvant et exaltant. Loin de le mettre en état de transe passive, ce travail contribue à voler à l'original quelque trouvaille, parfois même une astuce et, à la rigueur, un truc qu'il restitue à sa langue en le faisant sien, en l'introduisant comme un cheval de Troie ou en s'en faisant l'auteur au second degré.

On reconnaît les poètes traducteurs à ces astuces et aux richesses étrangères qu'il s'approprient à leur langue. En fait, les grands poètes, quoique férus de tournures classiques, ont pris des libertés inattendues en pratiquant

tous les genres de traduction, du pastiche à l'adaptation et du plagiat contrôlé à la recréation éblouissante.

Il est temps de passer au commentaire sur ma version française, dont le titre, "À propos des étoiles", commet une première entorse à la littéralité en accentuant le caractère indirect du discours, alors qu'"aux étoiles" donnerait la fausse indication d'une invocation romantique. Dès l'abord, le traducteur pris au piège de la fiction, ne s'adresse pas aux étoiles, mais au lecteur, comme l'auteur le fait dans les deux premières strophes en employant la troisième personne. Le titre français devient plus consciemment moderne, alors que le titre anglais reste ironiquement traditionnel.

Il s'agit pourtant d'une invocation, mais pas à la manière romantique, celle de Shelley par exemple quand il s'adresse au vent d'ouest (Ode to the West wind) ou à une alouette (To a SkyIark). Peter Porter fait usage d'un vocabulaire linguistique ("metaphors debate"), mathématique ("horizontal figure-eight", "extrapolation", "integers", "adding noughts") et philosophique ("infinity", "sublimity", "belief maybuild" et "immanence"). Un tel vocabulaire n'était guère licite à l'époque romantique et n'est accepté en anglais que moyennant certaines précautions oratoires (poetic diction). Quant au français, il répugne encore à ces prosaïsmes, comme si le langage poétique devait être épuré de toute connotation scientifique. Ce purisme attardé de la langue française n'est pas étranger à l'isolement de l'univers poétique et à sa pulvérisation en chapelles exclusives où chacun cultive son propre enfermement. Que la traduction de l'anglais lui apporte une bouffée d'air frais et tant pis pour les bouillons de culture sous cloche!

L'innovation appelant souvent la traduction à son secours pour justifier son audace, Peter Porter coule les idées neuves véhiculées par son choix lexical dans une forme régulière et traditionnelle (décasyllabes rimant abba, cddc, effe). Le traducteur a pensé que ce cadre devait être respecté dans la mesure du possible, tout en prenant, comme l'original, des libertés avec le nombre (le français, généralement plus long, ne peut se passer de l'hendécasyllabe).

J'a jouterai une autre remarque préalable: contrairement à beaucoup de poètes anglais contemporains et à certains de ses propres poèmes, Peter Porter fait usage de termes abstraits, polysyllabique et par conséquent d'origine française ou gréco-latine. Terme bienvenus, mais il faut se méfier des faux amis.

Dès le premier vers s'affirme la distance vertigineuse entre le lyrisme

romantique et la méditation à laquelle l'auteur nous convie. Les étoiles sont désignées par un pronom démonstratif ("these"), pour bien les situer à l'extérieur, et en tant que perception sensorielles ("points of light") qui donnent lieu à un débat à coup de métaphores, autrement dit ces perceptions suggèrent plus qu'elles ne révèlent. Elles suggèrent d'abord - et nous en arrivons au deuxième vers - leur négation, c'est-à-dire l'espace infini qui les sépare, une infinité au delà de toute perception comme de tout reve et concrétisable seulement en un concept abstrait et muet quant à son sens comme l'est le signe du huit renversé.

La traduction utilise des rimes faibles ou pures et tout de même sonores comme "métaphore / aphone" et "absolues / nues", qui me semblent souligner assez nettement l'implacable déroulement logique de cette première strophe. Une telle logique ne permettait que des libertés de forme. Si j'ai choisi de laisser tomber l'idée de "debate", j'en ai récupéré le caractère contentieux dans le verbe "trahissent": je crois qu'ainsi le sens est respecté et qu'en même temps la tension extrême entre la perception et l'entendement, tous deux impotents, est suggérée. C'est dans cette insupportable tension - et non dans une clarté conceptuelle impossible - que la poésie se fait sentir.

Cette polarisation ou tension irrésolue prend deux aspects parallèles et successifs dans les deux strophes qui suivent. D'abord une transposition dans l'espace intérieur ou extrapolation dans l'horizon spirituel qui sublime en quelque sorte le paysage naturel tel qu'il est perçu. La traduction, pour éviter certaines connotations du verbe "invert", leur préfère la connotation théâtrale des verbes "enrôler" et "jouer" et en conséquence remplace les dieux anonymes par le "Seigneur" et "exalte" au lieu de sublimer. Malgré toutes ces interventions, l'original et la traduction se rejoignent par convergence du sens.

