

Direttore Responsabile:
Salvatore Vecchio

Comitato Redazionale:
Donato Accodo, Giovanni Salucci,
Antonino Contiliano

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

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

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

Non si accettano 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
'Ulybaeum', Enti Pubblici e Privati, Biblioteche e
Associazioni Culturali.

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

Registrato presso la Cancelleria del
Tribunale di Marsala col n. 84-3189
in data 10-2-1989

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



Rivista associata
all'Unione Stampa
Periodica Italiana

ISSN 1120-6500

Sommario

<i>Morte di un gladiatore (Donato Accodo)</i>	3
NOTIZIE E OPINIONI	7
SAGGI E RICERCHE	
S. Vecchio	9
Ionesco. Tra la vita e il sogno	9
S. Grisi	24
Marinetti cinquant'anni dopo	24
L. Riccobene	29
Significato di Dante nella società contemporanea	29
PROSA E POESIA	
O. Carbonero	37
<i>Epigrammata amicalia</i>	» 38
<i>Epigrammata varia</i>	» 38
M. Pisini	39
<i>Tesqua</i>	39
ARTE	
S. Vecchio	41
Specchio dell'animo	» 41
PROBLEMI E DISCUSSIONI	
A. Anania	45
Il mondo della colpa: alcuni rilievi psicodinamici	» 45
RECENSIONI	
G. Grisi	54
<i>A futura memoria</i>	54
Letteratura come vita (N. Tripodi)	» 54
V. Esposito	58
<i>Poesia non-poesia anti-poesia</i> (R. Barbieri)	58
SCHEDE	» 61
LIBRI RICEVUTI	» 64

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

Ogni articolo espone l'idea dell'Autore che se ne assume la responsabilità.

Manoscritti, fotografie e disegni non si restituiscono. È vietata la riproduzione senza citarne la fonte.

Hanno collaborato a questo numero:

DONATO ACCODO
Editore e scrittore

FRANCESCO GRISI
Scrittore

UNA RICCOBENE
Studiosa e poetessa

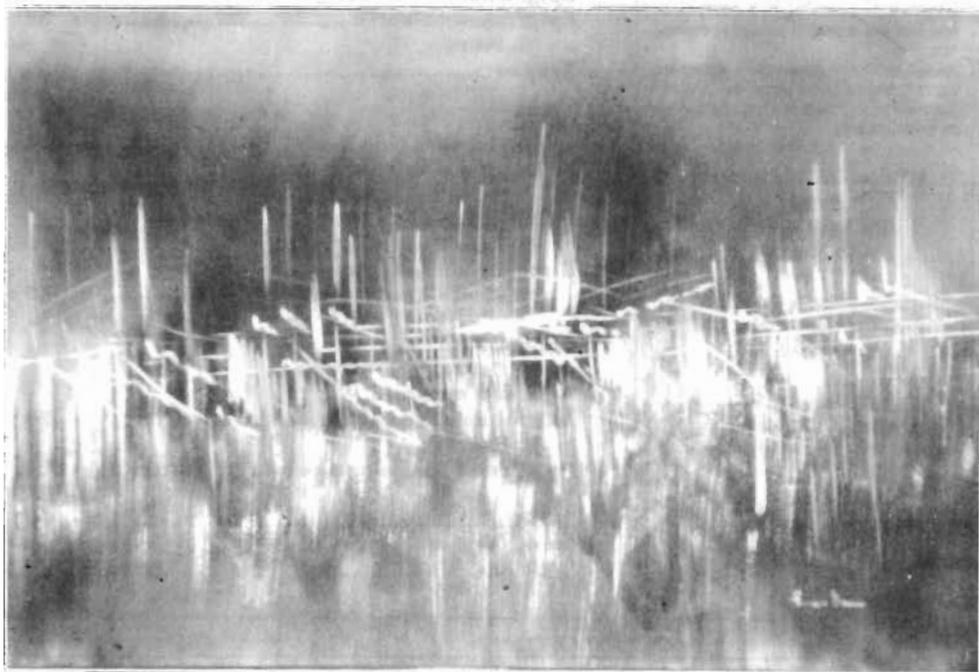
OREsm CARBONERa
Studioso e cultore di latino

MAURO PISINI
Studioso e cultore di latino

ALFREDO ANANIA
Primario di Psichiatria

inoltre:

S. Marotta, N. Tripodi, R. Barbieri, U. Carruba, A. Contiliano



E. Bruno «Paesaggio» (olio su tela 70x120)

Morte di un Gladiatore

Non troviamo né la disposizione mentale né, tantomeno, le parole per dire il dolore dovuto alla perdita così inaspettata quanto desolante del socio del Centro Internazionale "Lilybaeum", del collaboratore redazionale di "Spiragli", dell'amico vulcanico, buono, Davide Nardoni.

La notizia della morte ci ha colti di sorpresa, essendocene «andato in punta di piedi». Impotenti dinanzi al triste evento, mentre ci stringiamo, partecipi al loro lutto, attorno alla cara Signora Ermelinda, ai figli e ai nipotini, ringraziamo Donato Accodo che prontamente ha colto il nostro invito a ricordare il compianto prof. Nardoni, essendogli stato per più di un decennio molto vicino come amico ed editore, avendo avuto modo di conoscere, meglio di altri, l'uomo e il grande cultore di latinità che fu o, meglio, è per le opere già pubblicate e quelle ancora inedite che, speriamo, possano vedere quanto prima la luce.

Se n'è andato in punta di piedi, senza nemmeno darci alla lontana il benché minimo indizio dalla sua imminente dipartita; si può dire ch'è morto in piedi, forte e tetragono qual era, alla maniera dei gladiatori romani, di quegli'indomiti lottatori che amava di un amore smodato e dei quali scrisse in una delle sue tante opere dal titolo appunto *I Gladiatori romani*, esaustiva e originale in una superba interpretazione storico-filologico-sperimentale, unica e irripetibile, un autentico gioiello del suo multiforme ingegno, oggetto di consultazione e di studio nelle varie università e accademie di numerose nazioni.

Chi scrive ben sa che la scomparsa di Davide Nardoni è stata una grave perdita per tutta l'umanità. Chi in lunghi anni di sodalizio gli è stato vicino e lo ha seguito in tutte le sue affascinanti scoperte, non può fare a meno di sentire il vuoto incolmabile della mancanza di un uomo che, stravolgendo il metodo di ricerca tradizionale, rivisitando tutte le fonti del passato, infliggeva un duro colpo alla nefasta filologia classica, spiazzandola dal soglio della sua pretesa infallibilità del "principio di autorità", sempre da

lui avversato con fermezza e inoppugnabili argomentazioni alle quali, di certo, non è mancata l'ispirazione degli uomini eccezionali.

Col metodo anabatico e cotabatico della filologia sperimentale (sorregge il diacronico crivello nardoniano), rifacendosi al significato delle parole che gli uomini prima inventavano e poi impietosamente abbandonavano all'incuria del tempo nel secolare cimitero dei fossili linguistici, egli le ripescava e risuscitava dando loro il giusto posto di connotazione e descrivendone i vari mutamenti e il perché di tali trasformazioni nel ciclo millenario dell'eterno divenire. Con questo suo sistema Davide Nardoni ha ricostruito la storia di Roma e della romanità, volendo dimostrare quanto sia stato infausto alla verità il temerario ardire di coloro che si sono lasciati traviare da pregiudizi con i quali per secoli hanno invano tentato di oscurare la fama dell'Urbe.

