

*Direttore Responsabile:*  
Salvatore Vecchio

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

*Direzione Redazione:*  
C/da S.G. Tafalia, 74/B  
91020 TABACCARO (Tp)  
Ten (0923) 989772

*Redazione Romana:*  
E.I.L.E.S.  
Edizioni Internazionali di Letteratura e Scienze  
Via Cornelia, 7 - 00166 Roma  
Ten (06) 61520253

L'attività editoriale è di natura non commerciale a norma degli artt. 4 eS del D.PR 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 ai sostenitori benemeriti della rivista.

**Spiragli** viene inviata gratuitamente in abbonamento postale a Soci del Centro Internazionale di Cultura -Libybaeum-. 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. 84-3/89  
in data 10-2-1989

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



ISSN 1120-6500

Rivista associata  
all'Unione Stampa  
Periodica Italiana

## Sommario

<i>PUVQIE E OPINIONI</i>	3
<i>SAGGI E RICERCHE</i>	
S. Vecchio Il teatro di Ionesco	5
A. De Hosalia Dante e l'arte del preludio: Il canto I del Purgatorio	19
F. Grisi Per una storia del futurismo in Calabria	28
V. Monforte Tempo pagano e tempo cristiano nella copia corleonese dei <i>Fiori di Pindo</i>	31
G. B. Marino A. De Rosalia Ne'Sicilia "pgm" letteratura d'oggi: "Biagi Sctko kzzi"	38
<i>PÜUSA E POESIA</i>	
O. Carbonero <i>Epigrammata iocosa</i>	41
<i>AÜTE</i>	
D. Accodo (a cura di) Paola Saltarelli L'arte di F. Maggiore	45
<i>PÜOBLEMI E DISCUSSIONI</i>	
G. Alagna La colonia inglese di Marsala. Annotazioni bibliografiche	48
<i>ÜECENSIONI</i>	
C. Messina <i>Volexano l'Inquisizione</i> (M. G. Cataudella)	63
G. Scursi <i>Uber carminum</i> (O. A. Bologna)	66
SCHEDA (a cura di A. Contiliano)	68
LIBRI RICEVUTI	72

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

*Hanno collaborato a questo numero:*

ANTONINO DE ROSALIA  
*Università di Palermo*

FRANCESCO GRISI  
*Scrittore e critico*

VINCENZO MONFORTE  
*Scrittore e critico letterario*

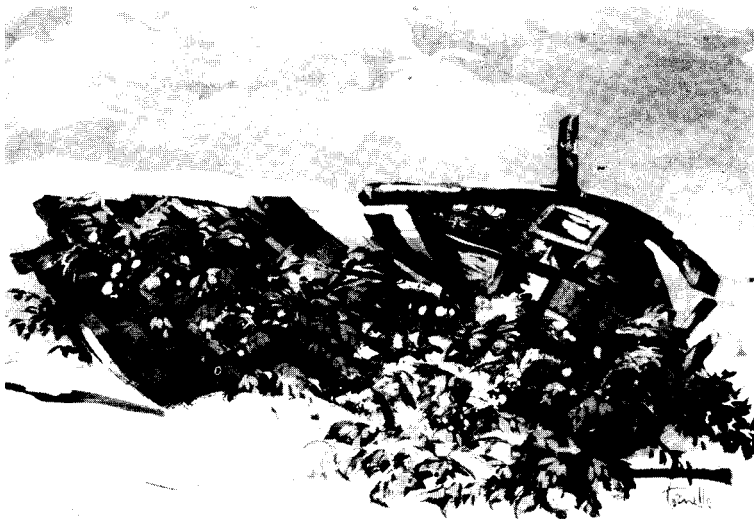
ORESTE CARBONERO  
*Studio e cultore di latino*

DONATO ACCODO  
*Editore, scrittore e critico*

GIOVANNI ALAGNA  
*Studio di Storia Patria*

*e inoltre:*

S. Marotta. M. G. Caiaudella, O. A. Bologna. A. Contiliano,  
A. Rizzo, D. Piccione



M. Tornello

## NOTIZIE E OPINIONI

a cura di S. Marotta

Dal marzo 1994 viene pubblicata a Padova (Editore Libreria Padovana Editrice) "**Punto di Vista**", una nuova rivista di rassegna letteraria.

La coraggiosa iniziativa va apprezzata e sostenuta. Essa "intende proporsi come una presenza qualificata nella realtà culturale contemporanea pubblicando testi selezionati e opere d'arte, in particolare: - saggi originali come profilo per la materia trattata e per gli aspetti definiti di un dato argomento: - racconti brevi e poesie che abbiano una sicura individualità stilistica: - grafica e fotografia".

Nel salutare e augurare all'Editore e alla Redazione tutta un buon lavoro e un'ottima affermazione, ricordiamo che la rivista viene inviata a quanti la richiedono in saggio gratuito, indirizzando la richiesta a Punto di Vista, via Maroncelli, 123/ter - 35129 Padova.

\* \* \*

La giuria del Premio Internazionale E. Montale, XII ed., presieduta da M. L. Spaziani e formata da G.

Bassani, A. Bertolucci, M. Forti, M. Luzi, G. Macchia, G. Panpaloni, G. Petrassi, V. Scheiwiller, ha premiato a San Benedetto del Tronto (Ascoli Piceno), nei giorni 3 e 4 giugno, per la poesia edita D. Bellezza (*L'Avversario*, Mondadori), L. Manzi (*Aloe*, Bibl. Cominiana), A. Quattrone (*Passeggiate e Inseguimenti*, Book ed.). Supervincitore è risultato per votazione D. Bellezza.

Il premio al traduttore di poesia italiana del Novecento è stato attribuito allo spagnolo prof. Angel Crespo. Altri premi sono andati per la sezione Tesi di Laurea e per gli Inediti.

"Durante le due giornate di premiazione condotte da **Nicoletta Orsomando**, sono stati resi **Omaggi a Montale**, alla poesia contemporanea, a **Goffredo Petrassi** e a **Mario Luzi** per i loro anniversari, nell'interpretazione di **Riccardo Cucciolla**. Sono state eseguite nella prima serata musiche di Strauss, di Offenbach e Lehar dal **Gruppo Vocale da Camera "Alfredo Casella"** e nella serata conclusiva **la pianista Lya De Barberiis** ha interpre-

## NOTIZIE E OPINIONI

tato Beethoven e Musorgskif.

\* \* \*

Il Comune di Villarosa (Enna), Assessorato alla Cultura e ai BB.CC.. ha bandito il V Premio letterario Vincenzo De Simone. articolato nelle sezioni di poesia edita adulti e inedita giovani e di saggistica letteraria edita adulti.

Le opere in sette copie dovranno pervenire alla Segreteria del Premio. a cui si può richiedere il regolamento. presso il Comune di Villarosa. corso Regina Margherita. 31 - 94010

Villarosa (Enna) entro il 29 agosto 1994. La premiazione dei vincitori è prevista entro il mese di settembre 1994.

\* \* \*

Il 28 marzo 1994 è morto a Parigi Eugenio Ionesco (rumeno di nascita. 1909 e francese di adozione). grande drammaturgo e scrittore.

Un **Omaggio** all'Illustre scomparso viene fatto dal Direttore prof. Salvatore Vecchio. che altre volte si è interessato di lui.



M. Tornello (opera mista - Roma 1974)

SAGGI E RICERCHE

## Il teatro di Ionesco

L'11 maggio del 1950, al Théâtre des Noctambules di Parigi, veniva rappresentata per la prima volta *La Cantatrice chauve* di Eugenio Ionesco, con la regia di Nicolas Bataille. Fu un grande avvenimento o, meglio, quella data segnò l'inizio di un teatro nuovo che venne designato con diverse etichette. Noi non entriamo nel merito della questione, perché almeno per il momento non ci interessa o, se ci interesserà, in rapporto a quello che è l'oggetto del nostro discorso.

*La Cantatrice chauve*, che ininterrottamente da allora viene rappresentata a Parigi e nel mondo, ha in sé la tematica del teatro di Ionesco, con la conseguente rottura con il teatro tradizionale e con il teatro *engagé* di Brecht e di Sartre. Ionesco, pur mettendo al centro del suo discorso l'uomo, non presenta dei caratteri o degli eroi, non lancia dei messaggi; egli porta sulla scena ciò che è stato da sempre trascurato e nemmeno minimamente preso in considerazione: la banalità che è nella nostra <sup>esistenza</sup>, lo spirito di contraddizione che è in noi, la messa in discussione del linguaggio. E su queste linee, anche se con diverse sfumature, si muoveranno i nuovi drammaturghi (Beckett, Schéhadé, Genet, Pichette, lo stesso Adamov).

Ionesco definì questo suo modo di fare teatro «anti-teatro», volendo rimanere dentro il teatro, sebbene gli altri lo abbiano etichettato come «teatro dell'assurdo» per la novità con cui affronta i problemi esistenziali, difficilmente riconducibili nell'ottica del teatro tradizionale, e per la libertà stessa con cui vengono trattati, rompendo con la staticità di quel teatro.

Certo, influì sul «nuovo teatro» la situazione creatasi in conseguenza alle due grandi guerre, con le distruzioni e con le assurdità che esse, più che mai, evidenziavano, mentre era facile rendersi conto come le manifestazioni artistiche non solo non rappresentavano la realtà, ma la travisavano, contribuendo così a disorientare ancor più gli uomini che, usciti da quelle catastrofi - siamo negli anni Cinquanta -, erano già entrati nel clima della

cosiddetta guerra fredda. E se il disagio era generalizzato, tanto più veniva vissuto dagli intellettuali che volevano pure trovare un modo per esternare la realtà senza falsarla: quella realtà che cadeva sotto i loro occhi e quella che interiormente stavano vivendo.

Alcuni (Brecht, Sartre, Camus e altri) portavano avanti nelle loro opere un discorso politicamente impegnato, ma, volendo mandare dei messaggi, per forza di cose dovevano risultare di parte, perdendo così di vista, nella sua essenza, l'uomo. Ionesco e i nuovi drammaturghi vanno contro questo tipo di teatro, presentando la realtà com'è, amara, spesso banale, eppure reale specchio dell'umana esistenza. In essi non c'è altra pretesa che questa: dire le cose come stanno, senza alcuna presunzione, non nascondendo niente. Ma, appunto perché sono «verità elementari», scuotono l'uomo in tutto il suo essere e lo fanno riflettere..

\*  
\*            \*

Il teatro è, per Ionesco, un campo aperto ove tutto è possibile rappresentare, anche ciò che sembra non avere né testa né coda, come avviene nella *Cantatrice chauve*, dove gli Smith dicono frasi senza senso, ripetitive e contraddittorie.

*La Cantatrice chauve*, che Ionesco *sottotitola: Anti-pièce*, proprio perché si diversifica dal teatro tradizionale, trae la sua linfa da un esercizio per l'apprendimento della lingua inglese. È l'occasione perché Ionesco vada contro il linguaggio convenzionale, vuoto e insignificante(1). Si accorge che quelle frasi accostate tra loro producono uno strano effetto, come di chi parla tanto per parlare, per cui la comprensione risulta incomprensibile e astratta. Al di là di tutto questo, ecco che subentra, però, il lato comico del discorso: e se il pubblico alla prima rappresentazione rimase frastornato, ne uscì anche divertito per la comicità che involontariamente è alla base della *pièce*.

---

(1) E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, page 253.

IL SIGNOR SMITH, *sempre col suo giornale*: C'è una cosa che non capisco. Perché nella necrologia, che il giornale riporta, si dà sempre l'età della persona deceduta e mai quella dei neonati? È un non senso.

LA SIGNORA SMITH: lo non me lo sono mai chiesto!

*Un altro momento di silenzio. L'orologio suona sette volte. Silenzio. L'orologio suona tre volte. Silenzio. L'orologio non suona affatto.*

IL SIGNOR SMITH, *sempre col suo giornale*: Ecco, è scritto che Bobby Watson è morto.

LA SIGNORA SMITH: Mio Dio, poveretto. quando è morto?

IL SIGNOR SMITH: Perché ti meravigli? Lo sapevi bene. È morto due anni fa. Ti ricordi, siamo stati al suo seppellimento, un anno e mezzo fa.

LA SIGNORA SMITH: Certo che mi ricordo. Mi sono ricordata subito. ma non capisco perché tu stesso sei rimasto meravigliato ad apprenderlo dal giornale.

IL SIGNOR SMITH: Non era sul giornale. Sono già tre anni che si è parlato del suo decesso. Me lo sono ricordato per associazione di idee(2).

---

(2) E. Ioncsco., *La Cantatrice chauve*, in "Théâtre complet", Paris, Gallimard, 1991, page 12:

• MONSIEUR SMITH, toujours avec son journal: *Il y a une chose que je ne comprends pas. Pourquoi à la rubrique de l'état civil, dans le Journal. donne-t-on toujours l'âge des personnes décédées et jamais celui des nouveau-nés? C'est un non-sens.*

*Madame SMITH: Je ne me le suis jamais demandé!*

Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.

MONSIEUR SMITH, toujours dans son journal: *Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort*

MADAME SMITH: *Mon Dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort?*

MONSIEUR SMITH: *Pourquoi prends-tu cet air étonné? Tu le savais bien.. Il est mort il y a deux ans Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et dem*

MADAME SMITH: *Bien sûr que Je me rappelle. Je me suis rappe/é tout de suite, mais je ne comprends pas pourquoi toi-même tu as été si étonné de voir ça sur le journal.*

MONSIEUR SMITH: *ça n'y était pas sur le journal. Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès. Je m'en suis souvenu par association d'idées! ».*

Già questo colloquiare è buffo e insignificante. Così è tutta la *pièce* che si svolge in un interno, con protagonisti gli Smith, appunto, e un'altra coppia, i Martin, affiancati dalla governante Mary e dal Capitano dei pompieri.

Niente di particolare nella scenografia, vivificata, però, da un inconsueto movimento che mette in risalto i personaggi e, soprattutto, il loro dialogare e il dialogo in genere, causa continua di malintesi. Sotto accusa è la borghesia emergente negli anni Cinquanta, conformista, ricca soltanto di frasi fatte e di pretese che ne tradiscono le origini e la vuotaggine.

La *pièce*, che è un atto unico, consta di undici scene; non narra una storia, ma mette assieme stati d'animo diversi che, intensificati, sfociano nella comicità, come avevamo accennato sopra. Comunque, è una comicità che, se sulle prime fa ridere, lascia subito l'amaro in bocca e i suoi effetti sono altamente drammatici. Questo perché il teatro di Ionesco non è staccato dalla realtà, ma vive di essa. Il senso di angoscia, di insoddisfazione, che è nell'uomo, viene tradito dalle parole che lo intensificano ancora di più, dando a tutto l'insieme una progressione drammatica inaspettata. È, questo, un punto d'arrivo della poetica di Ionesco, ma è anche un punto di contatto con l'arte di Pirandello, che proprio sul comico aveva poggiato le premesse dell'umorismo che sta alla base del suo teatro.

\*

\*            \*

Il teatro di Ionesco è una parodia del linguaggio e del modo di fare medio-borghese. *La Cantatrice chauve* è il primo tentativo bene riuscito, anche se all'inizio fece parlare molto di sé. D'altronde, il pubblico e la critica non erano abituati a questo genere di teatro, e dovette passare parecchio tempo prima di uscire fuori dalla tradizionale ottica teatrale. E se qui, in questa prima *pièce*, il linguaggio, messo sotto accusa per la banalità e per la ripetitività (si veda, ad esempio, la scena IV, dove i coniugi Martin scoprono dopo un lungo scambio di battute di essere marito e moglie) subisce di tanto in tanto un'accelerazione che alla fine esplode con quel «Non di qua, ma di là, non di qua, ma di là, non di qua...», nelle opere che seguiranno, come ne *La Leçon*, c'è un'intensificazione dell'azione, anche se poi essa ripresenterà, seguendo una struttura circolare, la scena dell'inizio. Così, a chiusura della *Cantatrice*, avremo i Martin che ripetono la stessa scena di apertura degli Smith, mentre nella *Leçon*, il Professore, dopo avere ucciso, si prepara a uccidere ancora.