Les rimes sont assez riches, mais ce qui ne peut être rendu parfaitement en français, c'est le staccato des monosyllabes dans le septième vers: "Up close they act as gods whose laws displace". Cette divergence des deux langues entraîne un changement de rythme en français et rend une dispersion irrégulière des septième et huitième vers indispensable.

La strophe finale développe le thème mathématique de la première tout en le menant ironiquement à une conclusion négative. Elle commence cette fois par une invocation formelle ("O stars"), comme pour démontrer notre ignorance, malgré les observations et mesures qui prétendent comprendre ("encompass") ou, mieux, "délimiter" les étoiles. Quant aux nombres entiers

et aux zéros, ils ne font qu'ajouter une insuffisance mal compensée par "belief, traduit par "croyance". Pour éviter toute controverse, Peter Porter a évité le mot "faith" ou "foi", qui serait inévitablement intervenu du XVI^e au XIX^e siècle. L'incompatibilité entre science et foi n'est pas en question Ici, mais la nécessité d'une vision poétique ou plutôt l'échec d'une réduction selon l'esprit de géométrie. L'auteur se distancie de celle-ci en parlant de "your integers", "vos nombres entiers", mais en aboutissant à deux notions qui s'excluent (celle, usée, d'éternité et celle, philosophique, d'immanence, elle-même opposée à celle de transcendance) il démontre l'échec final de toute science, non comme le faisaient les théologiens du moyen âge ou certains philosophes grecs, mais plus modestement comme un poète qui connaît le pouvoir et l'impotence des signes.

La traduction prend la liberté de rendre "chart" par "abaque", pour les besoins de la rime je l'avoue, d'opposer "mesure" à "démésure" et de souligner l'opposition entre "croyance" et "mesure" par "attaque" au lieu de "build" - encore une fois pour l'amour de la rime -, ce qui a pour résultat de laisser tomber la notion d'éternité. Ici le sens n'est pas tout à fait respecté, je l'admets volontiers, dans la mesure où le mot "éternité" garde un certain pouvoir de suggestion, même dépouillé de son sens religieux. Par contre, "au prix de la démesure", par compensation, expose plus nettement la contradiction entre les limites imposées par la recherche ou l'observation et l'illimité inaccessible de son objet, ce qui, en profondeur, reste en accord avec l'original. L'ironie de Peter Porter me semble plus sous-jacente et contenue en ce qu'elle porte sur une immanence abstraite, sèche, invertie et finalement insignifiante. Elle dégonfle l'enflure mathématique et par contraste produit un effet poétique que j'espère avoir mis en oeuvre, quoique de façon plus explicite en précisant le côté sacrificiel et, si je puis dire, commercial de cette immanence: "changent...au prix de".

Quoi qu'il en soit, le sens de l'original reste ouvert. Aucune traduction ne l'épuisera jamais. Ma traduction se défend, mais ne peut se prétendre exacte ou définitive. Dans la mesure où l'original a une charge poétique, il n'en décharge qu'une infime particule dans la traduction. Il appartient au traducteur de disposer et de frotter les particules qu'il perçoit jusqu'au moment où l'étincelle se produit, mais seul le lecteur est juge du succès de l'entreprise.

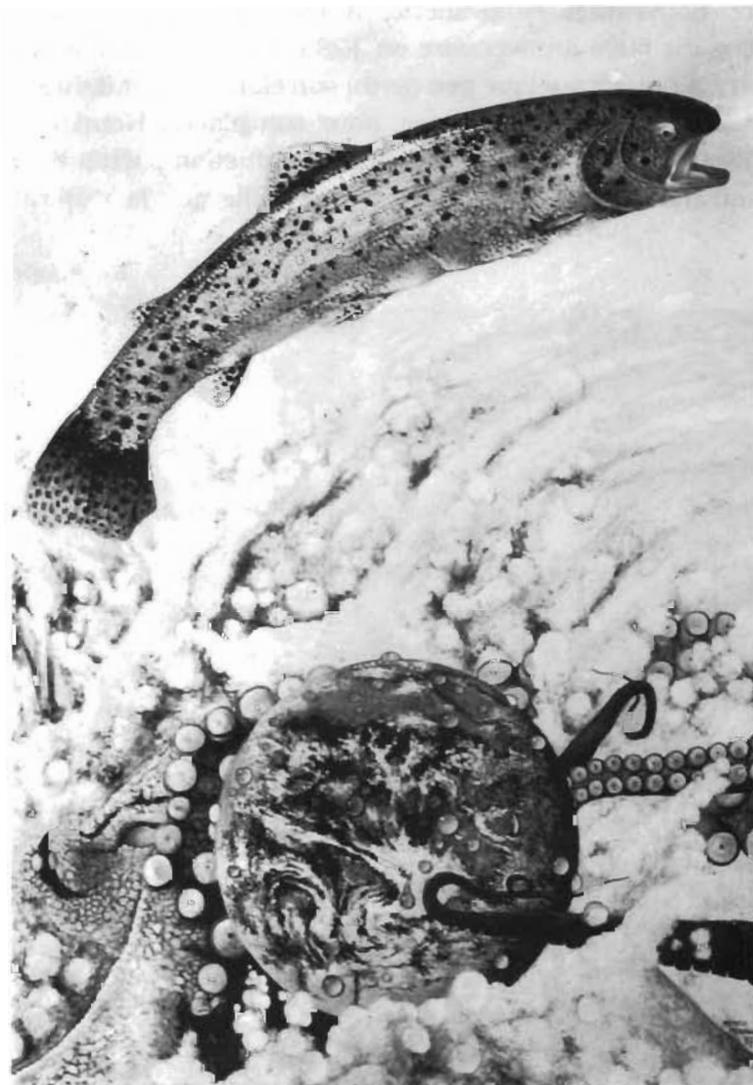
Si le lecteur se sert de la traduction pour mieux comprendre l'original, il y mettra de la bonne volonté et pardonnera bien des imperfections, mais