Ora che non c'è più il Maestro di vita e di battaglie combattute insieme nel fervore di dimostrare la fondatezza dei nostri sforzi, saranno in molti a voler ricredersi e a seguirlo nel fascinoso mondo delle sue ricerche, rinunciando a quel perverso "principio di autorità" e alle sue mostruose contraddizioni. Gli daranno ragioni e col tempo la grideranno ai quattro venti anche perché e soprattutto perché da morto - credono i sofoni sofastrici, com'egli era solito definirli - più non darà loro fastidio, avendo deposto per sempre, nel segreto della tomba, la magica chiave che ha dischiuso le porte a incontrovertibili verità da altri mai nemmeno una sola volta sospettate. Ma la loro è solo illusione, ipocrita illusione di chi avvezzo a denigrare i vivi e a offendere la memoria dei morti! Nessuno potrà mai riuscire a confutare e a stravolgere le sue certezze tenacemente radicate nel più profondo sostrato linguistico della storia dell'umanità, se è vero, come incontestabilmente vero, che nulla è più potente della parola, scintilla di facoltà divina, che tutto eterna col trascorrere dei secoli.

Nel corso della sua laboriosa esistenza, sorretto da una ferrea volontà e da una competenza di vero e proprio scienziato, Davide Nardoni è riuscito a dimostrare che la storia dei popoli è la storia di quel che la parola ha detto e fatto scrivere senza mai alterare il significato delle proprie origini, se non per deviante volontà degli uomini e quindi per loro crassa ignoranza. Altrimenti, alterando o eludendo questo significato, anche le nostre, prima o poi, diverrebbero origini ignote, insufficienti a farci conoscere chi realmente siamo perché prive di elementi che ci riportano al principio di quando con la parola e per la parola avemmo un nome e, via via, una connotazione in tutta la gamma della sua significatività espressiva.

La nostra collaborazione e le nostre fatiche non sono cessate con la morte né mai cesseranno, se è vero che questa non spegne la fiamma della verità

che ha sempre spinto i generosi a conoscere nuovi orizzonti. Di concerto con Lui di là e noi di qua continueremo insieme a parlarci e a sorreggere finché non avremo compiuti i compiti che ci prefiggemmo di raggiungere sin dal nostro primo incontro, sempre caparbiamente uniti nell'unico desiderio ch'è stato sempre il nostro più grande amore: liberare la storia dalle incrostazioni della menzogna, ritrovare verità sepolte e dimenticate per incuria degli uomini e dei secoli, tramandare ai posteri una visione più chiara e più credibile delle trascorse società per consentire loro di capire quella dei nostri giorni sempre più alla deriva per aver voluto "rompere" ad ogni costo con quel che di meglio c'era della tradizione dei nostri padri.

Credenza e fede popolari vogliono che per ogni anima che sale in cielo una luce si accende e brilla con le altre: se ciò è vero, è allora altrettanto vero - ci sia consentito almeno per pio desiderio e ancor più per arcano presentimento -, è vero che, nel momento in cui il gladiatore del pensiero e della penna pervenne ai superni lidi del mondo ultraterreno in cui non c'è posto per le passioni e per le meschinità degli uomini, le elette schiere dei trapassati Latini esultarono di viva allegrezza, facendo ala ad un confratello di sì grande ingegno.

A noi, scrivendo da queste pagine dalle quali Egli ci ha spesso deliziato e illuminato con le sue dotte argomentazioni ora serie, ora inconfutabilmente vere e comunque tutte di un'acutezza che sa dell'incredibile, a noi piace chiudere l'elogio di Lui con un tacitano giudizio di uno dei suoi tanti estimatori, il quale, interrompendo un nostro collaboratore che aveva cominciato a intessere i pregi dell'insigne vallecorsano, si esprime dicendo: «Lei non mi parli di Nardoni. Nardoni è un genio». Una breve pausa, e poi annuendo: «Il genio della Filologia sperimentale, il più spaventoso mostro della storia di Roma e della romanità».

Donato Accodo



E. Bruno «**La Resurrezione**» (olio su tela 70x90)

NOTIZIE E OPINIONI

a cura di S. Marotta

Grazie alla tenacia di Gabriella Gera, presidente dell'Associazione "Casa mia", è sorta all'interno dell'Ospedale civile di Udine una casa prefabbricata atta a ospitare temporaneamente i familiari dei degenti bisognosi di assistenza. Una nobile realizzazione che dà sollievo e aiuto a quanti convivono con la sofferenza e al tempo stesso dice cosa è capace di fare un'"associazione" che vuole veramente assolvere i propri impegni statutari.

A Gabriella, a don Gianni e agli altri collaboratori auguriamo tanti successi e buon lavoro, e li additiamo come esempio a quanti operano nel sociale, se concretamente vogliono ottenere risultati meritori utili alla collettività.

A chi vuole liberamente contribuire, perché l'Opera possa continuare, può farlo inviando a: **Associazione "Casa mia", strada dei Colli, 3 - 33030 BRAZZACCO DI MORUZZO(UD) - C.C.P. 18307330.**

• • •

Presso il Circolo Romano Arte Cultura di Largo Nazareno, 25, Roma, è stato presentato il volume *A braccia aperte* dell'amico pittore-poeta Mario Tomello. Molta l'affluenza di pubblico e di estimatori.

Per l'occasione, Maurizio Bignardelli ha proposto brani musicali al flauto dolce, mentre l'attore Angelo Blasetti ha condotto la serata, leggendo assieme all'attrice francese Danila Sennan alcune tra le liriche più significative che compongono il volume.

All'amico Tomello i nostri più vivi auguri di sempre maggiori successi.

• • •

Il Comune di Villacidro ha indetto il "10° Premio Letterario Giuseppe Dessi", articolato nelle sezioni : Narrativa, Poesia, Premio speciale della giuria. La somma destinata ad ogni sezione è di L. 7.000.000.

«Copia di ogni volume di narrativa e di poesia deve essere spedita direttamente a ciascun componente la Commissione giudicatrice e una

copia alla segreteria del Premio entro e non oltre il 15 luglio 1995».

Per ogni chiarimento rivolgersi alla segreteria del Premio: Assessorato alla P. I., Piazza del Municipio, 09039 Villacidro (Ca):

* * *

Un po' dovunque, da qualche anno a questa parte, si respira "vento poetico". Segno di una ripresa della poesia? Ce lo auguriamo, proprio in un periodo come 'questo in cui sono di moda la materialità e l'effimero.

Questo (.Vento poetico di Levante.) è stato il tema di un dibattito promosso dalle Associazioni "Images" di Delia (En) e "La Vallisa" di Bari, tenutosi nell'Aula Consiliare del Comune di Delia.

Diversi i relatori, tra cui Lina Riccobene, poetessa vicina alla nostra rivista, a cui vanno le congratulazioni e i migliori auguri.

* * *

Nell'aula magna della Scuola Media "Cecco Angiolieri" di Roma è stato presentato il recente volume dedicato alla vita e alle opere di Giuseppe Mazzini scritto da Francesco Grisi ed edito da Rusconi.

Il prof. Sebastiano Marino ha ricordato gli studi della Morelli sul patriota genovese, con particolare riferimento all'azione nella Repubblica romana del 1849.

Francesco Grisi ha illustrato l'operazione condotta per costruire una biografia dove l'avventura eroica del Mazzini si lega in una visione nazionale popolare di partecipazione. Grisi ha sottolineato come il solo e grande avversario politico del Mazzini era il Cavour che aveva intuito il fatto elementare che il risorgimento era possibile solamente attraverso un'intelligente politica estera.

Un polemico e vivace dibattito ha concluso la ben riuscita manifestazione.

Nell'intento di valorizzare autori significativi, non ancora catalogati nei circuiti ufficiali della grande editoria, presso la Casa Editrice Guido Miano nasce una nuova collana di poesia "Alcyone 2000". Gli autori possono partecipare alla prossima selezione editoriale, inviando con sollecitudine una silloge di almeno venti componimenti all'Editore Guido Miano, v.le Caldara 13, 20122 MILANO (Tel. 02/55184223, preferibilmente dalle ore 10 alle 13).