L'attenzione dell'autore non è rivolta al carattere dei personaggi, ma al vissuto quotidiano, monotono eppure pieno di imprevisti, vuoto e amaramente deludente, capace solo di farci consapevoli dell'assurdità della nostra esistenza. Per questo acquistano importanza nel suo teatro quegli elementi che erano stati da sempre trascurati: gli oggetti, la luce, il silenzio, le decorazioni. Essi rappresentano la materializzazione e il vuoto dell'uomo moderno, la sua mancanza d'identità. Anche le didascalie, che già in Pirandello avevano assunto un ruolo non indifferente per la comprensione e per la rappresentazione delle sue commedie, hanno una fondamentale importanza. E se il testo molto spesso è scarno e si limita all'essenziale, esse fanno scendere nel particolare e calare nella realtà che l'autore vuole evidenziare. Dietro questa esigenza c'è la preoccupazione (comune a tutti gli autori, del resto) che la propria opera non venga travisata e rispecchi i sentimenti e le tensioni che sono alle sue origini.

Con *Les Chaises* Ionesco rappresenta sulla scena la solitudine, la mancanza di identità, gli oggetti, ricorrendo a una sorta di accelerazione che dice quanto è deprimente la vita. Le sedie che si moltiplicano a dismisura sottolineano la materialità invadente, il vuoto, l'assenza, che sono nell'uomo di oggi. Nei due vecchi protagonisti c'è tanta nostalgia per la vita che fu, ma manca loro lo slancio che li faccia uscire dallo stato di torpore angoscioso in cui sono caduti.

IL VECCHIO: Sono le 6 del pomeriggio...È già notte.  
Ti ricordi, un tempo, non era così; era ancora giorno alle  
9 di sera, alle 10, a mezzanotte!

IA VECCHIA: È pur vero, che memoria!

IL VECCHIO: È cambiato tutto.

IA VECCHIA: Perché, secondo te?

IL VECCHIO: Non so, Semiramide, mia cacca... Può  
darsi, perché più si va, più ci si affonda. A causa della  
terra che gira, gira, gira, gira..,

IA VECCHIA: Gira, gira, tesoruccio mio... (*Silenzio.*)  
Ah! Sì, sei certamente un gran saggio. Sei molto dotato,  
tesoro. Avresti potuto essere presidente capo, re capo, o  
anche dottore capo, maresciallo capo, se avessi voluto, se  
avessi avuto un po' d'ambizione nella vita...

IL VECCHIO: A cosa ci sarebbe servito? Avremmo  
vissuto un po' meglio... e poi, abbiamo una posizione, sono  
maresciallo lo stesso, d'alloggio, visto che sono portinaio.

IA VECCHIA (*accarezza il Vecchio come si carezza  
un bambino*): Tesoruccio mio, mio piccolo...

IL VECCHIO: Mi annoio molto.  
 IA VECCHIA: Eri più allegro, quando guardavi  
 l'acqua... Per distrarci, fingi come l'altra sera.  
 IL VECCHIO: Fingi tu, tocca a te.  
 IA VECCHIA: Tocca a te.  
 IL VECCHIO: A te.  
 IA VECCHIA: A te.  
 IL VECCHIO: A te.  
 IA VECCHIA: A te.  
 IL VECCHIO: Bevi il tuo tè, Semiramide.  
*Non c'è tè, evidentemente (3),*

Un senso di nostalgia che fa cadere nella delusione e nella più stupida banalità. Ora che la parola non è più capace di esprimere la realtà della nostra esistenza. prendono corpo gli oggetti che proliferano, marcando ancor più uno stato di disagio che non solo deprime. ma spinge all'annul-

(3) *Iv*, pagg.142-143:

\* *LE VIEUX: Il est 6 heures de l'après-midi... Il fait déjà nuit. Tu te rappelles, jadis, ce n'était pas ainsi; il faisait encore jour à 9 heures du soir, à 10 heures, à minuit.*  
*IA VIEILLE: C'est pourtant vrai. quelle mémoire!*  
*LE VIEUX: ça a bien changé.*  
*IA VIEILLE: Pourquoi donc, selon toi?*  
*LE VIEUX: Je ne sais pas, Sémiramis, ma crotte... Peut-être parce que plus on va, plus on s'enfonce. C'est à cause de la terre qui tourne, tourne, tourne, tourne...*  
*IA VIEILLE: Tourne, tourne, mon petit chau... (Silence,) Ah! oui, tu es certainement un grand savant. Tu es très doué, mon chau. Tu aurais pu être président chef, roi chef, ou même docteur chef, maréchal chef, si tu avais voulu, si tu avais eu un peu d'ambition dans la vie...*  
*LE VIEUX: A quoi cela nous aurait-il servi? On n'en aurait pas mieux vécu... et puis, nous avons une situation, je suis maréchal tout de même, des logis, puisque je suis concierge.*  
*IA VIEILLE (elle caresse le Vicux comme on caresse un enfant): Mon petit chau, mon mignon...*  
*LE VIEUX: Je m'ennuie beaucoup.*  
*IA VIEILLE: Tu étais plus gai, quand tu regardais l'eau... Pour nous distraire, fais semblant comme l'autre soir.*  
*LE VIEUX: Fais semblant toi-même, c'est ton tour.*  
*IA VIEILLE: C'est ton tour.*  
*LE VIEUX: Ton tour.*  
*IA VIEILLE: Ton tour.*  
*LE VIEUX: Ton tour.*  
*IA VIEILLE: Ton tour.*  
*LE VIEUX: Bois ton thé, Sémiramis.*  
 Il n'y a pas de thé, évidemment.

lamento e alla morte. E i due vecchi si uccideranno nella vana attesa di qualcuno che li avrebbe dovuto sollevare e farli uscire dalla confusione mentale in cui erano caduti. Solo all'ultimo appare il tanto atteso Oratore che, però, è sordo e muto, e non riesce a comunicare dinanzi a quell'assenza-presenza rappresentata dalle sedie vuote.

\*  
\*       \*  
\*

L'Oratore delle *Chaises*, atteso dai due vecchi e dalla moltitudine di "invisibili", non parla perché sordomuto; nella *Cantatrice chauve* assistiamo a qualcosa di simile: non c'è nella *pièce* nessuna che sia calva e che canti. Nell'una e nell'altra Ionesco si serve degli oggetti e del linguaggio per provocarci. E ci riesce magnificamente bene, perché spinge chiunque alla riflessione, mette chiunque dinanzi a queste assurdità che, poi, tali non sono, se consideriamo che esse sono la parte meno apparente di noi; quella a cui diamo meno ascolto, eppure reale, anche se si tratta di un realismo che cozza con l'assurdo.

Dietro all'apparente sperimentalismo teatrale c'è nell'opera di Ionesco un bisogno di ricerca che lo accompagnò per tutta la vita. Questo suo bisogno nasce dalla presa di coscienza dell'uomo che, uscito da due guerre nefaste, ha perso la fiducia nei valori e cerca con disperazione una nuova identità. Adesso l'uomo Ionesco vuole fare piena luce attorno a sé o, per lo meno, vuole attaccarsi a una speranza che gli prospetti l'uscita da questo vicolo cieco. Ionesco che era andato contro il teatro impegnato, ora dà un senso alla sua ricerca, volendo riscoprire i veri sentimenti e aprire un varco in un mondo che non conosca violenze e soprusi(4).

Già in *Jacques ou la Soumission* c'è un attacco diretto contro il conformismo dilagante, ma meglio ancora in *Rhinocéros*, dove l'allusione a ogni tipo di fanatismo è più marcata e il conformismo è paragonato a una sorta di malattia sociale dilagante che contagia persino gli insospettabili.

---

(4) Per una maggiore comprensione di Ionesco e del suo teatro, di grande utilità è *Notes et contre-notes*, citato e, in particolare, il saggio che apre il libro: *L'auteur et ses problèmes*, pagg. 11-43.

SAGGI E RICERCHE

BÉRENGER: *Riflettete, vediamo, vi rendete ben conto che abbiamo una filosofia che questi animali non hanno, un irreprezibile sistema di valori. Secoli di civiltà l'hanno consolidato...*

JEAN, sempre nel bagno: *Demoliamo tutto, staremo meglio.*

BÉRENGER: *Non vi prendo sul serio. Scherzate, e fate poesia.*

JEAN: *Brrr...*

Barrisce appena.

BÉRENGER: *Non sapevo che foste poeta.*

JEAN, esce dal bagno: *Brrr...*

Barrisce di nuovo.

BÉRENGER: *Vi conosco molto bene per credere che questo sia il vostro intimo pensiero. Perché, lo sapete molto bene che io, l'uomo...*

JEAN, interrompendolo: *L'uomo... Non pronunciate più questa parola!*

BÉRENGER: *Voglio dire l'essere umano, l'umanesimo...*

JEAN: *L'umanesimo è superato! Siete un vecchio sentimentale ridicolo.*

Entra nel bagno.

BÉRENGER: *Alla fine, nonostante tutto, lo spirito...*

JEAN, dal bagno: *Cliché! Mi raccontate schiocchezze.*

BÉRENGER: *Schiocchezze!*

JEAN, dal bagno, con una voce molto rauca difficilmente comprensibile: *Assolutamente.*

BÉRENGER: *Sono meravigliato di intendervi dire ciò, mio caro Jean. Perdete la testa? Dunque, amereste essere rinoceronte?*

JEAN: *Perché no! Non ho i vostri pregiudizi<sup>(5)</sup>.*

---

(5) E. [onesco, in "Théâtre complet", pago 60]:

« BÉRENGER: *Réfléchissez, voyons, vous vous rendez bien compte que nous avons une philosophie que ces animaux n'ont pas, un système de valeurs irremplaçable. Des siècles de civilisation humaine l'ont bâti!*...

JEAN: *toujours dans la salle de bains: Défilons tout cela, on s'en portera mieux.*

BÉRENGER: *Je ne vous prends pas au sérieux. Vous plaisantez, vous faites de la poésie.*

JEAN: *Brrr...*

Il barrit presque.

BÉRENGER: *Je ne savais pas que vous étiez poète.*

JEAN, il sort de la salle de bains: *Urrr...*

Il barrit de nouveau.

Bérenger, questo personaggio positivo che tante altre volte incontriamo in Ionesco, farà una gran fatica a imporsi e a rimanere integro nella sua personalità. Quando l'aberrazione di alcuni diviene di tanti, l'anormalità entra nella norma, mentre, al contrario, il normale sembrerà agli occhi di tutti un anormale e tale verrà considerato. Come Bérenger e quanti, come lui, vanno contro il conformismo di massa che mortifica l'uomo nella sua dignità.

Giustamente Martin Esslin(6) ha colto nel segno il teatro di Ionesco quando dice che l'apparente assurdità della vita gli serve da pretesto per la sua ricerca sull'uomo e sulla società tendente a riscoprire quei valori elementari indispensabili per la nostra esistenza. In effetti Ionesco si indirizza verso questa riscoperta e ricerca la via per ridare all'uomo la serenità perduta. Jean, il protagonista di *La Soif et la Faim*, tende verso una vita migliore; Bérenger di *Le Roi se meurt*, dopo tanto soffrire, acquista consapevolezza e si rende finalmente conto del senso vero della vita.

L'assurdo, di cui molto si parla, a proposito di Ionesco, va contro l'effimero e vuole consolidare certezze durature. Per questo, va scartata l'etichetta di assurdo; meglio parlare di anti-teatro, come Ionesco stesso preferisce, dal momento che, magari in forma diversa e non rinunciando al teatro, affronta la realtà, quella che tocca più da vicino l'uomo e il suo essere profondo.

\*

\*            \*

---

*BÉRENGER: Je vous connais trop bien pour croire que c'est là votre pensée profonde. Car, vous le savez aussi bien que moi, l'homme...*

*JEAN, l'interrompant: L'homme... Ne prononcez plus ce mot!*

*BÉRENGER: Je veux dire l'être humain, l'humanisme...*

*JEAN: L'humanisme est périmé! Vous êtes un vieux sentimental ridicule.*

*Il entre dans la salle de bains.*

*BÉRENGER: Enfin, tout de même, l'esprit...*

*JEAN, dans la salle de bains: Des Clichés! Vous me racontez des bêtises!*

*HÉRENGER: Des bêtises!*

*JEAN, de la salle de bains, d'une voix très rauque difficilement compréhensible: Absolument.*

*BÉRENGER: Je suis étonné de vous entendre dire cela, mon cher Jean! Perdez-vous la tête? Enfin, aimeriez-vous être rhinocéros?*

*JEAN: Pourquoi pas! Je n'ai pas vos préjugés.*

(6) M.. Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel. 1963.

Claude Abastado scrive: -Tutto il suo teatro è una esplorazione dell'incoscio, concepito come la fonte del pensiero e dell'azione e, nello stesso tempo, come la realtà psichica comune a tutti gli individui(7)•. L'affermazione coglie nel segno il teatro di Ionesco che la conferma ne *L'Impromptu de ZAZma*(8). La morte, l'aspirazione a un mondo migliore nell'aldilà e le relative incertezze sono alla base di questo teatro, anche se con tutta la buona volontà dell'autore la sua ricerca e il tentativo di dare una risposta ai perché rimangono elusi; e l'uomo Ionesco, come Jean di *Le Piéton de l'air*, perde quello slancio che lo aveva fatto sperare in bene, ma non demorde dal credere in un qualcosa di più duraturo.

*Le Roi se meurt* è l'opera in cui Ionesco sviluppa più che in ogni altra sua *pièce* il tema della morte e, di conseguenza, l'impotenza dell'uomo dinanzi a questa realtà che spesso viene sottovalutata e, addirittura, dimenticata. Il re che muore è l'uomo resosi finalmente consapevole del proprio destino. Ma all'inizio insiste a non dare peso a tutto ciò, e solo quando il senso della morte, e l'idea che tutto è effimero e passeggero, cominciano a impossessarsi di lui, allora capirà che è inutile ribellarsi e che la morte, quando verrà, non chiederà mai il permesso.

MARGHERITA: *Non ne vale la pena. È ilTeversibile*(9) .

L'uomo che fino ad allora non aveva mostrato alcuna incertezza, adesso, tutto d'un tratto, vede crollare dinanzi a sé il mondo di cartapesta che s'era costruito, e vuole crearsi un varco per uscire da quella morsa che è l'idea ossessionante della morte, vicolo cieco faticoso per chi si accinge a imboccarlo. Alcuni uomini, magari, si arrenderanno sfiduciati a questa triste realtà, altri si rivolgeranno a Dio come ultima salvezza, altri ancora tenteranno di dare, a riprese, una ben più salutare soluzione ai loro problemi. Di questi è Eugenio Ionesco che con coraggio spinge avanti la sua

---

(7) • Tout son théâtre est une exploration de l'inconscient, conçu comme la source de la pensée et de l'action, et, en même temps, comme la réalité psychique commune à tous les individus» (C. Abastado, *Ionesco, l'ans*, Bordas, 1971, pag. 246).

(8) E. Ionesco, in "Théâtre complet", dt., pag. 465: « Le théâtre est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans: c'est dans mes rêves, dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je me réserve le droit de prendre cette matière théâtrale ».

(9) *Ivi*, pag. 741:

-MARGHERITE: *Ce n'est pas la peine. Elle est irréversible* ».

ricerca. tenendo presenti la condizione umana e la futilità del destino.

*Le Roi se meurt* è l'amara constatazione della morte dell'uomo. di ogni uomo che erroneamente ha posto la sua speranza nella vita.

MARGHERITA: *È tempo perduto. Sperare, sperare!*  
(Alza le spalle.) *Non hanno che questo in bocca e la lacrima all'occhio. Che abitudine* (10).