s'il se fonde sur la traduction pour jouer de l'original, il risque de se rendre coupable d'injustice et de malentendus. Sentir et comprendre sont ici les critères essentiels. La lettre écrite à bord par Christophe Colomb pendant la tempête au retour de sa découverte (1493) fut imprimée à Barcelone par Pedro Posa et immédiatement imprimée en vers italiens par Giuliano Dati le 15 juin 1493. Ce merveilleux message, malgré l'enthousiasme suscité par une autre nouveauté. l'imprimerie, a été passé sous silence par les célébrations du 500e anniversaire en 1993: c'est peut-être le signe que la traduction poétique a quelque peu perdu son élan. Au début du siècle passé, l'étudiant Shelley traduisait encore, pour son plaisir, Homère et Pindare. Et nous? Nous dissertons beaucoup sur la traduction poétique, mais mieux vaudrait qu'elle nous redevienne aussi naturelle que la respiration.

Raymond Tschumi



M. Digrandi «Triste realtà»
(acrilico cm. 50x70 - 1986)



M. Digrandi «Fuga 2» (acrilico cm. 50x70 - 1987)

PROSA E POESIA

Iris

Imbriferis maculata tholis cava fulgura sensim
volvuntur nebulis vel hiant opobalsama pini
post quae vix lacrimat merularum flebilis hymnus
et grave murmur init nisi veris nubila, flatus
diffusis passim radiis cirisque superbis
exagitant sudum: ruris conterminus umbris
vultur, ut imber edax, immota cacumina linquit
nec secum trepidat, ramis detectus hiulcis
luminis intuitum titillat devius umor
e vepribus veniens, interdum grandinis ictus
albicat inclemens ubi nuda silentia pici
paulatim tenuat violentis nutibus halans
asphodeli faciem vel inertem solis abyssum
quam penetrat cruciatque simul, dum pendula lustrat
alitis ala citros et rerum vulnera demit:
hic ruit illunis phyllis madefactus apertis
hic ferit arva silens nimbi levis arcus et eeho
cui vigilant fragiles gemmis crepitantibus orni
dein, sata cuncta tremunt, rutilus dein fulguris horror
verberat amnis aquas vacuos et limpidat hortos
prae buxis moriens, camporum trama supinas
enumerat segetes liquidoque in gramine linquit
tempestatis onus: vitrei tunc harpa vaporis
egreditur tiliis, latitat caelisque minatur
vels tupet ad tonitrus riguis anfractibus errans.