Un comitato di lettura presieduto dal prof. Bruno Mayer, dell'università di Trieste, indicherà un autore da pubblicare gratuitamente a titolo promozionale nella nuova collana, al quale riservare 150 copie della tiratura in omaggio.

SAGGI E RICERCHE

Ionesco. Tra la vita e il sogno

Lo spettatore o il lettore, sulle prime, dinanzi ad un'opera di Ionesco, non sa se quello che gli viene prospettato è un sogno, o un insieme di sogni, oppure la trasposizione personalissima della realtà su un piano puramente surreale. Se ne renderà subito conto, però. È certo che in Ionesco c'è una dosata commistione di vita e di sogno, di realtà, quale essa è, e come gli si presenta, e di aspirazioni. Alla base di tutta l'opera ioneschiana c'è questo, e nel tendere verso l'altro va vista e spiegata la tensione che l'attraversa, magari manifestantesi sotto forma di contenuta comicità o di disarmante drammaticità.

Questo modo di vedere la vita e le cose Ionesco se lo è portato dietro per sempre ed è sintomatico di tutta la sua produzione. Sicuramente, però, le cause vanno ricercate nell'ambiente familiare della sua infanzia e nel clima socio-politico incerto caratterizzante quegli anni di guerra. Fatto sta che un momento veramente felice, che ricorderà con nostalgia, lo vivrà lontano dai suoi e lontano da Parigi, alla Chapelle-Anthenaise, in Maienna, quando verrà affidato, assieme alla sorella Marilena, ad una famiglia di contadini. Ionesco non dimenticherà mai quel soggiorno e questo luogo di sogno, anzi per lui costituirà un "paradiso perduto" a cui guarderà sempre con i suoi occhi adulti.

*
* *
*

Era nato a Slatina, in Romania, nel 1909, da Eugenio Ionesco, e da Teresa Ipcar, francese. Già, all'età di due anni fu portato a Parigi, dove il padre avrebbe dovuto preparare una tesi in diritto. Il piccolo Eugenio passò i primi anni, immerso nei suoi giuochi di bambino, con la madre e la sorella, anche se ben presto dovette conoscere le brutture della vita e affrontare

tante difficoltà di ordine materiale e carenze di affetto, perché il padre nel 1916 ritornò a Bucarest, lasciando la famigliola, dove si risposò con la scusa di essere stato lasciato dalla moglie, incurante dei figli. È del 1917, nel bel mezzo della guerra, il soggiorno alla Chapelle-Anthenaise, nella fattoria chiamata "Il mulino":

«A otto, nove, dieci anni, quando soggiornavo al Mulino tutto era gioia, tutto era presenza. Le stagioni sembravano dispiegarsi nello spazio. Il mondo era un decoro, con i colori ora scuri ora chiari, con i fiori e le erbe che apparivano e scomparivano, venendo verso di noi, e poi allontanandosi, sciogliendosi sotto i nostri occhi, tanto che noi stessi restavamo al nostro posto, guardando passare il tempo, pur rimanendone fuori(1)».

Un mondo di sogno che gli rimarrà per sempre impresso - dicevamo - e che ricorderà qua e là nei suoi scritti. A parte nel racconto *La vase*, da cui Heinz von Cramer realizzò un film, girato sul posto e che ebbe come attore lo stesso Ionesco, c'è l'aspirazione al mondo dell'infanzia nella *Soif et la Faim*, dove Jean, il protagonista, anela, ma invano, alla felicità.

Alla Chapelle-Anthenaise rimase due anni appena, fino al 1919, quando dovette fare ritorno a Parigi, città che avrebbe dovuto lasciare sul finire del 1922 per raggiungere il padre a Bucarest, dove il giovane avrebbe studiato il rumeno. Qui portò a termine i suoi studi medi e nel 1929 si iscrisse alla facoltà di lettere di Bucarest. Ben presto però i rapporti con il padre e la matrigna divennero tesi, tanto che andò ad abitare con la madre, che intanto era anche lei ritornata a Bucarest.

«Padre, non ci siamo mai capiti... Mi senti? Io ti ubbidirò, perdonaci, noi ti abbiamo già perdonato... Mostra il viso! (*Il Polizzotto rimane fermo.*) Eri rigido, forse non eri nemmeno troppo cattivo. Può darsi, non per colpa tua. No. Odiavo la tua violenza, il tuo egoismo. Non ho avuto alcuna pietà per le tue debolezze. E mi picchiavi. Ma sono stato più duro di te. Il mio disprezzo ti ha colpito ancora più forte. È il mio disprezzo che ti ha ucciso. Vero? Ascolta... Dovevo vendicare mia madre... Dovevo farlo. In che cosa

(1) Molti ricordi e annotazioni biografiche sono riportati in E. Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1973.

consisteva il mio dovere? Lo dovevo veramente? .. Ella ha perdonato, ma io ho continuato a vendicarla... A che serve la vendetta? È sempre il vendicatore che soffre... (2)».

Dopo tanti anni (siamo press'a poco nel '52, anche se *Victimes du devoir* porta la data del '53), Ionesco rivive questi stati d'animo a tu per tu con i fantasmi rivisitati, seppure irriconoscibili, del padre e della madre. Così, per Ionesco, è la rilettura di un reale che ha segnato la sua vita e che riaffiora qua e là in una trasposizione scenica dai toni e dai colori diversi. Quasi una liberazione dai sensi repressi, una confessione - come lui stesso la chiama - sulla scena del profondo che solo ora emerge e che a lungo si è portato dietro.

Gli anni che vanno dal 1930 al 1950 sono anni di formazione letteraria e di fervida attesa. Fa molti incontri, a cominciare da quelli con Tristan Tzara e i poeti surrealisti che lo invoglieranno a scrivere poesie (*Elégies pour êtres minuscules (Elegie per esseri minuscoli)*, 1931, e a interessarsi di letteratura. Sono gli anni delle sue prime collaborazioni a giornali e riviste: "Azi" (Oggi), "Critica" (La critica), "Floarea de foc" (Il fiore di fuoco), "Idea Românească" (L'idea rumena), "Vremea" (Il tempo), "Viata literară" (La vita letteraria), "Zodiac" (Lo zodiaco), "Facla" (La fiaccola). Ma questi, specialmente i primi, sono anche gli anni di maggiori scontri con il padre che lo avrebbe voluto indirizzare a studi scientifici. C'è, a proposito di quegli alterchi, una bella pagina in cui Ionesco, per bocca di Jean, protagonista suo *alter ego* di *Voyages chez les morts (Viaggi tra i morti)*, rivive come in un susseguirsi di quadri quei divieti e soprusi paterni:

«Quando ero studente, entravi nella mia stanzetta. Cercavi nei miei cassetti. Mi controllavi i quaderni e non vi trovavi che caricature al posto

(2) E. Ionesco, *Victimes du devoir*, in "Théâtre complet", Paris, Gallimard, 1991, pag. 222: 'Père, nous ne nous sommes jamais compris... Peux-tu encore m'entendre? Je t'obéirai, pardonne-nous, nous t'avons pardonné... Montre ton visage! (*Le Policier ne bouge pas.*) Tu étais dur, tu n'étais peut-être pas trop méchant. Ce n'est peut-être pas ta faute. Ce n'est pas toi. Je haïssais ta violence, ton égoïsme. Je n'ai pas eu de pitié pour tes faiblesses. Tu me frappais. Mais j'ai été plus dur que toi. Mon mépris t'a frappé beaucoup plus fort. C'est mon mépris qui t'a tué. N'est-ce pas? Écoute... Je devais venger ma mère... Je le devais... Où était mon devoir? Le devais-je vraiment?... Elle a pardonné, mais moi j'ai continué d'assumer sa vengeance... À quoi sert la vengeance? C'est toujours le vengeur qui souffre.....

dei compiti assegnatimi dai maestri, dai professori. Mi facevi ripetere le lezioni, me le facevi recitare, senza che sapessi una parola [...].