Ma è anche un inno alla vita, quella degna di essere vissuta nella piena consapevolezza delle nostre capacità, in vista di un bene che vada al di là della stessa morte. Perché, allora, Ionesco ha scritto questa *pièce*? Sentiamolo:

*« Sono partito da un'angoscia... Quest'angoscia era molto semplice e chiara. Essa era scaturita da qualcosa di meno irrazionale. di meno viscerale, cioè, di più logico. qualcosa più alla superficie della coscienza [...]. Ero stato ammalato e avevo avuto molta paura (11)».*

Ionesco esprime il timore e lo stato d'animo di chi sta male e si trova fra la vita e la morte. Il tempo che passa, inavvertito e impassibile, acuisce ancora di più il disagio e travolge a poco a poco ogni speranza e ogni desiderio. È allora che l'uomo riconosce i suoi limiti e cade nell'angoscia. A ragione, G. Dumar dice: « È questa angoscia fontamentale, esistenziale. che fa da soggetto al *Roi se meurt*. Mai Ionesco è andato così lontano nella descrizione dell'essere -per-la-morte. come la descrive la filosofia pessimista. da Schopenhauer a Sartre (12) ». Ed è questa, in effetti. la constatazione che un lettore attento farebbe, se si soffermasse soltanto su *Le Roi se meurt* una conclusione sconsolante e logica che è di chi arbitrariamente fa scadere tutto l'essere dell'uomo nell' "essere-per-il-mondo" che è "essere-per-la-

---

(10) *Ivi*, pago 741:

*« MARGHERITE: C'est du temps perdu. Espérer, espérer! (Elle hausse les épaules.) Ils n'ont que ça à la bouche et la larme à l'oeil. Quelles moeurs! ».*

(11) C. Bonnefoy, *Emratiens avec Ionesco*, Paris, Bclfond, 1966, pago 90: « Je suis parti d'une angolsse... Cette angoisse était très simple, très claire. Elle a été ressentie d'une façon moins irrationnelle, moins viscérale, c'est-à-dire plus logique, plus à la surface de la conscience [...]. Je venais d'être malade et j'avais eu très peur ».

(12) G. Dumar, *Frère, a.raut mourir. Le Roi se meurt* - Odéon, in "Le Nouvel Observeur", 6 Dic. 1976, pago 103.

morte". Non così è per Ionesco che - come abbiamo detto - non solo non ha cessato mai di ricercare Dio. ma fa pensare nei suoi ultimi scritti ("*La quête intennittente*". "*Maximilien Kolbe*") a una concezione più rasserenante della vita.

\*  
\*       \*

Così come circolare è la struttura di certe *pièce*, anche la drammaturgia ioneschiana segue una forma circolare. Ionesco era partito parodiando il linguaggio e mettendo in caricatura la società borghese. per condannare con *Tueur sans gages* e *Rhinocéros* le aberrazioni del totalitarismo dilagante in quegli anni. specie in Romania. il suo Paese, e per constatare (*La Soif et la Faim. Le Roi se meurt*) l'impossibilità per l'uomo di uscire dal vicolo cieco della sua esistenza. Deluso. non potendosi elevare perché la ricerca non ha gli sbocchi sperati. l'uomo Ionesco ritorna alla sua fase iniziale. quella pessimista de *La Cantatrice chauve*. de *Les Chaises* e de *La Leçon*. Perché? La vita - dice Ionesco, a proposito de *La Vase* - è un continuo retrocedere. un imbrattarsi di fango. un andare verso il basso(13). Così. in *Jeux de massacre*. in *Macbett* e in *Cefonnidable bordello* egli affronta ancora il tema della depravazione collettiva. degli orrori delle guerre. dello spargimento di sangue dettato dal desiderio di prevalere sugli altri e di dominare.

La disarticolazione del linguaggio. la sua ripetitività. le allusioni e i luoghi comuni rendono ancor più deludente e mortificante l'esistenza che non ha altra alternativa, altro scampo. se non la lucida consapevolezza delle leggi che la sovrastano. del male che incombe su tutto.

MACBETT: *Eccola tutta nuova.* (Rimette la spada nel fodero. beve il boccale di vino, mentre l'Attendente esce di scena da sinistra.) *No, nessun rimorso, essendo stati traditori. Non ho fatto che ubbidire agli ordini del mio*

---

(13) M. C. Hubcrt, *Eugène Ionesco*, l'aris, Seuil, 1990. Pago 260: « Ce qui se passe dans *La Vase*, c'est ce qui se passe dans la vie, dans notre viCo Nous avons l'impression - c'est un blasfémel - que Dieu a une volonté d'involution. Pour moi, je trouve qu'il est tout à fait illogique, non nature!, anormal, pathologique qu'au lieu de nous épanouir, à mesurc que nous avançons dans l'age, nous nous dégradions. La vie devrait être un épanouissement, une évolution favorable et non pas une involution ».



*sovra*no. *servizio* imposto. (Posando il boccale:) *Molto buono, questo vino. Non risento più la stanchezza. Andiamo.* (Guarda verso il fondo.) *Ecco Banco. Hé! Come va?*<sup>(14)</sup>

Gli orrori, i misfatti delle guerre ancora una volta giustificati e voluti da ordini superiori, come in ogni tempo e in tutte le guerre: e basta la motivazione di un ordine imposto per mettere a tacere la coscienza e affogare nel vino il rimorso! Cambiano i tempi. ma l'uomo è sempre lo stesso!

\*  
\*       \*  
\*

Il teatro di Ionesco, che è un'amara riflessione sulla vita e sull'uomo, a giusta ragione, è teatro totale, nel senso che alla sua base non c'è l'uomo in sé, e inserito in un contesto sociale, ma qual è nel suo intimo, nella sua essenza e, come tale, ha veramente dell'universale. Sta qui, senza bisogno di cercare altrove, la riuscita di questo teatro che, sulle prime non fa avvertire il suo peso, ma a poco a poco attrae a sé e conquista.

A proposito di Ionesco, si è parlato di nuovo Umanesimo. Il suo teatro valorizza l'uomo e tutto ciò che in bene è capace di fare, allontanando il male che pende sulla sua testa come la spada di Dàmocle. Un nuovo Umanesimo, questo di Ionesco. che, da una parte, mette in guardia l'uomo dagli odierni pericoli (invadente materializzazione che non gli lascia alcuno spazio e lo fa cadere nella più nera solitudine, il prevalere di ideologie che vanificano ogni suo sforzo piuttosto che innalzarlo, per cui è portato ad ammalarsi di rinocerontite - vedi *Rhinocéros* -, con il conseguente abbandono sfrenato a ogni eccesso), dall'altra. tende verso la ricerca di valori e verità che la dilagante materialità ha fatto dimenticare (l'amore, il senso dell'amicizia, il dialogo, la spiritualità propria dell'uomo, l'accettazione della vita, l'ineluttabilità della morte).

---

(14) E. Ionesco, in "Théâtre complet", cit., pag.1048:

\* *MACBETH*: La voilà toute neuve. (Il remet son épée dans le fourreau, boit la cruche de vin, tandis que l'ordonnance sort de scène par la gauche.) *Non, pas de remords, puisque c'était des traîtres. Je n'ai fait qu'obéir aux ordres de mon souverain. Service commandé.* (l'osant la cruche:) *Très bon, ce vino Je ne ressens plus*

Il bello di questo teatro è che il suo autore non indica in qualche modo il suo assunto. ma procede, almeno apparentemente. senza fissi obiettivi. per cui il lettore, o lo spettatore, viene preso alla sprovvista, come quando incoscientemente trovatosi immerso in un sogno e, volendone poi tirare le fila. fa difficoltà a raccapezzarsi. Ionesco è consapevole di questo<sup>(15)</sup>. per cui l'azione scenica risulta molto movimentata. ricca di spunti e di contraddizioni che dicono quanto è imprevedibile la vita, mentre i personaggi non sono tutto, perché - come dicevamo - un ruolo determinante lo assolvono le luci, il silenzio, i rumori, la stessa contraddittorietà del dialogo. Quello che conta per Ionesco, e per i nuovi drammaturghi in genere, è comunicare<sup>(16)</sup>, riuscire a comunicare agli altri il mondo di cui siamo un riflesso, non necessariamente ricorrendo alla parola, ma a tutte quelle manifestazioni ed espedienti che avvicinano meglio alla realtà.

Fuori da ogni convenzionalismo, il teatro di Ionesco è soprattutto un teatro di ricerca, e quello a cui si rivolge è il mondo nel senso lato del termine. Per questo, Ionesco è scrittore di grande umanità e di finissima sensibilità. È auspicabile che molti si accostino alla sua opera. che veramente ha dell'originale e risponde appieno alle esigenze dell'uomo, mai come ora in cerca della sua vera identità

*Salvatore Vecchio*

---

(15) Cfr. nota 8, pago 12.

(16) E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, cit., pago 197.

## Dante e l'arte del preludio: Il canto I del *Purgatorio* (\*)

Il c. I del *Purgatorio* è, quasi per antonomasia, il preludio della cantica. E da tempo. Già nel lontano 1906 il D'Ovidio lo designava come tale fin nel titolo di un grosso volume in cui raccoglieva solo due saggi: uno, sul primo canto del *Purgatorio*, l'altro, su tutta la cantica. Il titolo era infatti: *Il Purgatorio e il suo preludio* e, se nella sua prima parte, *Il Purgatorio*, intendeva il secondo dei due saggi, nella seconda, *il suo preludio*, intendeva invece il c. I. Di conseguenza, diveniva *Il primo canto del Purgatorio* all'interno del volume, là dove serviva a titolare il primo dei due saggi suddetti. Si esplicitò in *Il preludio del Purgatorio* nell'edizione del 1932. Nonostante il titolo, però, il saggio stesso è solo una discussione, sia pure puntuale documentata e precisa, di tutta la problemaUca posta dai vari elementi del canto, una rassegna delle varie proposte interpretative analitica e minuziosa. in perfetta sintonia con la scuola del "metodo storico" allora dominante, che tuttavia tralascia ogni operazione di sintesi e di confronto con il resto della cantica, sicché ci lascia nell'attesa di conoscere i motivi per i quali quel canto è stato definito preludio. Studi posteriori, più propensi a definire valori poetici e non a discutere dati eruditi, hanno dedicato buona attenzione a questo valore proemiale del canto, ma senza fame oggetto di uno studio specifico e assoluto.

Questo è invece quanto io, modestamente, intendo fare in questa sede. giovandomi certo delle indagini precedenti, ma mirando a comporle. con le opportune aggiunte, in una organica unità, che valga anche a fornire un altro dato dell'altissimo valore dell'arte del nostro Sommo Poeta.

Desidero, insomma, dimostrare quanto sia appropriata la definizione di "preludio" data al canto, ove per preludio si intenda una scrittura che svolga il compito di introdurre ad un'opera non ponendo premesse o narrando antefatti - contenuti che si addicono meglio a un prologo o ad un proemio - ma anticipandone e sintetizzandone le sue caratteristiche, i suoi valori ed i suoi significati, persino le sue tonalità, insomma i suoi elementi essenziali e distintivi. Così come accade, là dove ci sono, ai preludi di certi

---

(.) Il presente articolo ha alla sua base il testo di una *Lectura Dantis* dallo stesso titolo da me letto nell'aprile del '91 nell'ambito di un ciclo organizzato dal Comitato di Palenno della Società Nazionale "Dante Alighieri".

melodrammi lirici, spesso vere sintesi dei motivi dominanti nell'opera che introducono. Rispetto ad essi il preludio dantesco ha questo di diverso, che non è una parte a sé, nel qual caso avrei preferito dire "preludio al" e non "preludio del", ma, come quelli, prepara i lettori ad entrare nell'atmosfera della cantica, ad avvertirli delle sue proprie qualità e condizioni.

Il primo 'movimento' di questo preludio è già nell'esordio. Dante vuole predisporre quanti si accingono alla lettura della cantica a intendere che essi si avviano a compiere con lui un viaggio singolarmente foriero di conoscenze utilissime a propiziare un'alta elevazione morale. Appunto perciò nel paesaggio che egli descrive occupa una parte prevalente il cielo e i colori sono di una delicatezza e di una trasparenza davvero singolari. Anche il linguaggio si adegua: se, nella sua concretezza, insiste su termini espressivi di evasione e di elevazione: *correr, surga, alza, salire, resurga*"" poi, acquistando in levità, si fa notevolmente musicale e, in particolare, melodico. Anche per questo la dizione "preludio" è quanto mai appropriata. Essa richiama quella virtù propria della musica che è la sua straordinaria capacità di astrarre e di attrarre, astrarre dalla logorante invadenza del quotidiano e del reale e attrarre verso un mondo rarefatto e sublime, tanto più affascinante quanto più i suoni sono pacati, coinvolgenti, stimolanti verso l'immaginazione.

Si accentua, intanto, la differenza dal c. I *dell'Inferno*, che svolge anch'esso una funzione introduttiva ma al quale si addice meglio la qualifica di proemio o di prologo. In esso, infatti, ha luogo una presentazione piuttosto analitica sia della struttura del primo dei tre regni dell'oltretomba (vedi la corrispondenza fra le tre fiere e le parti in cui sono distribuite le tre specie di peccato) sia di tutto il viaggio da compiere (vedi le indicazioni delle sue fasi date da Virgilio). Di conseguenza, il canto risulta eminentemente informativo, quasi didascalico, un complesso in cui le stesse figure allegoriche hanno un che di rigido e di oggettivamente definito, che solo il criticismo dei commentatori - a questo punto della loro opera ancora freschi di energie - ha potuto sinistramente complicare, mentre la poesia, per parte sua, fiorisce solo quando l'apparizione di Virgilio suscita sentimenti di commozione, di ammirazione, di gratitudine unita alla coscienza di avere, per effetto della frequentazione delle opere di quel maestro e di quell'autore, rinnovato il miracolo di un'arte di ben altra tempra che non quella di certa farraginosa e goffamente ornata arte medievale. Giusta, dunque, la qualificazione di canto proemiale a tutta l'opera, che del resto corrisponde a una

precisa intenzione del *poeta*, chiaramente comprovata da numerosi elementi di fatto.

Nel c. I del *Purgatorio*, invece, il procedimento è un altro: più scorrevole e al tempo stesso più organico. Gli stessi simboli sono parte del paesaggio - lo ripeto in termini più espliciti -, elementi coloriti e luminosi o inseriti in esso o strettamente connessi con l'agire e il parlare delle figure, chiari prefazi di una bella e ambita catarsi. È per queste ragioni che, mentre il *10 dell'Inferno* è un 'a parte', un canto tenuto al di fuori del numero mitico dei 99, il *10 del Purgatorio* non è distaccato dagli altri. Si direbbe che il dolce "licor" "nato" dalla stupenda visione di quel regno si compendia in quel canto e da essa poi "si distilla" nei singoli episodi e nelle singole figure. Il risultato è una superba omogeneità delle tematiche, delle figurazioni e dei toni che conferisce al *Purgatorio*, rispetto alle altre cantiche, una maggiore unità, anche esteriore.

Di fronte a questa tonalità poetica complessiva della cantica, di cui il c. I vuole partecipare, al tempo stesso in cui vuole preannunciarla, perdono diversi gradi di importanza le discussioni intese ad accertare il valore logico di certe espressioni o l'esattezza scientifica di certi dati. Fa parte di queste discussioni, per esempio, la ricerca dell'esatto, significato di "primo giro" Cv. 45) o della corretta grafia di "adrezza", così come serve solo ad appagare l'orgoglio degli eruditi la scoperta - davvero straordinaria! - che nel 1300, l'anno dell'immaginario viaggio di Dante nell'aldilà, la stella di Venere era vespertina e non mattutina come la vede Dante ai vv. 19-21. Di conseguenza, o Dante è incorso in un errore astronomico o bisogna spostare in avanti di un anno il suo viaggio. Risponderò con U. Bosco (1), che l'accusa è immeritata e lo spostamento non necessario. In verità, a Dante, qui, la stella di Venere serve per aggiungere un tocco di luminosità ad un paesaggio che deve, prima di tutto, ristorare il pellegrino dal lungo e deprimente tribolare nelle tenebre e tra le pene dell'inferno e a far coincidere felicemente l'inizio di una fase nuova del viaggio con l'inizio di una nuova giornata, nonché a improntare a sentimenti di amore nel senso più lato la vita delle anime e i rapporti tra loro e con Dante. Quale elemento più e meglio dell'astro di Venere - "Lo bel pianeta che d'amar conforta/faceva tutto rider l'oriente", (vv. 19-20) raduna in sé tutti questi motivi di idoneità a soddisfare le

(1) DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* a cura di U. BOSCO e G. REGGIO, *Purgatorio*, Firenze (1985<sup>1o</sup>) (=1979<sup>1</sup>), p. 15.

esigenze poetiche di Dante? Venere, dunque, anche se ciò comporta una inesattezza scientifica - che poi è una delle pochissime - Venere, perché un tale astro rende tanto copiosamente sul piano dei valori pittorici e poetici. Così come le quattro stelle che Dante vede splendere subito dopo, quando si volge verso il polo antartico. L'erudizione di taluni commentatori vi ha ravvisato la Croce del Sud, postulando a sostegno di tale tesi mezzi piuttosto inverosimili attraverso i quali Dante poté conoscerne l'esistenza. Ma è tesi che cade sconfitta da questa acuta ossevvazione del Porena (2): "Se Dante avesse avuto notizia della Croce del Sud... come avrebbe potuto dire che quelle stelle erano state viste solo dalla prima gente?" (Avrebbero infatti dovuto vederle anche questi ipotetici informatori di Dante). Invero, non si vede che necessità ci sia di dare un nome a queste stelle. Il loro valore è soltanto simbolico e funzionale. Infondono, assieme a Venere, la gioia della luce al cielo e quindi al paesaggio, concorrendo con esso a procurare altra distensione all'animo aduggiato del pellegrino: preparano una perfetta corrispondenza con le tre altre che le sostituiranno verso l'ora del tramonto, quando Dante si troverà nella valletta dei principi, e che verranno a completare il quadro etico-dottrinario delle virtù - cardinali le prime, teologali le altre -; illuminano di una luminosità quasi solare il volto di un venerabile vegliardo, Catone l'Uticense, che verrà subito a stagliarsi con la maestosità della sua figura sullo sfondo di quello splendido scenario naturale..Al tempo stesso esse forniscono la prima esplicita affermazione del possesso, da parte dell'insigne vagliardo, di quelle doti morali per cui Dante lo ha scelto a ricoprire il prestigioso ruolo di signore del Purgatorio.