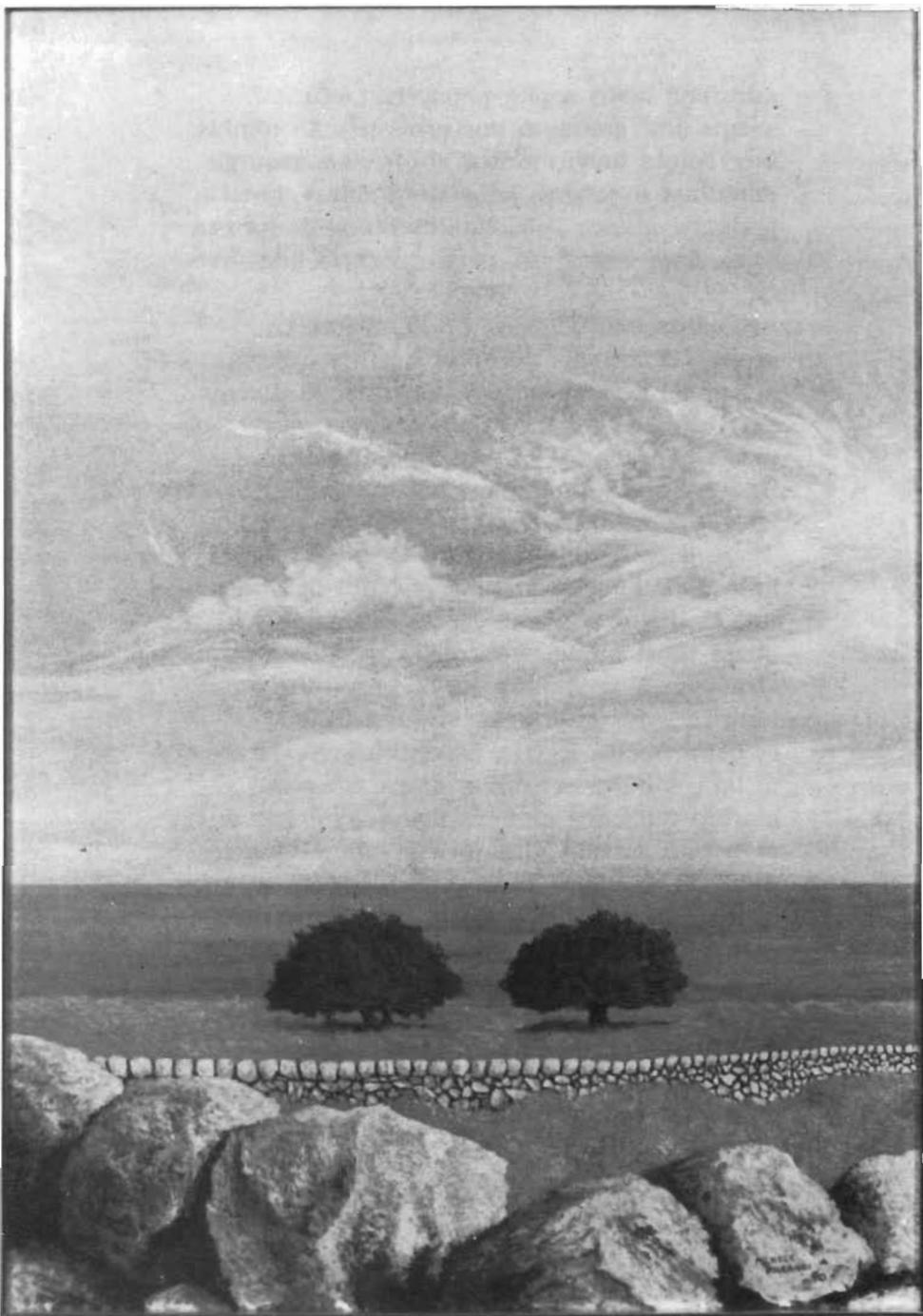
Iris amica redit, praetervolat aurea, ridet
exiguus iterum foliis croeeisque genistis
dum rus et ealyees alabastri syrmate complet
et simul umbrisonis fulicarum pendet ocellis

arboribus titubans magicis, cum flexibus, inde
indulget violis, lapidum nigra tergora, palpat
irreduci volitans, radiorum turbine: rara
sidera mox teneris upupae singultibus umbrat
et per aprica subit digitalis limina pingens
iam varios fremitus peregrinis imbribus ortos...
tum sata, tum segetes tenui permixta rubore.
concharum similis, lunari tergit amictu
et cadit huc leviter dum penetralia luce
perspicua radians, malorum prensat odores
prensat et arva procul vel florum somnia puris
pigmentis maculans, roseis quandoque labellis
bellidis ora ferit: deserti stragula nidi
crinibus expansis breviter complectitur aegra
messis ad ima ruens, nunc ipsis graminis ulnis
opperitur tulipas, velut intima purpura, delens
sibila quae tacitas circumtrepidant cyparissos
sibila quae fluviis nimium turgentibus haerent
aut ripis recubant, plasmata splendoribus ulmos
vix foliis repetens fugientis carmina fontis,
carmina quoque lari: prunos cerasosque reclines
incendit vel in ciliis quasi muta requirat
poma resecta gelu, cyclaminis denique fulgens,
roris et imbris iter morituris dissipat astris
hic tacitis remorata locis, vestigia caeli
immadidis fundit zephyris aut pallida temptat
guttura milvorum quibus ipsa reilectitur ardens,
dum radios replicat speculis revocata colorum
dum tenebris renovat ventosi vespere auram
nocturnumque gradum, fulvis agitata maniplis
saxifragis madefit rosulis, linit ora cupressi
nec furtiva meat furtivi lumina veris
dissimulata comiso virides per tramitis umbras
narcissi trahitur petalis recreatque pyropum
quem gerit in labiis, pluvios hinc inde smaragdos
in patulos nectit calyces etserta rosarum,
cum meditatur iners aestatis flamina gemmis
cum procul extenuat croceis in caulibus aestum
inque oleis tremitem: volucrum turbata tumultu,
interdum rutilis insidens arcubus, immo

aurorans hilari sopita papavera tactu
saepis arat gremium nocturnis percita nimbis:
luce soluta brevi moritur stupefacta, resurgit
montibus in vitreis, hebetatis lusibus ambit
fragmina glauca poli platanis illunibus hausta
dum, levis hydra sui, ruris mysteria lirata.