Mi schiaffeggiavi, mi picchiavi, ma essi, i miei professori, non tenevano affatto conto dei miei zeri in matematica, essi, avevano fiducia [...].

Ora sto regolando i miei conti con te e ti rinfaccio tutto ciò che hai voluto impedirmi di fare, tu, *pater familias* cieco(3)».

Nel 1938 lo troviamo di ritorno a Parigi per svolgere una tesi su "Il peccato e la morte nella poesia francese da Baudelaire in poi". Intanto si era già sposato nel 1936 con Rodica Burileanu, da cui nel '44 ebbe la figlia Marie-France. Per vivere dovette esercitare diversi mestieri, il più consono quello di correttore di bozze presso una casa editrice.

In questo periodo tradusse diversi autori rumeni in francese (Povel Don, Urmuz) e scrisse *Frammenti di diario* (1946). Se da un lato, questo, per Ionesco, è un periodo di ristrettezze economiche, dall'altro, è denso di arricchimenti culturali e di nuove amicizie (Jean Gabriel Gros, Jean Torte! Nicolas Bataille). Il lavoro di correttore di bozze gli fece acquisire una maggiore dimestichezza lessicale e lo aprì a nuovi modi espressivi. È certo, comunque, che la ricerca formale e il giuoco lessicale lo indussero tra il 1948 e il 1949 ad avvicinarsi al teatro con una bozza (*L'Anglais sans professeur*) di quella che sarà *La Cantatrice chauve*, rappresentata l'11 maggio del 1950, tra molta disapprovazione e pochi consensi, fra cui quello di André Breton che la considerò un'opera surrealista. Da questo momento in poi, voler delineare la vita di Ionesco è percorrere le tappe della sua produzione teatrale.



Alla *Cantatrice chauve*, sempre dello stesso anno, affianca *La Leçon* e *Jacques ou la Soumission*. Sia l'una che l'altra, all'inizio, non ebbero tanto

(3) Ivi, pag. 1310: «Quand j'étais écoller, tu entras dans ma petite chambre. Tu cherchais dans mes tiroirs. Tu contrôlais mes cahiers, tu n'y trouvais que des caricatures à la place des devoirs que m'imposaient mes maitres, mes professeurs. Tu me falsais répéter mes leçons, tu me les falsais réciter, je n'en savais pas un mot[...] Tu me giffais, tu me battais, mais eux, mes professeurs, ne tenaient pas compte de mes zéros en mathématiques, eux, me falsaient confiance[...] Maintenant, je règle mes comptes avec toi et je te reproche tout ce que tu as voulu m'empêcher de faire, toi, pater familias aveugle».

successo e ci volle qualche anno prima che il grande pubblico le apprezzasse fino ad essere ininterrottamente rappresentate in tutto il mondo. Era il totale distacco dalla tradizione, ed esse costituivano l'anticipazione del nuovo, il linguaggio dissacrante e strambo, il vario impasto, ricco di allusioni, del narrato, ma era, soprattutto, la mancanza di dimestichezza che si aveva con questo "nuovo teatro" che teneva lontano il pubblico. Pubblico che in quegli anni era costituito prevalentemente dal ceto medio borghese, quella classe sociale scopertamente attaccata dall'Autore perché certo gli riportava davanti la figura patema e quella di uomini come lui.

Se è vero, come è facile constatare e come lo stesso Ionesco afferma nei suoi scritti, che la fonte primaria della sua ispirazione sta nel proiettarsi verso il passato, l'autoritarismo esacerbato, l'accanimento del Professore di La *Leçon*, la sua ripetitività, e l'insistere oltre la volontà dell'Allieva, riportano sulla scena il passato dell'autore, il padre sempre in attrito, in contrasto con il giovane Ionesco, portato verso le lettere, piuttosto che verso le scienze e le pratiche attività. In *Jacques ou la Soumission* c'è, invece, la presa di coscienza del personaggio Jacques, il portavoce di Ionesco, che, rimasto stordito dall'invadente materialità, vuole chiudersi in sé e rifiuta ogni cosa, a differenza degli altri, incoerenti e sordi ad ogni richiamo che possa prospettare loro una vita più umana. Jacques, per la verità, vi tenta, sotto il segno della propria libertà e dando corpo al suo sentimento di amore per Roberta, ma tutt'intorno è l'incomprensione, la chiusura.

Il teatro è, per Ionesco, la proiezione sulla scena di una realtà molto sofferta, rivissuta e, perciò, resa più vera dalla spoliatura che il tempo ha operato di ogni risentimento personale. Tutto è presentato come se si svolgesse fuori dalla realtà, come sogno che, però, di tanto in tanto riaffiora, mettendo in dubbio le nostre certezze.

Tra le opere scritte nel '51, oltre alle *Chaises*, ci sono *Le Salon de l'automobile* e *L'avenir est dans les oeufs*, mentre del '52 è *Victimes du devoir*. Se *L'avenir est dans les oeufs* è la continuazione caricaturale e conformistica di *Jacques ou la Soumission*, *Les Chaises* è la rappresentazione dell'assenza, del vuoto, della proliferazione degli oggetti e, pessimisticamente, dal punto di vista umano, del nulla.

Ionesco confessa di avere inizialmente immaginato un vecchio in mezzo a tante sedie, senza pensare né a ciò che avrebbe potuto significare, né ad un'eventuale prosecuzione della scena. A pensarci, gli venne in mente l'idea del vuoto, della solitudine, e su quella prima immagine scrisse la "farsa

tragica" (così è il sottotitolo) dei due vecchi che, delusi dell'attesa di un Oratore, si uccidono. La proliferazione degli oggetti (le sedie), il linguaggio ricco di contraddizioni, la finzionescenica dei due che parlano con altri invisibili, le frequenti volute ripetizioni, i suoni e le voci onomatopeiche, tendono ad accelerare l'azione, fino all'exasperazione e al suicidio.

Les *Chaises*, che fu rappresentata al Teatro Lancry da Sylvain Dhomme il 22 aprile del 1952, ebbe una fredda accoglienza di pubblico e di critica, ma non mancarono gli apprezzamenti, quelli di Adamov, Beckett, Anouilh, Queneau, che sottolineavano la novità e le doti dell'autore.

Il decennio degli anni Cinquanta vedrà moltiplicarsi le rappresentazioni delle opere ioneschiane che cominciano a uscire dal circuito parigino e francese per inserirsi in uno più vasto, europeo. Di questi anni, a parte quelle ricordate, sono: *Amedée ou Comment s'en débarasser*, *L'Impromptu de l'Alma*, *Le Nouveau Locataire*, *Theur sans gages*, *Rhinocéros*. Se in *Amedée ou Comment s'en débarasser*, scritta nell'agosto del 1953, si assiste ancora alla proliferazione degli oggetti (i funghi, un cadavere che s'ingrandisce fuori misura), se alla base di questa *pièce* c'è l'aspirazione alla libertà, nel senso pieno della parola, e se nel *Nouveau Locataire*, a parte i mobili che vanno occupando quasi tutta la stanza, limitando l'azione del nuovo inquilino, c'è l'esigenza di salvaguardare l'uomo dall'invadente materialità, ciò vuol dire che Ionesco non ha mai perso di mira la realtà con cui si è chiamati a confrontarsi, e da questo momento s'interesserà di più a tutto quanto ci riguarda da vicino: il rapporto con gli altri, oltre che con se stessi.