Dico signore, e non guardiano o custode, come comunemente si dice, giacché il potere di cui Catone è investito è quello di balio o baiulo. e balio o baiulo (dal fr. *ballfo bailli*, a sua volta dallat. *baiulus*) era infatti nel Medio Evo, fin dai tempi di Filippo Augusto (1180), il funzionario regio dotato di ampi poteri giurisdizionali oltre che amministrativi, quasi un rappresentante del re. Molto esattamente il Sapegno (3) spiega "balia" (v. 66) con "governo",

Questa presenza di Catone nel Purgatorio è stata da tempo oggetto di alcuni stupiti interrogativi. Catone infatti, razionalisticamente interpretato.

---

(2) cito da G. REGGIO, comm. cit., p. 15.

(3) DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* a cura di N. SAPEGNO, *Purgatorio*, Firenze 1985<sup>3</sup>, p. 10.

avrebbe tanti motivi per restare escluso da ogni 'salvezza' cristiana. Fu infatti un pagano, un anticesariano, un suicida. Tuttavia, per Dante, tali qualifiche non sono affatto proibitive.

Catone è uno di quei pagani che, in forza dell'eccezionalità di certe loro doti intellettuali e morali, hanno meritato di essere considerati da Dante, e non solo da Dante, come uomini, appunto, eccezionali e quindi assumono nelle pagine del Poeta valore di simboli. A parte Virgilio, la cui valutabilità di cristiano *ante litteram* era un dato acquisito dalla cultura medievale e che quindi basterebbe da solo a dar peso a questo giudizio di Dante su certi pagani. si pensi a Enea, accostato all'apostolo Paolo, si pensi a Rifeo e a Traiano, già assurti all'eccelsa dignità del Paradiso, e si pensi pure ai tanti altri personaggi celebri del mondo antico, anche musulmano, che vissuti da buoni anche se estranei alla fede di Cristo, Dante, spinto da un giusto sentimento di simpatia umana, colloca fuori dell'Inferno, nel Limbo, arditamente contraddicendo la sentenza di S. Tommaso che dal Limbo appunto esclude gli adulti non battezzati, in quanto non accetta che vi siano adulti ancora macchiati dalla colpa originale che non siano anche rei di peccati attuali (*Summa* I, II, 89,6). Rispetto ad essi, Catone è in una condizione ancora migliore. Ha l'alto vantaggio di essere stato chiamato da Cristo fuori dal Limbo assieme ai Patriarchi e di essersi quindi assicurata la beatitudine celeste da fruire in uno con il corpo quando questo risorgerà nel giorno del giudizio universale: "la vesta che al gran dì sarà sì chiara" (v. 75). Pagano sì, dunque, ma pagano d'eccezione, tanto che già alcuni scrittori pagani avevano visto in lui dignità quasi divine. Seneca il retore, ad esempio, aveva alTermato (nel proemio alle *Coniroversiae*): "Quale soprintendente alle cose sante potrebbe trovarsi la divinità se non Catone?" E Lucano (*Phars.* 9,554 s.; 601 s.) faceva eco: "Gli dèi non avrebbero potuto dare gli arcani e dire la verità a uomo più degno del santo Catone, che era degnissimo di esser posto sulle are di Roma". Riprendendo questi giudizi, accettati per altro anche da autori cristiani, Dante già nel *Convivio* (IV, 5, 12 e 17) e poi nel *De monarchia* (2, 5, 15), elogiando l'inenarrabile sacrificio di Catone e illustrandone il valore di atto inteso ad accendere l'amore per la libertà, conclude con il nome di Catone un elenco di romani segnalatisi per le loro eroiche cirtù e li chiama non "umani" cittadini ma "divini". Dichiarò inoltre di ritenere che essi poterono compiere le loro "mirabili azioni non senza alcuna luce della divina bontade aggiunta sopra la loro buona natura" (*Conv.* IV, 5, 17). Sicché, quando poi interpreta allegorica-

mente il racconto di Lucano sul ritorno di Marzia a Catone dopo la morte di Ortensio suo secondo marito, vi vede il ritorno dell'anima a Dio e arriva a esclamare: "È quale uomo terreno più degno fu di significare Iddio che Catone? Certo nullo". (*Conv.* IV, 28, 15). Su queste qualità divine di Catone tornerò più avanti. Qui mi limito a notare che la rilevata eccezionalità di Catone è significata anche figurativamente dal suo stato di maestosa e statuaria solitudine sulla solitaria e singolare spiaggia del sacro monte della salvezza.

La paganità di Catone non ha dunque costituito ostacolo per il conferimento dell'alto ufficio cui l'hanno preposto la fantasia poetica e la fede cristiana di Dante. Ma non ha costituito ostacolo neanche il suo anticesarismo che pure, nella sostanza poteva significare opposizione ai disegni della Divina Provvidenza, coadiutrice manifesta, almeno secondo l'interpretazione cristiana, dell'unificazione territoriale operata da Cesare quale struttura propizia alla diffusione del Cristianesimo. In realtà, il fatto per Dante non ha rilevanza, tant'è che ad esso neanche accenna. Né so quanto sarebbe colpa imputabile a Catone, mancando certamente a lui, tra le sue pur numerose virtù, quelle profetiche. Che se poi ha in sé una parte di errore, da esso lo riscatta, oltre alla sua involontarietà, il suicidio, gesto a cui così si aggiunge altro valore positivo oltre a quello che gli era stato riconosciuto da alcuni, tra i quali pure Cicerone (*de orat.* 1,31, 111), che lo aveva esaltato come atto dovuto nella particolare situazione in cui Catone si era venuto a trovare, quel Cicerone che pure nel famoso passo del *Somnium Scipionis* (*de rep.* 6, 15) condanna fermamente il suicidio. Lo giustificava, invece, in linea di principio, la morale stoica, di cui Catone era seguace e che Dante stesso ammirava - perché riteneva coincidesse in più punti con la cristiana -. poco curando che Agostino e Tommaso l'avevano respinta proprio nelle sue tesi sul suicidio e che il secondo, anzi, aveva esplicitamente condannato quello di Catone. Tuttavia: precisa il Bosco <sup>(4)</sup>, Dante trovava in entrambi eccezioni alla condanna. Rientrava fra queste il caso in cui il suicidio viene ispirato proprio da Dio perché sia di esempio agli uomini. Proprio di tal tipo pareva a Dante il gesto dell'Uticense che si diede la morte - dirò con U. Bosco <sup>(5)</sup> - "non per motivi personali ed egoistici (lo sdegno per la sconfitta di Tapso o il timore di dover sottostare al tiranno) ma per sancire con il

(4) op. cit., p. 12.

(5) *ibidem*.



rifiuto di vivere il valore della libertà e insegnare l'amore". Il suicidio di Catone vale quindi come esempio ed anzi, sulla base di quanto detto - e qui sopra riferito - nel *Convivio* e nel *De monarchia*, a Dante esso appare come il supremo degli atti eroici. un atto che gli uomini non possono compiere se non ispirati dalla luce divina: esso vale anche come attestazione di capacità di vincere il più forte degli istinti umani, quello di conservazione. Dante autore, allora. ha dato altra prova di coerenza logica ricordando il valore di tale gesto proprio nel momento in cui Dante personaggio si accinge a quella salita del monte che doveva appunto dargli, prima di tutto, la libertà dagli istinti.

Catone, dunque, in Purgatorio nonostante suicida: direi anzi. proprio perché suicida. Per le ragioni che ho esposte e per altre. che ora esporrò, e che spero diano conto della sua collocazione in questo preludio e del risalto che in esso ha.

Iniziamo col dedicare altra attenzione a ciò che Dante ha ripetutamente detto della "divinità" di Catone. Subito dopo ricordiamo la funzione di "baiulo" che gli è affidata e che egli puntualmente svolge in questo canto e nel successivo; ricordiamo anche l'atteggiamento di massima riverenza che Dante tiene nei suoi confronti, sollecitato da Virgilio che "con parole e con mani e con cenni" (v. 501. cioè con somma premura, lo ha fatto inginocchiare. e inginocchiato e col capo chino lo ha tenuto per tutta la durata dell'incontro. Tutto questo significa che Catone è per Dante uno dei più alti ministri di Dio, forse più degli stessi angeli, quasi una figurazione sensibile dell'Altissimo. Al tempo stesso, egli è primo testimone e maestro - con la forza del suo valore simbolico e delle indicazioni operative che dà e che più di lunghi discorsi dottrinari gli conservano tutti i tratti di romano autentico - di ciò che significhi esattamente la libertà che Dante va cercando. Che non è, semplicemente, la liberazione dal peccato, perché questa è solo il mezzo per giungere, incontro dopo incontro nel corso del viaggio. alla conquista di quella condizione dello spirito umano. veramente nobile ed eccelsa, che consiste nella piena e consapevole capacità di operare in perfetta serenità le rinunzie, tutte le rinunzie dalle quotidiane alle estreme. imposte dall'obbligo dell'ossequio ai doveri connessi con le cariche e le ideologie responsabilmente accettate. Questa è la vera libertà. e se la lezione, resa più valida dal suo essere più pratica che teorica - vedi il rifiuto delle "lusinghe" avanzate da Virgilio - viene impartita da un uomo politico, contiene un implicito ma chiaro anche se finora poco evidenziato monito

a quegli uomini politici che con tanta e tanto colpevole disinvoltura violano la moralità. Anche perché, se è vero che politica e morale appartengono a due categorie ontologiche diverse, tanto che si saluta con plauso in Machiavelli "il fondatore di una nuova scienza, lo scopritore della politica come forma della vita spirituale, distinta dalla moralità, con fini e metodi suoi propri" <sup>(6)</sup>, è pure vero che Dante, che tra l'altro non poteva aver letto Machiavelli, parlava, anzi poetava, sotto la spinta di una sofferta esigenza di una profonda moralizzazione della vita politica. Proprio come la soffriamo ai nostri giorni noi, allibiti spettatori di tanti loschi abusi.

In Catone dunque si celebrano lo spirito di rinunzia e la pratica del dovere. Sono altri elementi della funzione che egli svolge nell'ambito di questo preludio, perché le anime poste "sotto la sua balia" (v. 66) compiono proprio mediante l'esercizio di queste virtù la propedeutica alla beatitudine celeste, che è soprattutto distacco progressivo dalla terra e dalle sue lusinghe e totale adeguamento della propria volontà a quella di Dio, come splendidamente enuncerà Piccarda: .....è formale a esto beato esse / tenersi dentro a la divina voglia, / per ch'una fansi nostre voglie stesse". (*Par.* 3, 79-81). In definitiva, la libertà che Dante va cercando è anche la sublime misteriosa consonanza della libera volontà con la Prima Volontà e quel Catone di cui egli ha compiuto, dice il Sapegno <sup>(7)</sup>, "l'esaltazione e quasi la deificazione" ne è chiarissimo preannuncio e stimolante modello.

Assieme alla rinunzia e al dovere si richiama e si celebra in questo preludio un'altra norma di vita da osservare da parte di chi è ammesso a soggiornare nel sacro monte ed essenziale per il conseguimento della redenzione: l'umiltà. L'ingresso in questa condizione di spirito si compie nella forma propria di un vero atto liturgico: la cinzione del giunco attorno alle tempie dell'espianze. È il primo dei numerosi atti religiosi cui assisteremo con Dante nel corso del suo progressivo ascendere verso le coreografie e i canti dei beati del Paradiso e che nel Purgatorio culmineranno nella trionfale processione che si snoda solenne tra i corsi d'acqua, i fiori e le rigogliose piante del Paradiso Terrestre, popolata di figure e di simboli, densa di effetti visivi e di significati profetici. Il tutto, in questo episodio come negli altri, sullo sfondo di un paesaggio perfettamente consono alle esigenze di anime che fanno quasi tutt'uno con esso, luminoso in rapporto

(6) N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, II, Firenze 1959, p. 68.

(7) op. cit. pp. 7-8.

con le ore del tempo, dimensione ormai recuperata dopo la notte incessante dell'Inferno per essere poi annullata dall'eternità della luce nel Paradiso.

Il rapporto fra scena ed azione è curato anche in occasione del rito propiziatorio dell'umiltà. Il paesaggio, con la dominante "dolcezza" dei colori dei suoi elementi, mira a infondere serenità e ad essa è improntato. Lo stesso moto delle onde di un mare altre volte crudele - si ricordi che è quello stesso che ha inghiottito Ulisse e i suoi compagni - è ridotto a un poeticissimo tremolare (che non a caso ritornerà in uno dei più pittorici versi di G. D'Annunzio) sfavillante in un incantevole brillio. È anche questo un significativo prodromo di quella pacatezza e medietà di toni che sarà la nota dominante, anzi la caratteristica tonale di tutta la cantica al tempo stesso in cui contrassegnerà la condizione sentimentale delle anime, garantendo loro di compiere in serenità, oltre che in fiducia, la dovuta attesa, più o meno lunga che sia.

Un vero dono, questa serenità, un magnifico dono di cui noi uomini d'oggi avvertiamo un desiderio struggente e per di più vano perché, dominati come siamo dall'attrattiva dei beni materiali, non riusciamo mai ad aver pace o quiete e la serenità dello spirito resta, ahimé, una realtà solo vagheggiata, quasi addirittura negata.

Gustiamola almeno nella poesia di Dante.

*Antonino De Rosalia*

## Per una storia del futurismo in Calabria

La storia del futurismo è complessa e ricca di riferimenti. È anche una scoperta che incuriosisce e crea un consenso positivo di lettori. Il mio *"I futuristi"* pubblicato nel 1990 con la *"Newton Compton"* viene ristampato e richiesto nelle librerie. I manifesti, la poesia, le parole in libertà, i quadri, i disegni, i progetti musicali e architettonici (e così via) dimostrano che il futurismo fu una sicura alternativa. È l'unica avanguardia che abbia avuto la cultura italiana di portata europea.

A Reggio Calabria si tiene un convegno sul tema del futurismo in Calabria. È un segnale. Il rapporto tra calabresità e futurismo è anche un gioco affascinante che si ammanta di tradizioni e di folklore. La girandola di riviste, di mostre e di libri diventa un fuoco pirotecnico in una regione che sembra avere posseduto soltanto la memoria, la grecità, il mito e la nostalgia.

Pochi futuristi calabresi furono autenticamente artisti mentre molti sono dilettanti della passione poetica, amici di Marinetti o amici degli amici. La città dove ebbe maggiore accoglienza il futurismo fu Reggio Calabria.