Aer ustus aquis iam verno floret amictu
et segetes radians necopini fulguris ostrum
aequoreis lapsus nebulis tenebrisque diurnis
sugit ubique, rapit guttis immitibus, ilex
post caeli crepitus et viva illudia musci
nunc, prope scintillans, foliorum ventilat aurum:
iam nitor exoritur resupinis undique clivis
seque levat frutices penetrat fragilesque requirit
hinc illinc hederas, nitidis resoluta dianthis
nox taciturna ferit radiosi passeris alam
quam timet atque cupit rerum patefacta susurris
clepsydra lampyridum, satiat fulgoribus auras
luna refiexa rubis, agilis virgulta salicti
et pigra fiustra legens, astrorum incendia cyncus
in latices iterat vel mutis narrat abyssis
alarum replicans plausus gemitusque per aulas
aetherias, animat nitidum rus omne teporem
nec litat egeidum rhododendri fiamen, odorem
quem stria roris adit, quem picus fundit anhelis
nequiquam corylis nisi fulgur pausat in echo
et rubor ipse poli disperdit protinus imbrem
sole sub intrepido, tenuans post nubila cursum
papilio salitat xyridum furatus amorem
aut petit impatiens ruris sata, compita, flores,
donec in attonitum tiliarumcurrit asyllum.

Mauro Pisini



M. Digrandi Veduta (acrilico su masonite cm 49,7x69,8 - 1990)

Michele Digrandi, pittore della memoria

Se volessimo racchiudere, nel giro di poche parole, la pittura del ragusano Michele Digrandi, diremmo che la sua è una pittura della memoria, nel senso che, a parte le varie aperture insite nelle sue tele, presenta il mondo isolano di una volta, pur con il rischio di vederlo da qui a poco tempo ancor più modificato e reso irricognoscibile,

La ricerca pittorica del Digrandi è tesa, di proposito, su questo doppio binario: da una parte, il paesaggio millenario, calcificato e quasi ancestrale, di quella zona orientale della Sicilia che gli ha dato i natali, dall'altra, una sua possibile salvaguardia, che non può essere data se non dalla denuncia di un degrado che non è solo ambientale, ma umano e sociale al tempo stesso. E se è vero che alla base di ogni intento artistico c'è un movente emozionale che spinge l'autore a riversare quanto ha dentro, è pure vero che Digrandi, sotto una ben celata bonomia, esprime la rabbia di chi, pur volendo, è messo nelle condizioni di non poter fare nulla e di subire lo scempio che viene perpetrato ai danni dell'ambiente, nel nome di un progresso inumano e ripugnante.

Pittura della memoria, dunque! Se il pericolo è nella quotidianità che tende a distruggere ogni cosa, ecco il pittore che, novello Noè, salva ciò che può, cogliendo, con i colori che sono suoi, la natura nello stato primordiale, ai più reconditi, ma veri, della sua terra, per fissarla nel tempo e nella memoria degli uomini. E allora le pietre, che di questa natura sono parte integrante, occupano un posto di rilievo, le coltivazioni tendenti al biondo-oro, i carrubici on il loro verde vivo e la loro ombra ristoratrice, il mare e il cielo risplendono e esplodono di luce e sono la manifesta effusione di quella solarità mediterranea tanto presente e insistente nelle opere del nostro pittore.

Ma le pietre - si osservi bene *Veduta*, a cui ci riferivamo sopra - non sono un elemento ornativo. Esse testimoniano lo scorrere dei secoli e la lunga, dura fatica degli uomini, e ci riportano, a parte l'apertura al mare, alla vocazione puramente agricola della Sicilia (nel tempo disboccata e spietrata per guadagnare spazio alle coltivazioni), e ora tradita, nel nome di una falsa industrializzazione che palesa i suoi lati negativi e più deleteri: un consumismo sfrenato che non perdona a nessuno, nemmeno all'ambiente, come in *Triste realtà*, contaminato da rifiuti e da residui nocivi.

Il realismo così concepito non è una mera trascrizione del vissuto quotidiano, così come gli ampi paesaggi non distendono solo gli occhi e la mente: esso è presa di coscienza partecipativa attenta, di uomo e di cittadino, a quelli che sono i problemi che travagliano la società odierna e attentano alla sua sopravvivenza. La trota, che vediamo guizzare fuori dall'acqua, in un dipinto del 1987 che ha per titolo *Fuga 2*, simboleggia proprio questo. Essa, come d'altronde ogni essere vivente, è spinta dallo slancio della disperazione, non volendo sottostare e morire nella morsa dei tentacoli di una piovra che stringe e soffoca il mondo.