Il suo modo di procedere sarà sempre lo stesso: prenderà spunto da un sogno (Ionesco stesso racconta di avere sognato un cadavere che s'ingrandiva a dismisura) o partirà da una realtà per denunciare a se stesso e agli altri i mali della società. È il caso di *Theur sans gages*, scritta nel 1957. Vi incontriamo per la prima volta il nome di Bérenger che ritroveremo in molte altre *pièces*. È l'*alter ego* dell'autore, un cittadino che vuole scoprire l'assassino, chi semina il "male" nella "Città radiosa", quale era il mondo in origine e quale potrebbe ancora essere. Bérenger, da solo e nell'indifferenza degli altri, vuole anche capire il perché dell'uccisione, vuole rendersi conto di quel gesto insulso.

La pace, lontano dai rumori della città, gli anni passati alla Chapelle-Anthenaise, tornano alla mente di Ionesco, e vorrebbe (invano!) riviverli, ma a niente valgono i buoni propositi, se il sicario («Il crimine non paga. Non commettete altri crimini, e sarete pagato») rimane nell'ostinazione.

«Ascoltate. Voglio farvi una confessione lacerante. Spesso, io stesso dubito di tutto. Non ditelo a nessuno. Dubito dell'utilità della vita, dei valori di tutte le dialettiche. Non so più come regolarmi, può darsi che non ci sia né verità né carità. In questo caso, siate filosofo: se tutto è vanità, se la carità è vanità, anche il crimine è vanità... Sareste stupido se, sapendo che tutto è polvere, valorizzate il crimine, perché sarebbe come dare un prezzo alla vita... Prendere tutto sul serio... ed essere in piena contraddizione con voi stesso(4)».

Il "male", impossibile da estirpare, è di ostacolo alla realizzazione di una vita migliore e condiziona qualsiasi attività. Sicché il clima della guerra fredda che si respirava in quegli anni e la brutta esperienza di quella da poco cessata, piena di nefandezze e di atrocità, ispirano al drammaturgo un'altra opera, *Rhinocéros* (1958), in cui, attaccando ogni forma di dittatura, va contro la massificazione dilagante che annulla lo slancio individuale e pianifica le coscienze.

Siamo nel 1958, l'anno della "controversia londinese(5)". Si rimprovera a Ionesco, con opere come questa, e le altre che seguiranno subito dopo (*Le roi se meurt*, *Le Piéton de l'air*, scritte nel 1962, *La Soif et la Faim*, 1964, *Jeux de massacre*, 1969). il fatto di essersi dato al teatro *engagé*, lui che aveva rimproverato questo a Brecht, a Sartre, a Camus, allo stesso Adamov e ad altri. E l'accusa gli viene mossa sia da quelli che fin dal suo esordio lo avevano sostenuto, e che ora si sentivano come "traditi" (è il caso della Tynan), sia dai detrattori, abituati a vedere Ionesco nella prospettiva di antiteatro.

Ionesco si allontanava dal suo modo di fare teatro, ma non per fare politica, da cui si guardò bene, bensì illuso di potere in qualche modo essere utile agli altri, visto che l'uomo, pur travagliato da forti crisi interiori, è portato a trascurare certe verità che sono sotto gli occhi di tutti: la morte,

(4) *Ivi*, pagg. 533-534: «Écoutez, je vais vous faire un aveu déchirant. Moi-même, souvent, je doute de tout. Ne le répétez à personne. Je doute de l'utilité de la vie, du sens de la vie, de mes valeurs, et de toutes les dialectiques. Je ne sais plus à quoi m'en tenir, il n'y a ni vérité ni charité, peut-être. Mais dans ce cas, soyez philosophe: si tout est vanité, si la charité est vanité, le crime aussi n'est que vanité... Vous seriez stupide si, en sachant que tout n'est que poussière, vous donniez du prix au crime, car ce serait donner du prix à la vie... Ce serait prendre tout au sérieux... ainsi, vous voilà en pleine contradiction avec vous-même».

(5) Viene riportata, con i vari interventi, in E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, pagg. 137-164.

che interessa tutti (*Le roi se meurt*), e semina anche stragi nella collettività (*Jeux de massacre*). E poco o niente può fare l'amore. Di qui l'aspirazione a uscire dall'indifferenza, prospettandosi un mondo umano più giusto, migliore. Ma si è nell'ambito del tentativo, perché l'uomo, nonostante tutto, è attaccato alla terra, a questa sua esistenza terrena, e anche se anela a qualcosa che lo sollevi spiritualmente, difficile è poterne uscire. Ed ecco la delusione, quella dei protagonisti di *Le Piéton de l'air* e di *La Soif et la Faim* e, quindi, dello stesso Ionesco che si vedrà costretto a riprendere il teatro degli inizi.

La giustificazione al titolo che abbiamo dato a queste pagine è nel continuo oscillare tra la realtà e la mancata realizzazione di una aspirazione, seppure nobilissima, che non permette a Ionesco una pur minima tranquillità. Il sogno gli si infrange d'un colpo e il suo voler uscire dal pessimismo, che è insito nell'uomo, diviene impossibile e quasi fa difficoltà a riconoscersi. Ne *Le Piéton de l'air*, che prende origine da un sogno⁽⁶⁾, e che è l'aspirazione icaria al volo, Bérenger perde ogni speranza e non vuole più insistere, perché nessuno lo segue, nessuno gli dà retta e, quindi, anche a volere, è nell'impossibilità di agire. Così, ne *La Soif et la Faim*⁽⁷⁾, dove Jean, il protagonista è protesato verso la felicità.

Gli anni Sessanta portarono Ionesco alla notorietà di pubblico e di critica. Le sue *pièces* venivano rappresentate e riproposte senza sosta un po' dovunque, in Europa e nel mondo, e ormai Ionesco, divenuto un personaggio di rilievo, cominciava a partecipare con più assiduità al dibattito culturale con interventi su giornali e riviste. Più frequenti divenivano anche i suoi viaggi all'estero che gli fruttarono tante conferenze e dibattiti. Ora, alla produzione teatrale, abbina pure quella critica (*Notes et contre-notes*, 1962; *Journal en miettes*, 1967; *Présent passé. Passé présent 1968; Découvertes*, 1969) e si accosta sempre più alla pittura, ritenendola idonea, più che la parola, già molto abusata, a portare avanti la ricerca intrapresa con la sua opera drammatica, e tracciando la stessa parabola, perviene al figurativo, essendo partito prima con l'astratto.

(6) C. Bonnefoy, *Entretien avec Eugène Ionesco*. Paris. Belfond. 1966, pag. 74.

(7) E. Jacquart, "Notice" in E. Ionesco, *Théâtre complet*, cit. pag. 1763: «La fonction du symbole est ici d'ordre exploratoire. Ionesco cherchant à exprimer le sens de l'aventure spirituelle, filigrane de la condition humaine. En lui confluent des éléments réputés inconciliables - le réel et le rêve, l'angoisse et l'espoir, le conscient et l'inconscient - bref. L'expérience globale de l'individu».

È il colore, la luce esplodente, la certezza che squarcia il buio, il bisogno di pace interiore che lo spinge a trovare nuove forme, a continuare la ricerca, che è, per Ionesco, "*intermittente*", come titolerà un suo libro del 1987, ed è un uscire allo scoperto per dire le ragioni che lo hanno spinto ad operare nella vita e nell'arte, per difendere ancora una volta il suo teatro.

Ionesco continuò, nonostante tutto, a pubblicare. *Macbett* è del 1972; segue *Ce jonnidable bordeU*, tratto dal romanzo *Le Solitaire* (1973) e pubblicato da Gallimard nel 1975, lo stesso anno di *L'homme aux valices*. Tra queste opere e *Voyages chez les morts* del 1981 vanno collocate due raccolte di articoli vari: *Antitotes* (1977) e *Un homme en question*. (1979).