Ecco una prima numerazione. Principio Federico Altomonte. Umberto Boccioni, Piero Bellanova, Michele Berardinelli, Enzo Benedetto. Pier Paolo Carbonelli, Giuseppe Carrieri, Alfonso Dolce. Armiro Jaria, Silvio Lo Celso. Luca Labozzetta, Saverio Liconti, Mimi Mancuso, Antonio Marasco. Mario Potente, Orazio Pigato, Nino Pezzarosa. Giovanni Rotiroso, Alberto Strati. Angelo Savelli, Giuseppe Sprovieri. Luigi Scrivo, Geppo Tedeschi, Zanolli Misefari. Luigi Versace.

Molti ebbero un fugace incontro che presto dimenticarono. Per altri il futurismo fu una occasione combattentistica e giovanile. Per pochi fu una adesione culturale. E, infine, per pochissimi fu la vita.

Venivano i futuristi dai paesi e dalle città. Il più significativo è Umberto Boccioni seguito dai pittori Benedetto e Marasco. Tra i poeti Geppo Tedeschi che fondò il gruppo "Adoratori della patria" a Reggio. Tra i collezionisti e i critici è da annoverare Luigi Scrivo con *"Sintesi del futurismo / Storia e documenti"*.

Quasi tutti emigrarono nelle città dove la vita culturale andava concentrandosi. In particolare Roma. Parteciparono alla prima guerra mondia-

le. Alcuni persero la vita come Boccioni. Altri furono feriti come Pigato, Marasco. Benedetto fonda due riviste ("*Originalità*" 1924 e "*Futurismo-oggi*"). Carbonelli pubblica nel 1916 a Reggio Calabria "*Rivolta futurista*". Versace dirige la "*Galleria-nuova europa*" in Roma. Bellanova sottoscrive il manifesto del "*romanzo sintetico*". Tedeschi scrive il manifesto della "*poesia sottomarina*".

Il più fascista è Antonio Marasco che raggiunge il grado di colonnello nella milizia nella Repubblica sociale. Notevole successo riscuote la mostra a Reggio nel 1926 organizzata da Enzo Benedetto di 17 pittori futuristi per 41 opere nel contesto della IV biennale d'arte animata da Alfonso Frangipane che sulla rivista "*Brutium*" tenta un accostamento convincente tra la Calabria e il futurismo per un veloce apparentamento. Scrive "*la nostra visione ardente, schietta; ardente, scevra di esotiche sillizzazioni è talvolta come quelle del futurismo libera, violenta, nello splendore delle bande cromatiche*".

Filippo Tommaso Marinetti (che ebbe come segretario particolare Luigi Scivo di famiglia calabrese dal 1930 al '43) venne due volte a Catanzaro. Come ha documentato Cesare Mulè. La prima del novembre 1913. Al teatro Ferdinando ancora spndente di oro e di velluti recita poesie dopo la presentazione di una sua composizione teatrale "*elettricità*" da parte della compagnia di Domenico Tumiatì. La seconda il 22 maggio 1927 in occasione della commemorazione di Boccioni e della presentazione del suo libro "*L'alcova di acciaio*".

Inviato dal circolo "*F. Squillace*" (fondato da Vivaidi, Patari, Corali e altri) Marinetti nella memorabile serata tra fischi e applausi dettò con declamazione retorica *Arte non è realtà fotografica ma trasfigurazione del reale di cui si deve cogliere non la sua oggettività ma le sensazioni che da*. Si recò, poi, a Reggio Calabria il 2 aprile 1933 per ricordare Umberto Boccioni al politeama "Siracusa".

Il futurismo in Calabria fu più un movimento nobile e anarchico che popolare e politico. La cosiddetta "Calabresità" (di cui lungamente ho scritto nel mio *Le leggende e racconti della Calabria*) fondata sulla tradizione come epopea greca intrecciata con i miti della devozione sacrale creò una barriera. I maggiori scrittori calabresi (da Alvaro a Selvaggi, Gambino, Calabrò, Bruni) restano alla finestra. Ma la vita obbliga ai bilanci.

I nomi trascritti, gli avvenimenti accennati sono quasi tutto il futurismo in Calabria. Mancano forse altri particolari ma il futurismo è un movimento complesso, dispersivo e sparpagliato come ombre e luci. Ha una teoria della

vita. Il problema è quello di vedere la fedeltà del momento creativo alla tematica critica. Il futurismo è stato però meno dei "manifesti". Ma ha una sua storia appassionata. E l'unica rivoluzione che abbia avuto la letteratura calabrese. La retorica si insinua nelle pagine. Forse non se ne poteva fare a meno. Anche per colpa di Marinaretti che imbarca sulla sua navetta buoni e cattivi. Ma la poesia c'è e si sente. Un nuovo modo per vivere. Il linguaggio diventa magia-simbolo. Abbandona la grammatica e il dialetto. Il futurismo è anche storia d'Italia nel bene e nel male. È stata una rivoluzione che ha agitato bandiere in Calabria e che, nella sua sfrenata ambizione, intende definirsi in una nuova cultura. L'idea della Calabria deve confrontarsi con il futurismo. Le mode passano e le avanguardie decidono. Profetizzare il futuro è stato sempre il sacro peccato dell'uomo.

La creazione nel futurismo esalta l'artista e lo inizia ad una missione "sacerdotale". Laico incantatore che celebra riti magici, l'artista scrive una storia rivoluzionaria perché libera le "cose" dalle forme. I segni sono simboli e l'ideologia è nella scoperta dei valori primari.

Il futurismo viene ripreso per ritrovare forse oggi impegno e vitalismo. Tra nichilismo negativo e consumismo rampante al limite dell'inutile gli uomini cercano antiche emozioni. Anche in occasione dei cinquantanni della morte di Marinetti. Il futurismo è come un fiume carsico che tra le montagne si nasconde e all'improvviso appare. Viene riproposto per testimoniare una rivoluzione e per dare indicazioni sulla unica avanguardia che ha avuto il nostro paese e forse la Calabria. Il futurismo è memoria per una storia che ha l'idea della cultura della rivoluzione.

In questa problematica rivoluzionaria più che sulla calabresità è possibile trovare fragili e sottili equazioni tra futurismo e Calabria. Niente, infatti, è più rivoluzionario del sacro, del mito, della memoria e della nostalgia. Voglio dire che soltanto i valori cambiano la storia e la rendono effettiva nel dolore, amica nella solitudine e provvidenziale nella gioia.

*Francesco Crisi*

## Tempo pagano e tempo cristiano nella copia corleonese dei *Fiori di Pindo* di G. B. Marino

In una raccolta di poemetti mariniani che si intitola *Fiori di Pindo* (Venezia, G. B. Ciotti, 1616). la copia che si conserva presso la Biblioteca comunale di Corleone reca, su tre delle pagine bianche del piccolo ma denso volume, due sonetti scritti a mano, a firma di Nicolò Piranio, contraddistinti l'uno come "Proposta", l'altro come "Risposta", Si tratta di due sonetti sullo stesso argomento, che, come allora si usava, "si rispondono per le rime", e ciò in omaggio ad una tradizione che durava da secoli nelle dispute o tenzoni fra poeti (1).

Tuttavia, la singolarità di questi due componimenti è che essi, all'interno di una silloge mariniana, vengano presentati con due termini (*proposta* e *risposta*, appunto) che vorremmo definire *mariniani* (2).

---

(1) Per i caratteri interni ai due componimenti è abbastanza verosimile che essi siano opera di un solo autore, e cioè del Piranio. Il che è comprovato dal fatto che, per un terzo sonetto manoscritto inserito nel volume e volto a satireggiare l'ordine dei Cappuccini, il Piranio ha cura di annotare: "Questo sonetto fu fatto in vituperio delli Cappuccini dal Sig. Salomone di Butera", Va tuttavia segnalato, per la precisione, che nelle pagine manoscritte, la firma è apposta solo al termine del secondo sonetto.

(2) In verità, chi volesse andare alla ricerca delle ascendenze più o meno remote di quella terminologia nel costume poetico delle Accademie cinquecentesche e nelle "corrispondenze" fra poeti, qualcosa troverebbe certamente esaminando la produzione madrigalesca anteriore al Marino, nonché le antologie poetiche promosse dalle accademie letterarie. Per quanto è a nostra conoscenza, i termini "preposta" o "proposta" e "risposta" nel significato di cui si discute, sono abbondantemente usati nelle *Rime* dell'Accademie degli Accesi, stampate a Palermo da Giovan Matteo Mayda nel 1571 (vol. I) e nel 1573 (vol. II).

Ma forse si potrebbe trovare molto di più nelle letture poetiche, edite o inedite, dell'Accademia dei Ricoverti di Padova e di quella degli Olimpici di Vicenza, in seno alle quali nel 1601 Francesco Contarini elaborò le sue 20 *Amorose proposte* alle quali dovevano seguire le Risposte (anche poetiche, si supponel) dei soci: da leggere e "difendere" ... "per tre giorni pubblicamente sotto il Principato dell'illustrissimo et reverendissimo signor Abbate Agostin Gradenico / Et per tre altri nell'Accademia Olimpica di Vicenza sotto il Principato del molto illustre signor Girolamo Porto" (F. CONTARINI. *Amorose Proposte*, Venezia, G. B. Ciotti, 1601, c. 7r).

Infatti nell'avvertenza "A' Lettori" premessa alle *Poesie di diversi al cavalier Marino*, pubblicate come appendice alla Parte III de *La Lira* (Venezia. Ciotti. 1614. pp. 310-371). il Marino indica con la parola proposta ciascuno dei componimenti di lode a lui indirizzati. e si giustifica di non far seguire "risposta alcuna" ad essi "perchè son tanti che si disegna di fame un volume particolare e distinto" (31).

È pur vero che i due sonetti manoscritti non sembrano avere. a prima vista. alcun riferimento nè con il Marino nè con i poemetti e gli idilli contenuti nella silloge, per cui si può dire che Nicolò Piranio. il quale in effetti era il proprietario del volumetto (4), abbia voluto soltanto tramandar meglio ai posteri il sonetto di proposta e la relativa risposta inserendoli in un libro che giudicava di gran pregio e valore; ma non si può non osservare, dopo tutto, che i due sonetti hanno una singolare affinità con il tema del *tempo*, quale viene sentito e registrato in un buon numero di poesie dirette al Marino ed inserite. esse stesse, nella raccolta dei *Fiori di Pindo*.

Se prescindiamo. infatti, dalle prose introduttive, i *Fiori di Pindo* si aprono proprio con due sonetti ed una canzone di poeti lodatori. che celebrano il poeta napoletano come il nuovo astro della Poesia che assicurerà l'immortalità ai più valorosi fra gli uomini del tempo, salvandone il ricordo contro la legge della morte e dell'oblio, alla quale il Tempo, nel suo inesorabile trascorrere. assoggetta tutti. Queste composizioni sono: il sonetto *S'orni le carte d'amorosi affetti* di Francesco Contarini. il sonetto *Mentre, Marino, ogni castalio rivo* dello "eccellentissimo sig. Nicolò Zarotti" e la canzone *Mar che 'n suo grengo accoglie* del "M. R. P. Don Crisostomo Talenti, monaco di Vallombrosa".

Più avanti invece troviamo il sonetto del genovese Pietro Petracchi *Con scalpello canoro un tempio ergesti* ed infine, nella parte introduttiva al panegirico *Il Tempio*, ben 16 componimenti di amici ed ammiratori del Marino, così distinti: 2 sonetti di Ludovico d'Agliè dei conti di S. Martino (*O che bella, o che rara, o che gentile* e *Spade, penne e pennelli o con qual arte*). 2 di Ludovico Tesauro (*In bel teatro e spatiosa scena* e *Mentre il gran*

---

(3) Come è noto il Marino, per il quale quella promessa aveva solo la funzione di una *captatio benevolentiae*, non attuò mai quel disegno. E al riguardo si veda anche quanto egli dichiara nella lettera inviata da Torino a Fortuniano Sanvitale nel 1614 (cfr. G. B. MARINO, *Lettere* a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, p. 177).

(4) il Piranio appone in diversi punti del volumetto l'attestazione del suo possesso annotando "cx libris Nicolai Pirancis", ed in un luogo aggiunge anche una data certamente preziosa per eventuali future indagini: 1694.



*Carlo con la mano ardita*), e ancora 2 di Francesco Aurelio Braida - omonimo di quell'Ettore Braida che fu ferito in conseguenza dell'attentato del Murtola al Marino - i quali iniziano con i versi *Veggio ben io, Marin, veggio che tinge* e *È de l'eternità tromba sonora*: a cui seguono alcune composizioni in versi latini di Giovanni Botero, Antonio Borrini, Scipione di Grammont, Ludovico Porcelletti, ed infine altre in lingua francese dello stesso Scipione di Grammont, di Pierre Berthelot e di Onorato Laugier, signore di Porcières, anch'egli notevole piemontese, che viene lodato proprio nel *Ritratto*, insieme a Ludovico d'Agliè e a Giovanni Botero.

Ora, a proposito di questa discreta raccolta di poeti piemontesi inneggianti al Marino, pur non brillando i testi per particolari pregi poetici, chi si trova a leggerli tutti insieme non può fare a meno di notare qualcosa che li accomuna tutti e rende la loro poesia in certo senso esemplare. E ciò è che il culto della poesia è inteso soprattutto come lotta dell'uomo contro il Tempo e la Morte.

D'accordo. Il motivo della caducità della vita umana e degli umani destini non è nuovo. L'uomo è stato forse da sempre consapevole che "quanto piace al mondo è breve sogno". Ma proprio questa consapevolezza aveva portato nel passato a staccarsi maggiormente dalla terra, o per lo meno ad attaccarsi a un al di là, a una fede. Nel Seicento, invece, pare che questa fede venga a mancare; e ciò a dispetto di ogni inquisizione. Mentre apparentemente si è nella più stretta ortodossia, è proprio la religiosità quella che manca; ed in questo brancolare cieco nel mondo delle fuggevoli parvenze umane, si afferma per reazione uno sconsolato *carpe diem* da cui nascono il sensualismo, il concettismo come alTermazione delle capacità e dell'intelligenza dell'uomo, la moda-mania dei miti letterari e degli idilli, evasioni da una realtà resa più squallida dalle guerre, dalle ingiustizie, dalle sopraffazioni, il mito infine della poesia come unico sbocco ed unica salvezza per un'esistenza che aveva perduto ogni senso e ogni certezza che non fosse quella dura, oppressiva dell'esistenza di tutti i giorni.

In questa chiave sono da leggere non solo i componimenti poetici dei cortigiani piemontesi che fanno, in certo senso, da presentazione a *Il Ritratto*, ma anche le composizioni proemiali precedentemente indicate del Talenti, dello Zarotti, di Francesco Contarini.

Nè diverso è l'atteggiamento del Marino circa l'ufficio della Poesia. Chè se già nelle ottave introduUive allo *Adone* dice di volere "ordir testura ingiuriosa agli anni" (c. I, 4,2), nel panegirico *Il Ritratto* si dichiara addi-



Così la dea del sempiterno alloro,  
 parca immortal de' nomi e degli stili.  
 a le fatiche mie con fuso d'oro  
 di stame adamantin la vita fili  
 e dia per fama a questo umil lavoro  
 viver fra le pregiate opre gentili,  
 come farò che fulminar tra l'armi  
 s'odan co' tuoi metalli anco i miei carmi <sup>(6)</sup>

Ma ritorniamo ai due sonetti manoscritti della copia corleonese. In essi il rovesciamento della prospettiva è vistosissimo ed innegabile, chè. se anche qui il tempo fa da protagonista. il punto di vista è interamente cristiano. Anzi si può dire che i due sonetti rappresentino i due diversi modi che ha il credente di rapportarsi con l'attesa del giudizio di Dio, secondo che prevalga in lui il terrore della sua giustizia o la fiducia nella sua misericordia.

Entrambi i sonetti sono giocati infatti sui significati molteplici delle parole "tempo" e "conto", che costituiscono la rima obbligata ed "equivoca" dei 14 versi di ciascun componimento. Nè il risultato è poeticamente disprezzabile, per quanto fondato sul rischioso impegno di far comparire le due parole-chiave non solo alla fine di ciascun verso ma spesso anche nel contesto dello stesso.

Il virtuosismo di Guido Cavalcanti nel celebre sonetto degli spiritelli o le bravure dell'autore di *Eo viso e da lo viso son diviso* sono nulla dinanzi alle capacità metrico-stilistiche di questa

### PROPOSTA

Richiede il tempo di mia vita il conto;  
 rispondo: il conto mio richiede tempo.  
 nè di tanto si può perduto tempo  
 senza tempo e terror rendere conto.