Il simbolismo, qui più che mai, è pregno di un messaggio niente affatto retorico, o comune, bensì portatore di una denuncia che dice tutto lo scontento di chi passivamente non accetta la depravazione in cui l'uomo è andato via via cadendo e, al tempo stesso, è rivelatore di un ottimismo che, seppure latente, spinge a ben sperare. Segno, questo, che l'uomo ha ancora una forte capacità di rivalsa che egli permette di guardare il mondo e di coglierlo nei suoi aspetti più genuini e buoni. Così, in *Tentazione*, se c'è il serpente che s'incunea tra gli incastri delle pietre, a secco diligentemente sopra messe, c'è pure un mare aperto, e la vita che dirompe, in un colore azzurro chiaro che, di per sé, rasserena e distende: e, anche se un globo, all'orizzonte, è in una non ben definita posizione, tutto lascia presupporre che sia proteso verso l'alto.

Come può ben notarsi, Digrandi dà grande importanza agli esseri inanimati e non, e fa in modo che essi parlino attraverso il simbolo che rappresentano. L'uomo, a prima vista, sembrerebbe l'escluso di questa pittura, mentre, invece, essa si sviluppa e trova la sua ragion d'essere nell'esistenza umana, resa tanto problematica e travagliata da non riconoscersi. Eppure, basta che ci si guardi attorno per affermare ancora una volta che la vita va vissuta nella sua interezza, con occhi bambini o, se vogliamo, con quelli degli animaletti o degli insetti che popolano la

natura, per gustarla e amarla. Si veda, a esempio, *Inno alla vita*, dove rettili, insetti, uccelli, "cantano" effettivamente nella pienezza di un giorno luminoso la vita, mentre un pulcino sta sgusciando e un carrubo secolare, con un fusto nerboruto, affonda le sue radici in un terreno pietroso.

Michele Digrandi dipinge una natura luminosa, non segnata dallo scandire monotono del tempo, che sembra essersi fermato per sempre, dove il reale sconfinava nell'irreale, per riproporsi e fissarsi nella mente con la sua originaria semplicità. Piante comuni della terra isolana (il carrubo predomina anche nei suoi disegni) e fiori traboccanti di colori e di odori e, ancora, api, farfalle e ogni altra manifestazione di vita che, pure nella distensione della luce, dicono il loro risveglio e la loro laboriosità.

Questi paesaggi così solari, descritti con una precisione fotografica, e ricchi di particolari, hanno in sé una patina di surreale, come se si trattasse di un mondo chissà quale, frutto veramente di un preciso momento che segna il passaggio dalla realtà al sogno, perché di sogno si tratta, piacevole come in *Inno alla vita*, o rilassante nella sua solarità, come in *Veduta*, o, ancora, che scuote e lascia pensosi (*Fuga 2*). L'evasione dalla realtà, per Digrandi, altro non è che aderenza piena, totale, alla vera realtà, quella che il più delle volte sfugge all'osservatore, indifferente o distratto, che così non riesce a cogliere l'essenza vera della vita.

Questo surrealismo, che è un atteggiamento più o meno presente nella maggior parte delle tele del pittore Digrandi, non è una forzatura, e nemmeno un partito preso (anche nei dipinti più manifestamente impegnati, come in *Fuga 2*); è qualcosa di insito, dovuto certamente alla sua frequentazione dei maggiori artisti e movimenti avanguardistici della nostra epoca, ma, comunque, connaturato al suo modo di intendere l'arte e la vita. Ciò effettivamente fa pensare ad un legame artistico-spirituale con i surrealisti maggiori. Non a caso, ci viene di ricordare René Magritte, a proposito della minuziosità compositiva. Come in Magritte, c'è in Digrandi (*"Genesi n. 3"*) una predisposizione naturale a cogliere nel suo insieme ogni tassello, ogni elemento che, a prima vista, potrebbe apparire insignificante e che, invece, costituisce e ci restituisce il tutto.

Una minuziosità, quella di Michele Digrandi, che fa pensare alla laboriosità meticolosa dell'ape, tante volte oggetto dei suoi quadri, e che parla con il linguaggio semplice di tutti i giorni. Provate a osservare l'incastro delle pietre posate l'una accanto all'altra, degno lavoro di un abile pietrista, oppure il fusto di un carrubo, pieno di rughe nerborute che dicono

la sua voglia di vivere o, ancora, la trota, o la piovra con i suoi tentacoli e le ventose: sono di una precisione impressionante!

Abbiamo parlato di solarità mediterranea in uno spazio atemporale. e questo perché la poesia supera i limiti del tempo e s'impone e dirompe con la forza che le è propria. La poesia dei colori, nella pittura di Digrandi, esercita un fascino che non è facile dimenticare; essa è purificata dall'atmosfera di sogno, a cui ci siamo riferiti, e ha in sé la bellezza e la freschezza di un idillio. A tutto questo egli giunge grazie a una consumata perizia che gli permette di utilizzare le tecniche più diverse, dalle pitture acriliche ai pastelli, o ai semplici disegni, per esternare quell'"io" profondo che è alla base della sua ricerca artistica e umana.

Ugo Carruba

Sostieni con un libero contributo annuo SPIRAGLI.