Siamo, in modo diverso, dinanzi agli stessi temi. La lotta per il potere, in *Macbett*, messi da parte i nobili sentimenti, non fa che seminare la morte e la distruzione, mentre l'incomunicabilità chiude ancor più nella solitudine, in cui trova rifugio il Personaggio di *Ce formidable borde!* Di là della solitudine, la distruzione e la morte, niente. Allo stesso modo dei personaggi di Sartre e di Camus, al Personaggio - così Ionesco chiama il protagonista della *pièce* - non rimane altro che asserragliarsi in casa e starsene lontano da tutto e da tutti, perché impossibile vivere in condizioni esistenziali così miserevoli ed è veramente triste vivere questa vita, che è un "incredibile bordello!" Eppure, l'attaccamento alla vita permane ed è irresistibile:

.Il Personaggio: Mascalzoni! Lasciatemi in pace!

Si alza e getta loro un barattolo di conserva e una bottiglia in testa. I personaggi scompaiono.

Lasciatemi in pace! Luce! Luce!

La luce del mattino inonda il palcoscenico. Non si sente più alcun rumore che viene da fuori. I muri sono scomparsi, non c'è che un'intensa luce. Solo la poltrona resta sulla scena.

[...]

Ch'è? Non c'è nessuno! Ohe! Ohe!

Si precipita, afferra una bottiglia di cognac, e la getta.

Sto morendo di fame! Sto morendo di sete!

*Si guarda ancora attorno, lo spazio è vuoto, non c'è
che la luce che viene un po' da ogni parte.*

Cosa vuol dire! Non vale più la pena, non c'è nessuno. Non ho capito un accidente, non capisco niente. Nessuno potrebbe comprendere. Tuttavia non sono meravigliato. È anche da meravigliarsi che non sia meravigliato. Molto strano(8)».

La solitudine, la paura che essa incute, spinge ad amare la vita un po' prima detestata. Siamo in presenza di due stati d'animo contrastanti che costituiscono la base di tutto il teatro ioneschiano: il contrasto fra ombra e luce, tra senso di vuoto (l'autore spesso ricorre al termine "cave" per indicare più propriamente il vuoto esistenziale) e presa di coscienza, tra la propensione ad agire e l'impossibilità a operare(9), per cui Ionesco, tramite il Personaggio, nella battuta finale («Bello davvero questo scherzo, miei cari! Bello scherzo, signori e signore. Andatevi a immaginare uno scherzo simile! Uno scherzo simile! Che bordello! Ah là là, che incredibile bordello!»¹⁰), spinge alla derisione.

(8) E. Ionesco, *Théâtre complet*, cit., pagg. 1200-1201:

«Le Personnage: Saluts! Foutez-moi la paix!

Il se lève et leur jette une boîte de conserve et une bouteille à la tête. Les personnages disparaissent.

Foutez-moi la paix! De la lumière! De la lumière!

La lumière du matin se fait sur le plateau. On n'entend plus aucun bruit venant du dehors. Les murs ont disparu, il n'y a plus qu'une grande lumière.

Seul le fauteuil reste sur la scène.

[...]

Que se passe-t-il? Il n'y a plus personne! Ohé! Ohé!

Il se précipite, prend une bouteille de cognac, il jette la bouteille.

Je vais crever de faim! Je vais crever de soif!

Il regarde encore autour de lui l'espace est vide, il n'y a que cette lumière qui vient de toutes parts.

Qu'est-ce que ça veut dire! C'est plus la peine, il n'y a personne. Je n'y ai rien compris, je ne comprends rien. Personne ne pourrait comprendre. Et cependant je ne sois pas étonné. C'est même étonnant que je ne sois pas étonné. Bien étonnant».

(9) Cfr. "Mes pièces et moi", in *Notes et contre notes*, cit. pagg. 230-232.

(10) Ivi, pag. 1201: «Quelle bonne blague, mes enfants! Quelle blague messieurs-dames. A-t-on pu imaginer une blague pareille! Une blague pareille! Quel bordel! Ah là là, quel formidable bordel!».

Nel 1975 Jacques Mauclair rappresentò al Théâtre de l'Atelier *L'homme aux valiges*, e Berman, nel 1980, al Guggenheim Theater di New York, *Voyages chez les morts*. In entrambe le opere sono molto evidenti e accentuati gli elementi autobiografici, ombre che riaffiorano, indistinte, quasi come in un sogno: i ricordi dell'infanzia, le persone che la popolavano e che non ci sono più, i luoghi cari che gli rimasero impressi, nonostante i cambiamenti operati dal tempo e l'età. Se in *Voyages chez les morts* Ionesco proietta sul palcoscenico tanti quadri (diciannove, quante sono le scene in cui si svolge l'opera) che fanno rivivere il suo dramma familiare -il padre che abbandona la famiglia, le preoccupazioni finanziarie, i suoi rapporti con il padre e la matrigna -, ne *L'homme aux valiges* ripropone se stesso con il bagaglio della vita passata da cui è difficile distaccarsi. Anche qui gli elementi autobiografici ed onirici (11) sono così bene miscelati che si confondono, e un senso di melanconica tristezza, carico di umorismo, attraversa la *pièce*, dall'inizio alla fine, per arrivare ad una dichiarata insoddisfazione:

«PRIMO UOMO: Grazie per avermi portato le valigie. Da quando ho perso l'altra, non ho più la mia terza dimensione. Qualcosa mi manca, di intimo. Sono malato. Non si vede, chiaramente, come se non mi riguardasse(12)».

*

* *

«*Afin de calmer mon angoisse (l'ai-je déjà dit?), afin de calmer mon angoisse, pour m'endormir plus tranquille, la nuit, dans mon lit, je me rappelle les noms de tous ceux qui sont morts... de tous mes parents et amis, et ennemis, qui sont morts, qui sont morts... Ils sont des centaines... Je me joue, à moi-même, ma propre pièce, Le roi se meurt, dans le rôle principal!* (13)».

(11) Un riscontro puntuale al racconto autobiografico e ai riferimenti dei tanti sogni ripartiti nella *pièce* si ha in Ionesco, *Journal en miettes*, cit.

(12) *Ivi*, pag.1282: «PREMIER HOMME: Merci de m'avoir apporté mes valiges. Depuis que j'ai perdu l'autre, je n'ai plus ma troisième dimension. Quelque chose me manque, de l'intérieur. Je suis infirme. Ça ne se voit pas, évidemment, comme cela, à me regarder».

(13) E. Ionesco, *La quiete intermittente*, Paris, Gallimard, 1987, pagg. 57-58: «Per tranquillizzarmi (l'ho già detto?), per attutire la mia angoscia, per addormentarmi più sereno, la notte, nel letto, mi ricordo i nomi di coloro che sono morti... dei parenti e amici, e nemici, che sono morti... morti... Nell'ordine di centinaia... lo rappresento, per me stesso, la mia stessa *pièce*, *Il re muore*, nel ruolo principale!».

Il 28 marzo del 1994 l'autore di *Le Roi se meurt* moriva realmente. Quel pomeriggio di marzo, Ionesco se ne andava come se ne va Bérenger I, con la speranza nel cuore, anche se tutto gli crollava addosso, lasciando come testamento spirituale *La quiete intermittente*, il libro a cui affida le sue speranze, la ricerca del vero, i dubbi, l'idea della morte. E come Bérenger, consapevole che l'ineluttabile passo dovrà pure compiersi, egli si rivolge indietro negli anni, intravedendovi la gioventù, i parenti, i tanti amici cari, ohimè!, passati per sempre, le fedi incrollabili che ora non gli dicono niente, il dubbio ritornante, forse l'unico che non l'ha mai lasciato per assillarlo ancora di più, il pensiero della morte e la presenza-assenza di Dio,

Un libro, questo, in cui Ionesco si delinea come uomo e come artista, con i suoi affetti più cari, ma anche con i suoi timori causati dai detrattori della sua opera, i quali fanno Beckett promotore del «teatro dell'assurdo», che Ionesco preferisce chiamare semplicemente «teatro nuovo», o «teatro d'avanguardia».