---

(6) *Adone*. c. 1, 8.

Non vuole il tempo differire il conto  
perché il mio conto ha disprezzato il tempo  
e perché non contai quand'era tempo  
in quan[tol, tempo dimando a render conto. (7)

Qual conto conterrà mai tanto tempo,  
qual tempo basterà per tanto conto  
a me che senza conto ho perso il tempo?

Mi preme il tempo e più m'opprime il conto;  
e moro senza dar conto del tempo  
perché il tempo perduto è fuor del conto. (8)

Il motivo pagano e tipicamente seicentesco (o marinistico) del tempo distruttore, diventa qui mito cristiano del giorno in cui dovremo *reddere rattonem* a Dio, dargli conto del bene e del male compiuto in vita, del modo in cui avremo trascorso il tempo che Egli ci ha concesso: se "perdendolo" perché abbiamo preferito i piaceri del secolo, tenendo in dispregio l'idea del "conto" cui alla fine saremo chiamati, oppure se saremo vissuti in attesa di quel "rendiconto".

Il primo sonetto sviluppa tutto ciò nella prospettiva di un dio giustiziere e di un uomo naturalmente incline al peccato, il quale, anziché mirare a procurarsi la salvezza eterna, vuole assaporare le gioie della vita ed opera come se fosse possibile "differire" senza alcun limite il giorno del giudizio. Il che, in definitiva, porta l'uomo a "perdere il proprio tempo", a perdersi, anzi a trasformare la propria vita in morte/e *moro senza dar conto del tempo*), in una scelta che sta fuori del "conto" che Dio faceva di noi (*perché il tempo perduto è fuor del conto*).

---

(7) *In quanto sono uno che chiede sempre tempo, quando si tratta di rendere il conto.* "In quan", congiunzione poco leggibile nel testo, sta per "in quanto", ed appare in fonna tronca innanzi alla parola "tempo" per una storia di crasi fra le due sillabe inizianti con dentale. Del resto, anche nell'italiano moderno il fenomeno continua a sussistere in espressioni come "un gran discorrere", con l'unica differenza che, nell'alternanza gran/grande la fonna sincopata dell'aggettivo si è estesa a molti altri casi, fino a diventare quasi sempre compatibile con l'aggettivo maschile singolare.

(8) Per la verità nel testo autografo l'ultimo verso è così trascritto: "perché il tempo perduto è fuor del tempo". Ma si tratta quasi certamente di un banale errore di ricopiatura, perché è impensabile che, dopo tanto strenuo lavoro metrico, l'alternarsi delle rime nelle due terzine finali, si concluda con i due versi a rima baciata.

Ma al timore, anzi al terrore della giustizia di Dio, ecco che si oppone, nella Risposta, la speranza cristiana e la certezza che, anche se peccatori, anche se ci saremo trastullati per tutta la vita rimandando sempre la nostra conversione, potremo essere salvati se il Signore rinuncerà a sorprendereci con una morte repentina. Infatti, essendo egli somma Misericordia, basterà un pentimento *in extremis* per fare breccia nella sua clemenza. Donde, nella Risposta, un sillogizzare che sa quasi di gesuitismo, di bivalente moralità, ma è anche sincera ammissione del fatto che solo il tempo, o l'attimo, trascorso e affrontato dall'uomo al cospetto di Dio è quello che ha un valore in sè assoluto.

### RISPOSTA

Poco tempo volerei ho fatto conto  
per render conto del perduto tempo.  
Basta dolersi un punto sol di tempo:  
un cor pentito, ed è saldato il conto.

D'ogni altro tempo Iddio non tiene conto,  
un punto sol che dona Dio di tempo.  
Mi preme di poter aver di tempo  
il punto in cui, dolente, io rendo il conto.

Questo punto val più che tutto il tempo  
e di questo rifò così gran conto  
che darei, per averlo, assai di tempo.

Signor, a render del mio tempo il conto,  
se mi nieghi tal punto è perso il tempo;  
ma se quello mi dai, già è reso il conto!

*Vincenzo Monforte*

## La Sicilia nella letteratura d'oggi: Biagio Scrimizzi

Quando un autore ha offerto al pubblico un numero anche non grande di opere attestanti personalità ed esse hanno meritato interesse e attenzione. allora è certo legittimo. ed anzi doveroso. tracciare un consuntivo che. sulla base degli elementi costitutivi dell'ispirazione e dell'espressione, aiuti a conoscere meglio, anche a fini valutativi. quella personalità.

Davanti ad uno di questi casi ci troviamo ora che abbiamo letto gli scritti in versi e in prosa, in lingua e in dialetto, pubblicati uno all'anno negli ultimi quattro anni da Biagio Scrimizzi, siciliano di Naso ma palermitano di adozione, già noto per esser stato, per lungo tempo, redattore di alcune riuscite e seguite rubriche culturali della RAI di Palermo.

Sono scritti che, sia per la materia sia per la forma, hanno più di un nesso con quei servizi radiofonici. Infatti, come questi svolgevano tematiche relative alla vita e alla cultura del popolo siciliano e al suo ambiente naturale e storico, assicurando a luoghi, usanze, feste, personaggi e istituzioni della nostra terra una divulgazione tanto seria, e quindi utile, perché documentata anche attraverso ricerche sul campo, quanto garbata nella conduzione e gradevole all'ascolto anche per il bel timbro della voce, così anche ora S. si ispira alla cultura (in senso lato) isolana. Più precisamente, nei primi due di questi agili volumetti - *Giujà per il verso giusto* (1990) e *Filastrocche da fiabe e leggende siciliane* (1991) - egli ha dedicato attenzione ad un particolare settore di quella vasta tematica, il settore che di solito si definisce folklorico. Lo ha fatto non da filologo o, più in generale, da studioso ma da lettore vivamente interessato e partecipe che quella materia trasforma in occasioni per integrazioni, interpretazioni, ri-creazioni, argute considerazioni sulla attualità perenne di certi aspetti del costume umano. Così. nelle ingenuie, ma non tanto, battute di Giufà si viene a scoprire tanta e tanto valida umanità, mentre i miti del popolo siciliano si rimpolpano di una più sapida concretezza e acquistano sostanza più ricca e complessa. una risonanza nuova, che a primo acchito li rende quasi divertenti e poi li fa buoni a fornire spunti ed esperienze alla condizione spesso così distratta e poco riflessiva degli uomini del nostro tempo. Naturalmente. senza l'illusione di proclamare alcun 'verbo' ma, semmai, con la convinzione di chi sa che la spontaneità degli ingenui è, a saperla intendere, carica di

vantaggi insospettati, uguali a quelli della presunta irrealtà di fiabe e leggende.

Alla rivisitazione, con conseguente riplasmazione, di Giufà, di fiabe e leggende nostrane, S. fa seguire, nella quarta e, per ora, ultima delle sue opere - *Palermofelix* ovvero *I sogni di Lindo* - l'ideazione di un personaggio nuovo. Ha il nome "chiaramente significativo e rappresenta la parte migliore di ciascuno di noi: è onesto, scrupoloso, ligio a tutte le norme della civile convivenza, ingenuamente fiducioso nel senso di responsabilità e nella sostanza d'impegno degli altri" (G. Monaco nella *Premessa*).

Innamorato della sua città, ne offre pateticamente il degrado. L'unico sollievo lo trova nel credere realtà i suoi sogni, sicché solo in questa dimensione Palermo gli appare con le vie ben pulite e liberate dal caos del traffico e con uffici, negozi e mezzi di trasporto efficienti e affidabili. Dai sogni, però, lo risveglia una voce (dell'autore?) e Lindo perde tutte le speranze. Egli, allora, è metafora dei palermitani delusi dalla insipienza - a non dire d'altro - dei loro "reggitori" ma anche da una propria dose di scarsità di senso civico. Ed è metafora per un verso gradevole, perché spesso condita da ironia sorridente, esercitata in modo che ricorda l'oraziano *castigare ridendo mores*. ma alla fine, purtroppo, amara, perché Lindo, dopo una lunga serie di sconfitte della sua disponibilità alla fiducia, vola via da Palermo, verso Paesi d'Oltreoceano creduti più vivibili che, però, poi si rivelano anch'essi tanto disumani. Sicché a Lindo non resta che compiere un'altra fuga, questa volta verso le "incontaminate" montagne del Tibet, dove continuerà a sognare, poeticamente, la "felice" Palermo d'una volta.

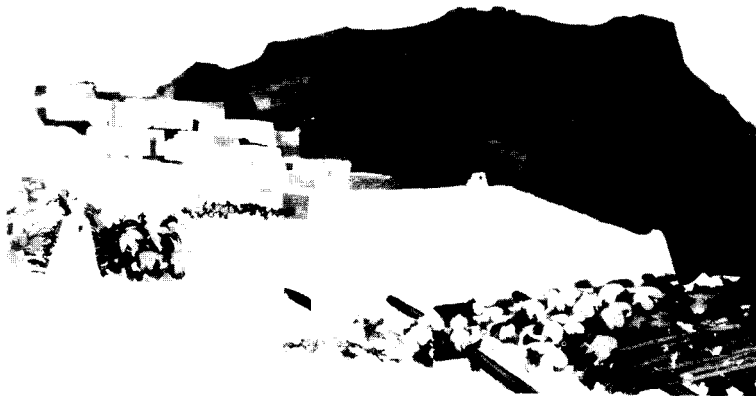
Parrebbe doversi concludere che l'unico rimedio al pessimismo sia la fuga dalla realtà. E sarà anche una conclusione non peregrina, ma nella sostanza significa un fallimento totale della speranza, un'abiura, una resa, e quindi non ci trova consenzienti. È più produttivo continuare a sperare contando sulle risorse che certo non mancano e su un loro responsabile impiego.

Ed è certo questo che, in definitiva, S. è venuto a dirci col mettere innanzi quell'evasione senza frutto, almeno sul piano pratico. Per suo merito, lo ha fatto senza assumere né i toni arcigni e severi del moralista né quelli, minacciosi, dei profeti di sciagure. Piuttosto, ha impiegato, gustosamente anche per lui, quella sua capacità di sorridere e di far sorridere - che già di per sé è, come più d'uno ha detto, non piccolo merito - e ne ha fatto la qualità peculiare, propiziatrice di simpatie, di una prosa

chiara e fluida in tutte le sue strutture, di uno stile che mentre diverte fa pensare. anche perché sotto quella esteriore levità c'è buona *gravitas*, cioè "peso" di impegno umano e di corredo culturale.

Le doti di chiarezza e di fluidità della prosa, unite a un più sobrio gusto dell'umorismo. emergono anche in un altro scritto di S., che per altro con più diritto le richiede. essendo d'impianto narrativo. È la terza delle sue opere e qui la si pospone alla quarta per non interrompere la trama che intimamente lega le altre tre. Parve infatti libro "connotato dai segni di una svolta dello scrittore verso nuovi temi e modi di ispirazione e rappresentazione" già al suo prefatore (AM. D'Asdial. Ha per titolo *L'accelerato delle sei* (1992) e nasce dall'idea che "i ricordi, essendo memoria della vita, sono pure significato della vita". È così, una sorta di autobiografia articolata in racconti di esperienze vissute, in vivaci caratterizzazioni di tipi umani compresi, i più, nelle loro debolezze, in coloriti versi cui il dialetto dona un alto grado di espressività, e tenuta insieme dal tenace filo di una umanità aperta, sensibile, cordiale, che prova una dolce emozione nell'evocare e fissare per sempre i momenti più cari della propria esistenza e arriva pure a comunicarla, specie a chi sente pure lui, anche se non la esterna. tenerezza per il suo passato.

*Antonino De Rosalia*



M. Tornello



PROSA E POESIA

*Epigrammata iocosa*

**Dementis est negare dementiam**

Ullos esse negas in terris. doctor. amentes;  
nil mirum: pro te verba maligna facis.  
Talibus hospitiis indicere bella cruenta  
idcirco placitumst, incola ne fieres.

**Latinitatis obrectatoribus personam aliquando detrahamus!**

"Utilitas num quae est nunc in sermone latino?"  
Heu quotiens gerras plebicolae repetunt!  
Perfracta crosta penetres si mentis abyssum.  
agriculi causas invenias odii:  
praeteritos annos meminerunt non sine felle;  
praeceptoris adhuc fusticulum metuunt.

**Integra iuris observatio sceleratis interdum hominibus prodest**

Quem vigiles alacres capiunt, is furcifer atrox  
solvitur extemplo iudicis imperio.  
Haud licet innumeris sontem retinere diebus:  
causidicos ratio tarda iuvabit iners.

**In hodiernum bellatorem**

Indutus galea geris hastas ore minaci;  
aspectum quorsus suscipis horribilem?  
Ad pugnam properas? Gladiator temporis huius  
anxius in circis aemula tela petis?  
Erravi dum coniecto: certamine follis  
attraheris solitis hebdomadam spatiis.

### **Refectorla chirurgia**

Pendula flaccescit mamnilla? Medebitur isti  
chirurgus vitio perbene scalpra adhibens.  
Contrahitur rugis vultus? Fidentior esto;  
restituatur enim pristina forma tibi.  
Perpetua. mulier. falsa laetare iuventa:  
artifices nulli tristia fata levant.

### **Televisifica vel radiophonica praemia**

"Quot menses annuso dic sis. complectitur unus?"  
"Bis senos" "Recte: dives eris subito".  
Aeriis undis moderator praemia magna  
largitur facilem laetitiam tribuens.  
Immerito: mercis pretium quod venditor auget  
munera diiTundi tam speciosa sinit.

### **De peritissimis vectigalium exactoribus**

Esne opulentus erus? Raptaberis. obsidis instar  
in custodis eris sordiduli manibus.  
Non fisci tabulas latrones consuluerunt;  
notitias sumunt fontibus ex aliis.

### **In feminam quae sui omni ex parte iuris esse vult**

Corporis esse sui vult arbitra sola puella  
maribus aequari multimodis cupiens.  
Obtigit en tandem toto quod corde volebas:  
assurgit densis hispida m̄ala pilis.  
Iam secura potes per squalida compita ferri;  
obscenos pathicos. hos modo. crede. time.

### **Contra falsos pacis praedicatores**

Pacis amatores oleagina gilva decebit;  
falx at post tergum malleolusque nitent.

### **In genitorem muneri suo imparem**

Omnimodis celebrare studes. pater indite. prolem:  
nil quod reprendas illius ore fluit.  
Quid mirum si te retinet iam compede vinctum?  
Mutatis vicibus. iussa severa pave!