Riceverai la rivista e le sue pubblicazioni e sarai tra i Soci del Centro Internazionale di Cultura «Lilybaeum»

c.c.p. n. 12647913 intestato a:

SPIRAGLI
e/da S. G. Tafalia, 74/8
91025 MARSALA (TP)

SCHEDE

(a cura di A. Contiliano)

E. Schembari, *Le macchie sul muro*. Pisa, Tacchi ed., 1993, pagg. 111

«La mia vita? ...m'affacciai alla finestra, ho guardato il giardino e già ero grande. Poi ho guardato il pino alto... e già avevo i capelli bianchi. Poi mi sono girata a guardare le case del paese ed ero una vecchia... E mi sono coricata in questo letto, ad attendere la morte. È accaduto tutto quasi nello stesso momento. Cosa ho visto, nella vita? Niente!... Si vive per morire... Anch'io, un giorno, non avrei visto più nessuno, non avrei sentito, né detto parole e non mi sarebbe importato di nulla: né della luna, né della verità, né dei fantasmi, né dei bottoni perduti, né dei miei genitori, né delle macchie sul muro e nemmeno della nonna e della sua morte». Sono solo alcune delle pennellate del racconto di Schembari, di un racconto che si snoda con eleganza stilistica e vivacità di immagini, stampate con leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità di implicazioni.

L'estetica delle *Lezioni americane*

di Italo Calvino sembra che qui trovi pieno e personale campo di sperimentazione; nel racconto di E. Schembari, la realtà, la vita, il tempo è una trama, una rete complessa dove l'immaginario scrive e deforma le cose per diritto di diversità e libertà.

Il pensiero della *morte* e del *niente* che sembrano dominare la narrazione, che si svolge con equilibrio tra passione e distacco narrativo, non hanno niente di cupo e pessimistico; sono soltanto le *macchie sul muro*. Ieri si sarebbe detto e scritto sui muri e sulla carta: "vogliamo l'immaginazione al potere".

I protagonisti del racconto, la nonna e il nipote "matti", al di là del puro e semplice intento pedagogico-politico, in fondo, non sono altro che la negazione e il rifiuto di quanti, cose, persone, eventi, si impegnano a voler fare morire e nientificare la tua diversità e la tua libertà d'essere e di vivere.

Tra i fili della propria rete, il racconto possiede anche colorazioni espressive che hanno recuperato e

valorizzato la funzione significativa di diversi stilemi del linguaggio e dell'ambiente siciliano, arricchendo, così, il raccontare stesso di una memoria culturale che non deve essere annullata in tempi di omologazione tecnologica.

La morte e il niente di *Macchie sul muro* è il nihilismo dei liberi, di chi non ha nessun possesso da perdere, di chi, come diceva un certo autore di *Al di là del bene e del male*, sa che i fatti sono stupidi come i vitelli, e di chi, come Schembari, scrive che la morte, forse, è un fiume e/o un sole.

* * *

D. Cara, *La conservazione dell'oggetto poetico*, Ed. Laboratorio, Milano, 1993, pagg. 367

Dopo *Traversata dell'azzardo*, quasi un repertorio della poesia degli anni Ottanta e un rapporto sulle illusioni irrazionali, pubblicato per i tipi della Forum/Quinta Generazione, Domenico Cara dà alle stampe *La conservazione dell'oggetto poetico*.

L'opera non vuole essere un'antologia bensì un repertorio di stili e referenze modali dal momento che non esiste più la Poesia ma "versioni di poesia".

Con l'attenzione alla lingua usata dagli autori inclusi, Cara divide il suo lavoro in quattro sezioni: 1 - i

nodi dell'epoca: selva continua, nutrimento. allegoria. 2 - l'origine dei fili. indispensabilità della proporzione. 3 - dai lacerti dell'emozione, altra esistenza. 4 - Tornare dal fondo, consegnarsi all'assente.

Non è senza ironia che l'autore del rapporto ci presenta *La conservazione dell'oggetto poetico*: le varie scritture poetiche, infatti, strappate alla solitudine del monologo o di un finto colloquio con un *alter ego*, vengono verbometamorforizzate entro comici appese ai chiodi delle "autopsie... sali nell'acqua...". D'altronde oggi non c'è indagine e riflessione sulla scrittura che non viva di ironia, se la lingua è diventata campo ermeneutico, orizzonte di realizzazione e derealizzazione che fonda e sfonda allegorie, spaesamenti, nostalgie fondative, assenze nichilistiche o altro.

In ogni caso, dice l'autore, quella degli anni Novanta è una «poesia uscita per sempre dalle sincopatie della maniera e quindi libera di essere collocata nella rianimazione dei suoi equilibri». I poeti, così, raccontandosi nell'età che li attraversa con tutta la tensione di una realtà inquieta e dai bordi indefiniti, si interrogano e danno voce a dei "versi" che triangolano gli eventi tra l'assurdo, l'immaginario e altri intrecci, facendo della "conservazione dell'oggetto poetico" una poesia come poesie che

si collocano nei luoghi delle domande e delle risposte irrinunciabili.