«D'ailleurs, Beckett n'est pas ce qu'on appelle un "membre" de la famille de "l'absurde": son humour provient d'ailleurs, appartient à une autre tradition, un autre folklore, irlandais. En disant que Beckett est le promoteur du Théâtre de l'Absurde, en cachant que c'était moi. les journalistes et les historiens littéraires amateurs commettent une désinformation dont je suis victime, et qui est calculée. Parce que je ne leur plais pas! Pourquoi? Parce que je n'étais pas communiste, au temps où il était malséant de ne pas l'être. Ils ne m'ont pas pardonné d'avoir été anti-communiste avant eux. C'était une impertinence. Ceci m'a été confirmé par Marcabru, Arrabal, et d'autres...(14)».

Ionesco porta le sue pezze d'appoggio, citando nomi di autori e opere, rivendicando a sé, con *La cantatrice chauve* del 1950, il ruolo di iniziatore di questo teatro d'avanguardia, «une avant-garde toujours vivante, puisque

(14)Ivi. page 46: «Pertanto, Beckett non è uno che può dirsi "membro" della famiglia dell'"assurdo": il suo humour proviene d'altrove, appartiene a un'altra tradizione. un altro folklore. irlandese. Dicendo che Beckett è l'iniziatore del Teatro dell'Assurdo. nascondendo che sono stato io, i giornalisti e gli storici letterari dilettanti fanno una disinformazione di cui sono vittima. di proposito. Perché non piaccio loro! Perché? Perché non ero comunista quando era da screanzati non esserlo. Non mi hanno perdonato di essere stato anticomunista prima di loro. Un'assurdità. Ciò mi è stato confermato da Marcabru, Arrabal, e altri...».

depuis les années 1950, ce théâtre, très caractéristiques, n'a pas eu de relève», e fa i nomi di Adamov, Tardieu, Weingarten e altri, mentre *En attendant Godot* è del 1953. Ionesco crede nel teatro e, come tale, non può sopportare le meschinità degli arrampicatori di specchi. Per questo motivo, non risparmia nessuno, critici e impresari teatrali che fanno il bello e il cattivo tempo, a scapito del teatro e dell'arte.

Tali amarezze, che sicuramente attutivano quello slancio proprio di Ionesco, già da tempo avevano spinto il Nostro a chiudersi in un dignitoso riserbo, anzi lo avevano indotto a darsi alla pittura, preferendo alle parole i colori. Così dice: «Per esistere, dunque, non mi resta altro che la pittura. Se cessassi di dipingere, sarei del tutto un disperato. I colori, e niente altro che i colori, sono il solo linguaggio che possa parlare, i colori mi dicono qualcosa. Essi sono ancora viventi, da quando per me le parole hanno perduto senso, valore, ogni espressione. I colori sono per me ancora di questo mondo: essi cantano, sono di questo mondo e sembra che mi congiungano all'Altro Mondo. Ritrovo in essi ciò che la parola ha perduto. Essi sono la parola: il disegno sì, ma soprattutto il colore è parola, linguaggio, comunicazione, vita, ciò che mi può congiungere al resto, all'universo⁽¹⁵⁾».

Découvertes (1969) e *Le Blanc et le Noir* (1981), che si compongono di testi e di litografie di Ionesco, e le varie esposizioni fatte un po' dovunque (Svizzera, Germania, Belgio) testimoniano l'interesse e la dedizione verso quest'arte che potrebbe apparire come un suo nuovo apprendistato, mentre, invece, è il mezzo con cui d'ora in poi porta avanti la sua ricerca dettata dal bisogno di comunicazione profonda tra sé e il mondo, tra il finito e l'infinito, di avvicinarsi a Dio. Come nel teatro, egli acuisce la tensione esistenziale, servendosi dell'astratto e utilizzando colori forti che dicono prepotente il bisogno di luce, che è calma interiore, amore verso gli altri e verso Dio.

*

* *

(15) *Ivi.* pag. 13: «Il ne me reste donc encore pour exister que la peinture. Si je cessais de peindre, je serais totalement désespéré. Les couleurs, et rien encore que les couleurs, sont le seul langage que je puisse parler, les couleurs me disent quelque chose. Elles sont encore vivantes, tandis que les mots ont perdu pour moi sens, valeur, toute expression. Les couleurs sont de ce monde, encore, pour moi; elles chantent, elles sont de ce monde et il me semble qu'elles me relient à l'Autre Monde. Je retrouve en elles ce que la parole a perdu. Elles sont la parole: le dessin oui, mais surtout la couleur est parole, langage, communication, vie, tout ce qui peut me relier au reste, à l'univers».

Come Pirandello, Ionesco era pervenuto al teatro in modo casuale. E se Pirandello se ne era servito per criticare il mondo borghese, mettendo sulla scena il dissidio esistente tra l'uomo e la società, tra quello che vorrebbe essere e quello che agli altri appare. Ionesco mette in discussione l'umana esistenza, dando più risalto a motivi e a «verità elementari» che fino ad allora erano apparsi marginali tanto da non interessare la letteratura.

Il tema della solitudine, l'incomunicabilità, il rapporto di coppia, certa banalità che è nel linguaggio e, ancora, il conformismo e la materialità, la violenza, la morte (e, quindi, il bisogno di una certezza che faccia accettare la vita) è quanto sta alla base del teatro di Ionesco, e a questo va ascritta tutta la sua ricerca di uomo e di artista, che non può certo essere definita assurda, perché ci tocca da vicino ed è parte di noi, la più interessante, la più vera, la più umana.

«On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement. Si je ne suis pas oublié, dans quelque temps, il y aura un autre mot courant les rues, un autre mot reçu, pour me définir moi et d'autres, sans nous définir (16)».

Il teatro di Ionesco fu oggetto di incomprensione, e si parlò subito di assurdo, cosa che lo stesso drammaturgo rigettò, come lo conferma il passo riportato, chiamandolo, semmai, «sorprendente». In effetti, è vero che il suo teatro, già dalle prime *pièces*, disorientava per la tematica piuttosto inconsueta, perché tende fino all'inverosimile allo scavo interiore, ma sbalordiva anche per la novità con cui veniva posta. Perciò, il termine "assurdo" poteva essere giustificato dal punto di vista della drammaturgia (le sedie e gli oggetti che si moltiplicano, il dialogo che diviene insignificante e banale), non per ciò che vuole rappresentare (la materialità dilagante, l'incomunicabilità), considerato che è l'uomo al centro dell'interesse, l'uomo e i mali odierni che gli rendono difficile la vita.

(16) E. Ionesco, *Notes et contre-notes*. cit. pag. 297: «È stato detto che ero uno scrittore dell'assurdo; ci sono parole come questa che sono frequenti, una parola alla moda che non lo sarà più. In ogni caso, di primo acchito, è molto vaga per non voler dire niente e per definire tutto con facilità. Se non sarò dimenticato, tra non molto, ci sarà un altro termine abusato, una parola confezionata, per designare me e gli altri, senza designarci».

Ionesco, con il suo teatro, si è fatto paladino di un umanesimo da tanti reclamato, ma mai portato come lui alle estreme conseguenze. *Le roi se meurt*, *La Soif et la Faim* sono le più aperte a questa intima esigenza dell'Autore, ma anche le altre, pur deridendo certi comportamenti, perseguono lo stesso obiettivo: è sempre l'uomo al centro del suo discorso, è l'uomo il suo interlocutore, ed è lui stesso, Ionesco che, in quanto tale, risente del disorientamento proprio dell'uomo di oggi e ricerca degli agganci, delle certezze che lo rendano più sereno e gli facciano accettare la vita.