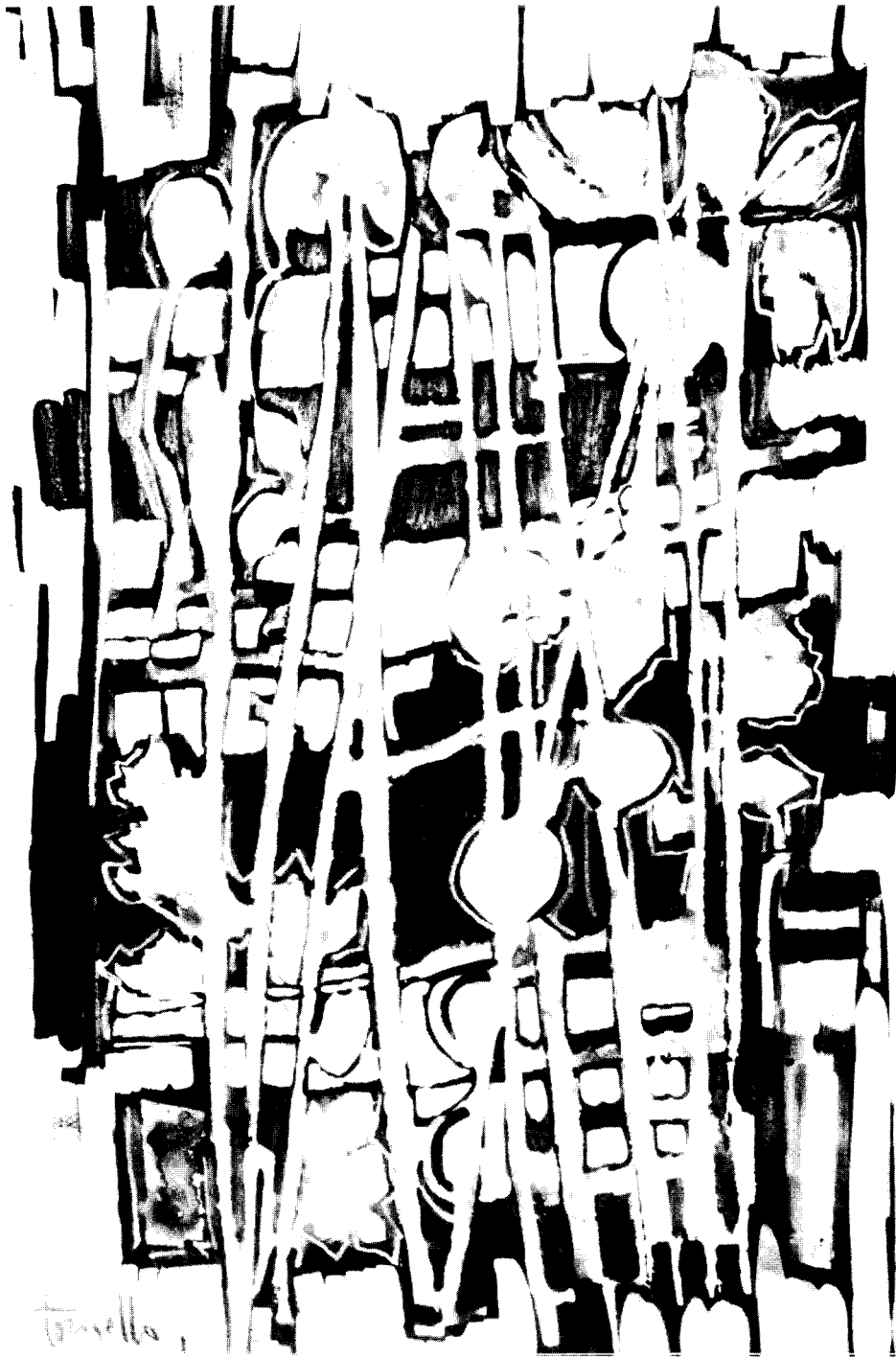
**Ad mala extrema. extrema remedia!**

Publica nequiquam soleo exspeetare vehicla:  
 tutius est lentis ire domum pedibus.  
 Si tussi premor aut alio morbo neopino,  
 addietum frustra sollieito medieum.  
 Omnia dexterior fur repens aedibus aufert:  
 praefectus vigilum braeehia pandit iners.  
 Torpida languescunt negleeta negotia semper.  
 ni ungendero rotulas longum iter expedias.  
 Civica eompages rimosa ruit, parasitis  
 innumeris. eheu!, mareida facta suis.  
 Immenso purgate, dei, clystere cloaeam;  
 sordes converrat funditus illuvio!

**Qua usque tandem?**

Florebas olim. Sehola, digna quidem reverenti  
 respectu populi jaeecula plura habita:  
 istud nomen enim violare nefas reputabant  
 indoeti et docti. vulgus et artificees.  
 Nune labefaeta iaees rigidoque hebetata vetemo,  
 immundis seurris ludibrio exposita.  
 Te plerique reformari eupiunt. quasi tempus  
 perdiderint istie perperam adhuc pueri;  
 sunt qui presbyteris monaehisque velint referatur,  
 ut quondam lieuit. doetifieum offieium;  
 mereedes minimas minuendas esse magistri,  
 una hae re eoneors dissona turba eanit;  
 indueuntur ubi suffragia. claudere valvas  
 tune invita dies eogeris innumeros:  
 quod fieri solet et quotiens iter ad peregrina  
 litora plaudentes suseipiunt asini;  
 quid quod eolleetis ecclesia menstrua pusi,  
 rixari ut diseant. lege datur stolidi?  
 Hae una nos spe eonfidimus. affore nil iam  
 mox quod barbaries ista abolere queat!

Oreste Carbonero



M. Tomello «Composizione» (SOx70, tecnica mista, 1990)

### Paola Saltarelli

Paola Saltarelli è approdata alla pittura sin da tenera età, quando ai sogni fiabeschi seguono i primi impulsi di esprimersi popolando di immagini preferite il proprio mondo, fatto di semplicità e di emozioni.

La spontaneità e l'immediatezza di questa ormai affermata pittrice ci dicono quanto ella ben conosca le peculiari tecniche e i mezzi d'impiego della difficile pittura ad acqua o di quella ad olio, se riesce a farci gioire con opere soavi e dall'originalità inconfondibile.

Alla scioltezza del tracciato grafico la Nostra assomma una vivificante luminosità suffragata da una delicatezza cromatica a tratti quasi fuggente, come nel delineare scene di mare, a tratti con più accentuate tinte, col preciso intento di indurre a maggior riflessione suggerita da accurate trasparenze da ben resi chiaroscuri come in genere nella prospettiva e nei profili di bimbi ingenui e festosi o nel ritrarre altre scene di vita quotidiana sotto un cielo che apre al respiro dell'anima. Segno della padronanza dei suddetti mezzi tecnici che permettono all'Artista di dissertare con disinvoltura sia nel campo della figura che nel paesaggio.

Chi nella pittura della Saltarelli cerca suggestioni cerebrali non le troverà mai, come del resto in nessun'altra di qualsiasi autore nel sortire l'effetto di parlarci in chiave romantica con i temi di limpida e fresca genuinità in un felice rapporto linea-colore, specie poi se la spiccata l'ersonalità dell'artista è insensibile alle mode degli «ismi» e ai sortilegi dell'astratto e dell'effimero.

Tradizionalista, quindi, la Saltarelli ha una produzione che difficilmente finirà per varcare i confini della realtà nell'estrinsecarsi in forme di accorto verismo, ma resta il più possibile fedele alle sue aspirazioni di interprete

## ARTE

innamorata della sua opera e della sua serietà. in un certo senso anche solitaria. che non rivolge attenzione alle cosiddette pitture innovanti. a volte gelide esaltazioni prive di larghi interessi estetici. Per lei essenziale è rendere il colore addolcito da singolare levità con tocco sicuro e convincente. ancor più se delinea litografie con oculato senso volumetrico.

Nell'insieme una pittura piacevole. salda all'ancoraggio di un'arte pura. costantemente tonale. che esercita fascino immediato e che non ha bisogno di elucubrazioni per essere assimilata. Pittura soprattutto basata su salda linea e su oculato dosaggio dei colori. Pittura giovane. infine. non in contrasto coi desideri di tutte le età perché permeata da una sensibilità che. a volerla mantenere sempre presente. non è poi tanto facile. specie se nell'impegno di produrre in prevalenza opere di appagamento spirituale. mere composizioni macchiaiole in cui cielo. mare. rustici prospetti. bozze di fiori. squarci di natura viva e morta concorrono a determinare validità e personalità nell'estrinsecarsi di molteplici doti.



Paola Saltarelli

## L'arte di F. Maggiore

La pittura di Filippo Maggiore, bagherese, si inserisce in un lavoro indirizzato a precisare diversi aspetti della realtà che lo circonda e con la quale conserVa un legame stretto, autentico.

Emerge una indiscutibile capacità di unire, di comporre opere non soltanto con linee e colori, ma anche con idee e rappresentazioni tali che arte, cultura e vita si fondono magistralmente.

Vedere le tele del Maggiore è come muoversi in un poliedrico stadio dove ogni opera esprime emozioni e stimoli, ricordi e partecipazione. Ove volessimo cercare di identificarlo, connotarlo e non confonderlo con altri, oseremmo definirlo una sorta di "candido metafisico" che, pur partendo sempre da una puntuale osservazione del reale, giunge a valicare i confini quasi che, dinanzi al pennello del pittore, il creato e la vita si spogliassero della loro storia e della loro estemporaneità rendendo universali i suoi schemi compositivi.

Infatti, nelle composizioni pittoriche sono fissate spiagge e barche, vecchi casolari, viottoli di campagna, i mostri di Villa Palagonia, un carretto, un pupo siciliano, una casa illuminata, scorci di paese, il tutto in modo atemporale, suggerendo la realtà nell'immaterialità delle idee o delle forze che lo costituiscono.

Le vibrazioni del "vero" appaiono più pregnanti nella tela raffigurante un "vecchio pulitore di fave". È una raffigurazione dolente e nel contempo viva di luminosità ove il trionfo della luce non sfuma la struttura reale, ma rende all'osservatore la percezione cosmica della solitudine e la sensazione sgomenta della vita.

Alla luce di una profonda acquisizione del mezzo tecnico, ancorché arricchita di un linguaggio artistico che diviene poesia, si può ammirare un affresco, realizzato nella Chiesa di Porticello, raffigurante Maria S. del Lume. In tale affresco, della grandezza di mL 8,50 per 4,50. Maggiore ha sintetizzato i motivi fondamentali della iconografia della Madonna del Lume, imprimendo alla sua produzione artistica una carica di inquietudine mistica.



Maggiore, *Vecchio pulitore di fave*

## PROBLEMI E DISCUSSIONI

### **La colonia inglese di Marsala. Annotazioni bibliografiche**

di *Giovanni Alagna*

**I. I Viaggiatori stranieri.** - L'attenzione degli studiosi sulla presenza e sulle attività dei commercianti imprenditori inglesi in Sicilia tra Sette e Ottocento è considerevolmente cresciuta da quando Raleigh Trevelyan, sollecitato dall'ultima rappresentante di una delle più prestigiose dinastie di quei *mercanti* anglo-siciliani che avevano fatto fortuna nell'Isola, col noto saggio "*Principi sotto il vulcano*" (1), ha richiamato l'attenzione, anche di un vasto pubblico, su questo aspetto fino allora assai trascurato della storia di Sicilia.

È noto che nell'ambito della più vasta presenza britannica in Sicilia, una comunità inglese, forse complessivamente trascurabile per consistenza numerica ma certamente non per il volume degli affari trattati, si stabilì assai precocemente anche a Marsala. Ma essa finora non ha trovato tra gli studiosi quella attenzione che indubbiamente meriterebbe e soltanto qua e là nelle opere di carattere generale sulla storia economica della Sicilia è possibile rintracciare delle informazioni sulla colonia inglese di Marsala.

In tale mancanza di una specifica bibliografia assume valore di fonte storica di primaria importanza la memorialistica dei numerosi viaggiatori stranieri, soprattutto inglesi, che sulla scia del Brydone (2), vennero in Sicilia attirati dal fascino dell'antichità classica e dal gusto dell'avventura.

È evidente però che Marsala, posta in una posizione geografica periferica e scarsa di vistose vestigia di antichità, come quelle che potevano vantare altri centri isolani, più che una meta ricercata risultava una tappa di passaggio nella quale i "turisti" sostavano poche ore. Dopo aver appreso con

---

(1) R. TREVELYAN, *Principi sotto il vulcano*, trad. italiana, Rizzoli, Milano 1977.

(2) P. BRYDONE, *Viaggio in Sicilia e a Malta. 1770*, trad. italiana, Longanesi, Milano 1968.



stupore l'esistenza di connazionali che qui avevano fatto fortuna o annotato con un sentimento a metà tra l'orgoglio e il disappunto che la Chiesa Madre era dedicata ad un vescovo cattolico inglese <sup>(3)</sup>, che qualcuno definisce addirittura ribelle <sup>(4)</sup>, scendevano nella cosiddetta grotta della Sibilla <sup>(5)</sup> o visitavano l'oscillante campanile del Convento dei Carmelitani <sup>(6)</sup>, quindi si recavano in uno degli stabilimenti inglesi, solitamente quello di Woodhouse <sup>(7)</sup>, per gustare un bicchiere di buon vino e ripartivano per altri luoghi artisticamente più interessanti o più pittoreschi. Di conseguenza solo pochi viaggiatori, andando al di là del pittoresco o della mera annotazione archeologica, hanno saputo lasciarci delle informazioni sulla realtà economica e sociale della città in generale e sulla colonia inglese in particolare.

Tra questi ultimi va ricordato L. Simond, che, passando da Marsala nel 1818, non ebbe modo di visitare alcuno stabilimento vinicolo ma annotò la "curiosa circostanza" <sup>(8)</sup> che il famoso vino marsala fosse preparato da alcuni inglesi, i signori Woodhouse. Questa circostanza lo confermò nella sua analisi sui mali della Sicilia che il Simond individuò nella mancanza di libertà economica:

[La Sicilia) sarebbe tuttora in grado di nutrire una popolazione cinque volte maggiore, se tal popolazione fosse lasciata in pace e se le sue industrie non fossero soffocate da assurdi regolamenti, dal momento che le sue innate capacità sono ben superiori alla cattiva amministrazione <sup>(9)</sup>

Richard Church, comandante generale delle truppe borboniche in Sicilia, in fuga da Palermo in rivolta nel 1820 giunse a Marsala dove fu accolto ospitalmente da John Woodhouse, il quale

diede ordine che si preparassero vino, cibo e munizioni per rifornire l'imbarcazione, li portò a casa sua per cenare

---

(3) R. COLT HOARE, *A classical tour through Italy and Sicily*, London 1819, p. 347.

(4) W. H. SMYTH, *Sicily and its islands*, London 1824, p. 232.

(5) Tra i tanti che visitarono la grotta della Sibilla ricordiamo: C. DE BORCH, *Lettres sur la Sicile*, t. II, Turin 1782, p. 42; J. BOUEL, *Voyage pittoresques des isles de Sicile*, Paris 1782-1787, pp. 19-20; G. BELLAS GREENOUGB, *Diario di un viaggio in Sicilia 1803*, Siracusa - Palermo 1989, p. 68.

(6) J. HOUEL, *Voyage pittoresque* cit., p. 19; R. COLT BOARE, *A classical tour*, cit., p. 346.

(7) G. COCKBURN, *A voyage to Cadiz and Gibraltar up the Mediterranean to Sicily and Malta in 1810 & II*, vol. 2, London 1815, p. 33; DE FORBIN, *Souvenirs de la Sicile*, Paris 1823, p. 70.

(8) L. SIMOND, *A tour through Italy and Sicily*, London 1828, p. 473.

(9) *Ibid.*

con loro, assicurandoli che non dovevano temere né per sé né per lui, e ciò perché in primo luogo la gente di Marsala gli doveva troppo per volergli arrecare offesa, e in secondo luogo egli disponeva di un numero sufficiente di operai per difendere la propria casa anche contro l'intera popolazione <sup>(10)</sup>.

Troviamo qui enunciato per la prima volta e in maniera esplicita l'atteggiamento che sarà tipico degli inglesi nei confronti della comunità marsalese: da un lato c'è fiducia nella popolazione locale nella convinzione che i benefici ad essa arrecati dovrebbero renderla riconoscente, dall'altra c'è il timore di una rivolta improvvisa e di saccheggi.

Uno sforzo maggiore di comprensione della realtà locale troviamo nel tedesco Justus Tommasini <sup>(11)</sup>, pseudonimo di un tal H. Westphal, che visitò la città nel maggio 1822 e che ci ha lasciato un'interessante ma non molto nota testimonianza su John Woodhouse e più in generale sull'economia siciliana di quegli anni:

Ieri sera dal nostro padrone di casa [Woodhouse) è venuto ancora un altro ospite che sembrava conoscerlo molto bene, era un maltese che... faceva frequenti viaggi in Sicilia dove era molto conosciuto. Molto presto si avviò un discorso... e ti comunico per esteso ciò che disse.

"I Siciliani sono un popolo molto inattivo, senza alcuna industriosità ed essi volentieri vorrebbero che cadesse nelle loro bocche la manna dal cielo così come accadde agli Ebrei in modo tale da non aver bisogno né di seminare né di arare. "Siamo ridotti all'estremo della miseria!" questa è la loro eterna canzone e le pallide ed affamate figure, avvolte in pochi e miseri stracci che contrastano enormemente colla natura esuberante rendono veritiera questa affermazione. Se si cerca però la causa di una tale miseria, la si troverà quasi certamente nella poltroniera del popolo. Certamente, chi vede correre avanti ed indietro questa gente ai mercati e sulle strade e soprattutto la sente

---

(10) E. M. CHURCH, *Sir Richard Church in Italy and Greece*, Edinburgh 1895, in R. TREVELEYAN, *Principi* cit., p. 50.