* * *

M. G. Cataudella, *Risveglio*. Ragusa. ed. Libroitalia. 1993. pagg. 64

Risveglio è la rimemorazione, tentata poeticamente, degli eventi esistenziali che l'Autrice richiama nel campo della coscienza attraverso le configurazioni rappresentative.

Emozioni, ricordi, riflessioni, desideri, allora, utilizzando il veicolo di un linguaggio né traumatico né sperimentale, si ob-iectano come "piena, ciclo, croce, contatto, isola, dialogando. ... "e si fanno ascolto comunicativo piano, disteso, senza, tuttavia, ignorare la regolarità trasgressiva del dire poetico e la tipicità essenziale della scrittura poetica.

L'essenzialità, allora, per dirla con F. Hofer, per cogliere il silenzio, si fa voce e parola sonora che naviga "tra immenso e immenso" perché "volare / è ancora possibile".

La definizione metaforica, altre volte, invece, nei testi dell'Autrice gioca a dar spessore logico-visivo alla sfera psicologica del soggettivo e dello scoramento e trasforma la riflessione empatica in riflessione di pensiero: «Non è credibile / quella nullità / ... / È solo / tenera solitudine / sopravvivenza».

* * *

M. T. Verdirame, *L'album dei percorsi*, Ragusa, ed. Libroitalia, 1993. pagg. 62

La vita, il tempo. il loro intreccio, il loro articolarsi e snodarsi come in un "nastro della memoria" sono il testo di questo libro di poesie della Verdirame.

Il nastro che si concretizza in immagini, simultaneamente, fissa i percorsi - impegni, sogni, emozioni, resoconti, speranze e partenze - in appropriati e seducenti fotogrammi che costituiscono, appunto, un album.

E. Block direbbe che la produzione della poetessa è attraversata, poeticamente, dalla "malinconia dell'essere" e dalla "nostalgia del non essere ancora" visto che, comunque, il sogno come proiezione e possibilità di ricominciare rimane una dimensione viva e lievitante. «Ricominciare / come se la vita iniziasse / domani / raccogliere respiri / ... / stupirsi ancora».

Privi di punteggiatura interna per aderire quasi analogamente al dettato fluente e fluttuante del tempo, il filo del libro coniuga in modo efficace sia le unità concettuali del messaggio - le parole forti e virtuali di significati e sensi - sia le unità della coesione predicativa del verso,

sì che la "comunicazione trova la via sia per la seduzione estetica che per la complicità partecipativa".

* * *

E. Bonventre, *Leone assiro*, ed. Tracce, Pescara, 1993, pagg. 36

Rileggere le poesie di E. Bonventre alla luce del quadro interpretativo offerto da P. Valery per guardare la complessità - l'imprevedibilità essenziale -, questa è l'intuizione che mi è rimasta dopo la lettura.

I titoli delle poesie fanno da cornice certa e referenza culturale classica inequivocabile per seguire lo stile del verso che, tra il modello epigrammatico e quello aforismatico, snoda il discorso delle emergenze poetiche. La figurazione e riconfigurazione possibile e continua dell'immaginario-reale, che vitalizza

le poesie, si esistenza però nell'incertezza dei paradossi autoriflessivi - «... / La Storia non consiste! / Ciò che pensa il grande Fratello / è sempre più Storia della Storia di prima») - o prende voce nella seduzione errante con cui, personificati metaforicamente gli elementi e fattane trasgressione semantica, il poeta, vago ed evocativo, sogna di una zeriba che raccoglie la voce del vento della "libertà Mandela" o di una chimera: «Un'altalena il mare / unico amico il mare / perché ti ricordo?».

Intreccio di classico e di contemporaneo, la poesia di Bonventre è certamente traccia e testimonianza di come il linguaggio poetico, accanto agli altri linguaggi della società tecnologica, conservi intatta la propria vitalità e una propria ricerca ineliminabile per dire la pluralità delle cose.

LIBRI RICEVUTI

T. Toscano

Ora si fa sira, Trapani, Corrao, 1985, pagg. 62.

V. Consoli (a cura di)

Il romanzo di Fausta Cialente, Milano, Miano Ed., 1985, pagg. 78.

V. Consoli (a cura di)

Ligusticità di Enrico Bonino, Milano, Miano Ed., 1990, pagg. 70.

AA. VV.,

Quintino Cataudella (Atti del Seminario di Studi sull'Opera). Ragusa, Gamma Ed., 1992, pagg. 248.

AA. VV.,

Fenici e Vichinghi -Le navi-, Marsala, Centro Stampa Rubino, 1993, pagg. 31.

Latinitas, A. XXXI, n. II, 1993.

G. Bonafede

Le tasse (a cura di C. Conti), Ragusa, Gamma ed., 1993, pagg. 45.

Ho Theológos, A. XI, nn. 1-2, 1993.

G. Riotta,

Cambio di stagione, Milano, Feltrinelli, 1993, pagg. 187.