(11) J. TOMMASINI. *Briefe aus Sizilien*, Berlin und Stettin 1825.

infuriarsi, gridare, potrebbe pensare che non esiste gente più attiva dei Siciliani. Chi ha visto le grandi città come Palermo, Messina e Catania non vorrebbe neanche credere che la miseria del popolo sia così grande com'è in realtà, perché lì la classe meno abbiente trova tuttavia sempre la possibilità di guadagnare qualcosa per il sostentamento giornaliero. Ma se si va nelle piccole città, soprattutto nelle città interne dove non c'è alcun traffico si nota che non c'è la possibilità di guadagno correndo qua e là, ma bisogna occuparsi di un certo lavoro per alcune ore del giorno e ciò è per loro faticoso e penoso. Così ci si convince che i Siciliani preferiscono vivere nella più grande miseria e privazione anziché avere una vita comoda per mezzo di una attività ordinata ed intensa.

Certamente il governo ha la sua colpa e contribuisce con un sistema finanziario non adeguato e pesanti tasse alla miseria generale, ma la causa vera della miseria sta nel popolo stesso. (...) Il contadino che vive nella piccola città (i villaggi si trovano soltanto nella regione dell'Etna) spesso molte miglia distante dal suo campo, ogni settimana va fuori per due o tre giorni per coltivarlo e curarlo e la notte resta in una piccola capanna sul campo stesso e quindi per i giorni che rimangono resta in città e si dedica al suo *far nulla*. Come può prosperare l'agricoltura con un sistema di lavoro di questo tipo?

Non mi si contraddica col dire che la gente sarebbe più attiva se ci fosse più traffico e potesse sperare in un mercato più sicuro per i suoi prodotti: ma il traffico si potrebbe trovare soltanto se prima ci fosse l'attività interna e se i Siciliani avessero prodotti da offrire...

Il modo in cui il nostro padrone di casa [Woodhouse] è giunto alla sua ricchezza, fornisce un bell'esempio di cosa si può conquistare in questo paese con una attività vivace; ve lo voglio raccontare poiché per il momento non è presente.

Circa venti anni fa egli arriva a Malta come povero bottaio, ma ha conoscenze riguardanti la coltivazione delle

vigne, così prosegue per la Sicilia, perché ha sentito dire che qui c'è una grande quantità di buoni vini che nessuno sa come trattare. Si stabilisce a Marsala, apre un piccolo negozio senza tanti soldi e poi lo amplia a poco a poco, in quanto la sua attività gli consente un certo profitto. Ora è un uomo che possiede molto più di un milione di piastre spagnole, ha vigneti qui ed a Malta e possiede mille botti enormi piene fino all'orlo. C.)

Quest'ultimo non ha avuto né aiuto né incoraggiamento da parte dello Stato. anzi ha dovuto pagare tasse molto alte, dimostrando di essere più attivo dei Siciliani i quali mettono le mani in tasca e si lamentano. Però Mr. Woodhouse non è l'unico straniero che si è arricchito in questo paese, a Palermo a Messina ed a Siracusa, si possono trovare parecchi stranieri che si sono arricchiti" <sup>(12)</sup>

Tra i viaggiatori inglesi del primo Ottocento va ricordato ancora Richard Grenville, Duca di Buckingham <sup>(13)</sup>. venuto a Marsala nel giugno 1828, cui dobbiamo alcune utili informazioni sulla produzione e sul commercio del vino:

Il Signor Barlow, un socio della ditta vinicola Woodhouse e C.. venne da me con campioni del loro vino. Adesso qui vi sono non meno di tre stabilimenti di commercianti inglesi di vino. Woodhouse esporta annualmente in media sulle 3.000 pipe. Vendono una grande quantità in America. così come in Inghilterra. Essi pongono molta attenzione alla crescita dell'uva, alla loro coltivazione e alla vinificazione. Possiedono grandi vigneti. ma oltre a questi soprintendono alla coltivazione di una quantità di viti appartenenti a piccoli proprietari, di cui acquistano i raccolti e a cui anticipano i capitali per la coltivazione.

Il vino è buono di per sé. ma. a mio giudizio. è molto danneggiato dalla quantità di brandy che vi aggiungono per i mercati americano e britannico. Per questa ragione

(12) *Ibili*, pp. 111-118.

(13) R. GRENVILLE. *The private diary of Richard, Duke of Buckingham and Chandos*, vol. II, London 1862.

vendono molto poco ai nativi o agli italiani. ma ne spediscono molto a Malta e alle navi inglesi nel Mediterraneo.

La ditta Woodhouse e C. impiega regolarmente. per tutto l'anno. novantasette persone nel suo stabilimento. oltre agli addetti alla vendemmia e alla regolare coltivazione dell'uva.

I siciliani stanno cominciando a diventare gelosi degli stabilimenti e perciò lamentano che i loro soldi vadano nelle mani degli stranieri. Essi non hanno ancora l'acume di capire che il capitale degli stranieri crea capitale in casa loro. e questa è la vera origine della prosperità di una nazione <sup>(14)</sup>

Non sono molto interessanti le informazioni che ci forniscono altri viaggiatori come J.F. d'Ostervald <sup>(15)</sup>. Girolamo Orti <sup>(16)</sup>. il Marchese d'Ormonde <sup>(17)</sup>. Giovanna Power <sup>(18)</sup> o J. Galt <sup>(19)</sup> i quali si limitano a ripetere le medesime notizie. per lo più apprese dagli occasionali accompagnatori locali.

Un discorso a parte merita George Dennis autore di un *Handbook for travellers in Sicily*, manuale prezioso per la ricchezza e la precisione delle notizie che contiene <sup>(20)</sup>. Il Dennis. che fu anche console inglese a Palermo. aveva una buona conoscenza della realtà isolana e si intendeva di agricoltura ed economia. oltre che di arte e di storia antica e moderna.

Gli stabilimenti vinicoli di Marsala. - egli scrive - che sono fuori città. sono di grandi dimensioni. essendo dei larghi recinti quadrangolari di alte mura. con torri agli angoli e fiancheggianti le porte di ingresso. così costruite in modo da offrire difesa dai tumulti popolari; e possono essere presi per una serie di fortificazioni isolate lungo la riva del mare.

---

(14) [ibid., pp. 104-105.

(15) J. F. D'OSTERVALD, *Viaggio pittorico in Sicilia*. trad. italiana, Giada, Palermo 1990.

(16) G. ORTI, *Viaggio alle Due Sicilie, ossia il giovane antiquario*. Verona 1825.

(17) J. D'OSSORY, MARCHESE D'ORMONDE, *An autumn in Sicily*, Dublin 1850.

(18) G. POWER, *Guida per la Sicilia*, Napoli 1842.

(19) J. GALT, *Voyages and travels in the years 1809, 1810. and 1811 containing statistical, commercial, and miscellaneous observations on Gibraltar, Sardinia, Sicily, Malta, Serigo and Thrkey*. London 1812.

(20) F. DENNIS, *A handbook for travellers in Sicily*, London 1864.

La maggior parte di essi sono di proprietà di Inglesi. Quelli dei signori Gill e Corlett e del signor Lipari sono a Nord della città; quelli a Sud sono i più grossi ed appartengono a parecchie ditte Wood, Woodhouse, Florio ed Ingham. Il primo stabilimento è stato quello del signor John Woodhouse, il quale risale al 1789. Per opera sua il vino marsala è stato introdotto, nel 1802, nella fiotta inglese nel Mediterraneo e per cortesia di Lord Nelson ricevette l'appellativo di "Bronte-Madeira", sotto il quale nome è stato in seguito importato in Inghilterra, dove, pur non essendo tenuto in così alta considerazione come lo sheny, attualmente raggiunge un prezzo quasi altrettanto alto.

L'ammontare annuo del vino prodotto in Marsala e nel suo territorio, prima che l'oidio degli scorsi anni diminuisse il raccolto, era di circa 30.000 pipe, dei quali 20.000 venivano esportati: 8.000 circa di vino superiore in Inghilterra, Francia e Stati Uniti, e la di Terenza di inferiore qualità a Malta ed in Italia.

La vite è coltivata nei declivi delle colline dei dintorni ed è generalmente di uva bianca, con qualche aggiunta di nera, la quale è ritenuta essere un conservante dell'aroma.

Il viaggiatore non dovrebbe mancare di visitare l'uno o l'altro di questo *bag/L*. Quelli di Ingham, Woodhouse e Florio sono i più grossi, ed impiegano circa 100 uomini ciascuno. Egli otterrà il permesso d'entrare mandando il suo biglietto da visita e sarà ricevuto con grande cortesia e attenzione. Ciascun baglio è in sé una piccola città. Ogni cosa è fatta all'interno delle mura, salvo il vino. Questo è acquistato dai coltivatori da un capo all'altro della campagna e ammassato qui per la esportazione. La grande estensione dei locali, le grandi dimensioni delle volte, qualcosa come 150 yarde in lunghezza, e molte migliaia di pipes sistemati in file e file e piani sopra piani, non possono non suscitare meraviglia; mentre l'attività degli operai, dei bottai e dei distillatori, l'impiego del vapore, la divisione del lavoro, l'ordine e la regolarità osservabili

dappertutto, sono lusinghevoli per i visitatori. tali da offrire uno straordinario spettacolo di britannica industriosità in una terra indolente.

Il baglio di Woodhouse contiene una cappella ed un cimitero per gli inglesi che muoiono a Marsala. nel quale vi è la tomba del vecchio John Woodhouse. il fondatore della colonia (21).

Quest'aspetto turrato, da avamposto isolato in territorio nemico che aveva impressionato il Dennis, si poteva cogliere ancora alla fine dell'Ottocento quando a Ronny Gower il baglio sembrò "più simile a una fortezza o a un carcere che a uno stabilimento vinicolo" (22).

Agli inizi di questo secolo D. Sladen dedicava oltre due capitoli di un volumetto intitolato *Segesta, Selinunte and the West of Sicily* alla colonia britannica di Marsala e all'attività degli stabilimenti enologici inglesi (23).

Il resoconto dello Sladen, assai interessante per la gran massa di informazioni che ci fornisce. meriterebbe di essere tradotto e ristampato.

L'autore comincia col mettere in risalto l'influenza positiva che la secolare presenza inglese a Marsala ha avuto sui costumi locali:

Non c'è niente di più insopportabile che arrivare in una stazione siciliana, dove gli impiegati possono metterci un'ora per portare i tuoi bagagli dal bagagliaio alla strada, mentre stai difendendo il tuo bagaglio a mano da tutti i banditi del posto. Ma abbiamo trovato Marsala una gradevole eccezione. Il posto è stato battuto dagli inglesi per tanta parte del secolo che è diventato proprio efficiente (24).

Un altro effetto della presenza inglese l'autore la vede nel tenore di vita della popolazione, che risulta notevolmente diverso e superiore rispetto a quello degli altri isolani, e nell'assenza del brigantaggio:

Sparsa qua e là c'erano piccole villette bianche o rosse appartenenti ai facoltosi commercianti di Marsala, tutte con alti vasi sui loro tetti piatti e alcune con alte palme all'angolo del giardino. Marsala e Trapani sono così progredite che la gente può vivere fuori città senza paura dei briganti.

---

(21) *Ibid.*, pp. 182-183.

(22) R. GOWER, *Old diaries*. London 1902, riportato da R. TREVELYAN, *Principi cit.*, p. 263.

(23) D. SLADEN, *Segesta. Selinunte and the West of Sicily*. London 1903.

(24) *Ibid.* p. 58.

In Sicilia il brigantaggio è in rapporto inverso ai salari <sup>(25)</sup>

Non meno ricca e interessante è la parte del libro in cui sono descritti i sistemi di conduzione aziendale della ditta Ingham Whitaker. Gli imprenditori inglesi, nota lo Sladen, non coltivano il vigneto che in quantità assai limitata di conseguenza sono costretti ad accaparrarsi il prodotto in anticipo attraverso un sistema di obbligazioni:

I signori Ingham, Whitaker e C. "obbligano" gli agricoltori in anticipo per le loro uve, ed inviano i loro mediatori in giro ad intervalli durante l'inverno e la primavera per essere sicuri che le vigne vengano correttamente potate e coltivate; ma essi stiano specialmente attenti nel periodo della vendemmia a che gli agricoltori non raccolgano le uve fino a quando non siano mature <sup>1261</sup>.

Nella descrizione che l'autore fa dei rapporti tra inglesi e siciliani affiora un senso di separatezza, quasi una necessità di guardarsi da una popolazione di tipo levantino abile ad escogitare espedienti per rubare:

Ogni lavoro viene effettuato nello stabilimento, e il baglio dall'alba al tramonto per sei giorni alla settimana è come se fosse una piccola operosa cittadina. Gli uomini, all'uscita dal baglio ogni sera, vengono perquisiti da uno del personale, e questo è necessario a causa della straordinaria brama che essi hanno di portar via dei souvenir nella forma di una vecchia lima, di una piella o cose simili, anche se a volte i loro furti prendono una forma più seria. Essi sono, in realtà, occasionalmente fatti con positiva ingegnosità, come, per esempio, quando è stato scoperto che alcuni di loro avevano abilmente costruito piccoli recipienti di latta da adattare al torace sotto la camicia, capaci di contenere una o due pinte di vino o alcool, il cui frequente contrabbando poteva in breve raggiungere una considerevole quantità <sup>271</sup>.

L'ultima descrizione dell'attività degli -inglesi di Marsala, prima che la grande crisi li travolgesse, è offerta da Alec Tweedie <sup>(28)</sup>. La Tweedie dopo

---

(25) *Ibid.*, p. 73.

(26) *Ibid.*, p. 64.

(27) *Ibid.*, p. 68.

(28) ALEC-TWEEDIE, *Sunny Sicily, its rustics and its ruins*. London 1904.



aver espresso il proprio compiaciuto stupore per aver trovato a Marsala presso i Whitaker una "deliziosa e confortevole casa inglese nel mezzo di contrade così forestiere", nella quale ha potuto godere le indescrivibili gioie che possono assicurare "un vero bagno caldo, un caminetto inglese con legno scoppiettante e carbone nel pomeriggio e marmellata a colazione", ricorda che l'onore della scoperta del vino Marsala spetta ad un inglese <sup>(29)</sup>. Descrive quindi con precisione le varie fasi della coltivazione della vite e della preparazione del vino e trova modo di ricordare l'atteggiamento dei lavoratori negli stabilimenti vinicoli inglesi:

I lavoratori al "baglio" o stabilimento hanno il loro proprio refettorio come i monaci nel monastero; qui cucinano e consumano il loro pasto di mezzogiorno ed alla fine fanno la siesta pomeridiana sul manto erboso. Essi hanno avuto una certa quantità di vino ma non è permesso aiutare sé stessi. Quest'ultima era l'occupazione favorita un tempo, perciò adesso ogni uomo è perquisito all'uscita. Qualcuno di genio ha fabbricato da se stesso un bricco di latta stagnata di circa un pollice e mezzo, nel quale travasava una bottiglia di vino giornalmente fino a quando non fu scoperto. Altri rubano spago, chiodi, e cose insignificanti di qualsiasi tipo, articoli di così poco valore che è sembrato insensato rischiare il licenziamento per tali bagatelle <sup>(30)</sup>

Accanto alla letteratura memorialistica dei viaggiatori stranieri che si esaurisce agli inizi del secolo, quando il viaggio in Sicilia finisce di rappresentare un'esaltante avventura, vanno ricordati gli scritti, ricchi di notizie e riflessioni, di Tina Whitaker Scalia. Essa fu la prima a dare un'immagine dall'interno della colonia inglese di Sicilia in un articolo dedicato a Benjamin Ingham, suo prozio <sup>(31)</sup>.

La Whitaker Scalia dopo aver ricostruito la genealogia della famiglia, delinea la figura e l'opera dell'Ingham. Per quel che riguarda il nostro tema, Tina ricorda che Ingham abitò quasi sempre a Marsala nel primo periodo

---

(29) *Ibici*, p. 228.

(30) *Ibid*, p. 231

(31) T. WHITAKER SCALIA, *Benjamin Ingham di Palermo*, trad. di R. Zanca, in *Benjamin Ingham nell'economia siciliana dell'Ottocento*, Marsala 1985.