Il teatro di Ionesco tende alla realizzazione di un mondo migliore, lontano dai convenzionalismi, dalla materialità, dall'incomunicabilità che chiude e reprime. Sarà un sogno, un'utopia irraggiungibile: se non altro, da anticonformista amato e biasimato, Ionesco ha sfidato e ci sfida, volgendo tante volte lo sguardo nostalgico alla sua infanzia, alla Chapelle-Anthenaise, che, seppure lontana, per lui rappresentava ancora il mondo felice e vero verso cui spinse fino all'ultimo la sua ricerca.

Salvatore Vecchio



E. Bruno «Don Chisciotte» (olio su tela 70x120)

Marinetti cinquantanni dopo

Il due dicembre del 1944 alle prime luci dell'alba moriva. Sono trascorsi cinquantanni. C'era la guerra e la Repubblica sociale. Dalla piccola casa di Bellagio sul lago di Como venne portato a Milano nel castello Sforzesco in una cassanera-ebano. I funerali furono imponenti. C'erano scrittori e popolo. Saluti romani per Marinetti. Una corona di fiori di Benito Mussolini accompagnava il poeta. Aveva dettato un patriottico componimento per l'Italia.

Il suo oroscopo lo obbligava all'eroismo. La radice era sempre l'eroico nel privato, nel pubblico, nel politico e nel letterario. Non temeva la retorica. Spesso la cercava *per* condire con aceto forte la parola. Nato ad Alessandria d'Egitto aveva succhiato dalla civiltà araba il fanatismo. Vissuto a Roma ne aveva assorbito il paganesimo. Innamorato di Parigi ne aveva sognato la poesia.

La vita gli era stata generosa. Gli aveva dato su un piatto d'argento anche quattro guerre. Partecipava per vincere. E racconta con il tentativo sonoro di fare ascoltare nelle pagine le cannonate, gli assalti alla baionetta e il crepitio delle mitragliatrici. Lo scrivere era fare musica. La grammatica non c'entra. E le parole devono essere inventate. Il vocabolario è sempre troppo piccolo. E il vento della storia si porta via i quinterni.

Aveva intuito che Parigi allora era il centro del mondo. E il 20 febbraio del 1909 sul "*Figaro*" lancia il manifesto del futurismo. In una Europa ancora tranquilla aveva irinescato una bomba ad alto potenziale. Fu confortato dalle polemiche. E continuando con il terrorismo letterario obbligò gli artisti a non archiviare la ribellione. C'è solamente l'utopia con la quale giustificare l'amore per la vita. Il passato (che è anche il presente) è il tempo delle apparenze. Gli antiquari devono trasferirsi nel museo delle cere. L'incendio deve distruggere i palazzi dove sono sistemati, nei dorati salotti, i letterati e i politici.

Giovane e radicale non accetta discussioni. Ama la lotta e l'audacia. Da volontario partecipa alla prima guerra mondiale sognando la rivoluzione. Scrive un romanzo definito "liberty eroico". Si intitola *L'alcova d'acciaio* che suscitò interesse. Oggi è un documento. C'è la prima guerra mondiale, la partecipazione attiva dei futuristi e la polemica che Marinetti godeva nell'attizzare. Croce, ad esempio, viene definito un "malinconico carabiniere che predica la libertà rivoluzionaria".

È un romanzo "vissuto" (così nel sottotitolo) dove amore e morte si mescolano nel combinare una miscela esplosiva. Ci sono le mitragliatrici e le case di appuntamento. Nell'autoblinda affidata al tenente Marinetti dopo Vittorio Veneto e dopo la cattura di un intero corpo d'armata austriaco a Stazione Carnia, l'Italia nuda si concede all'eroico soldato. L'automitragliatrice blindata che diventa mistica e infuocata "*alcova d'acciaio*".

Ma per intendere il rapporto tra letteratura e la prima guerra mondiale questo pregevole romanzo è insufficiente. Il "*liberty eroico*" è solamente un fremito di vita. La letteratura del tempo non si propone in esame contestativo della guerra ma, in generale, accetta la situazione. Preoccupata di scavare nel reale per liberarsi dalla prigionia del mito (rappresentato da Carducci, Pascoli, D'Annunzio), la letteratura vede nella guerra una occasione per collegarsi all'Europa (in particolare alla cultura francese) e per tentare un passaggio poetico.

"*La Voce*" di Prezzolini si muove essenzialmente in un processo di liberazione dalla "provincialità" e l'esperienza poetica (da Ungaretti a Alvaro) si affanna nella convinzione che la guerra possa contribuire alla formazione di un' nuova cultura. La letteratura si sente impegnata nell'avvenimento che impone un confronto tra accademia e vita, tra parnaso e morte (Serra e Jahier lo testimoniano diversamente). Non è in discussione il problema di Trento e Trieste e il nazionalismo. Per la letteratura esiste l'occasione rigenerante.

Da questa premessa, il discorso letterario inizia timidamente con marcata audacia e con sfrenata retorica. Si tratta di una adesione alla guerra avanzata per ragioni indipendenti della guerra stessa. C'è il paradosso di fantasia che sfiora pericolosamente l'anima letteraria.

Durante il conflitto la letteratura si trova in un confronto drammatico. I motivi che avevano suggerito l'adesione trovano conforto. La letteratura italiana si collega con quella europea (l'ermetismo), si rinnova linguisticamente e spiritualmente. Ma la letteratura prende coscienza che la morte è anche il gesto crudele dell'uccidere. *San Martino* di Ungaretti, *Il mio Carso* di S. Slataper, *Wirmusser* di Jahier, *A un compagno* di Alvaro, *Sul fianco biondo del Kobilek* di Soffici, *Nino* di Saba, *Valmerbia*, *discorrendo il tuo fondo* di Montale, *Canto proletario italo-francese* di Campana sono alcuni esempi di questa inaspettata presa di coscienza.

La guerra se consente una riconquista letteraria di portata europea e una liberazione dal mito decadente, tuttavia è rifugio della vita e disperazione dell'umano. Durante la guerra la letteratura rivede i motivi che l'avevano

spinta all'adesione. In particolare la meditazione critica trova certificazione nello *Esame di coscienza di un letterato* di Renato Serra.

La *coscienza* inizia nella quiete della biblioteca di Cesena e viene portata a termine in zona di guerra tra malattie, disagi e trincea. Costituisce il testamento spirituale dello scrittore romagnolo nel quale l'amore alla vita trionfa profeticamente nella inutilità della guerra. Il tenente di fanteria Renato Serra, il 20 luglio del 1915, cade fulminato da un colpo in fronte sul Podgora e, alla sua memoria, viene concessa la medaglia d'argento.

Lo scrittore contesta l'occasione con polemica dolorosa, con fatale rassegnazione, con vigorosa fierezza. L'esempio più indicativo, a questo proposito, è Clemente Rebora. Durante la guerra 1915-18, Rebora viene richiamato. Con il grado di sottotenente viene inviato tra le truppe combattenti sul fronte di Gorizia. Nel 1913 il poeta aveva già ottenuto un meritato riconoscimento con la pubblicazione nei quaderni de *"La Voce"* di Prezzolini dei *Frammenti Itrici* (già stampati in parte sulla stessa rivista). Il rapporto tra biografia e vita, prima della guerra, già si presenta in questi *"Frammenti Itrici"* da non consentire divagazioni e distrazioni. La guerra accentua questo rapporto con una frenesia impietosa. La vita e la poesia si caricano di errore per il dramma che si presenta sul fronte.

La inquietudine morale si trasferisce con estrema coerenza nei *Canti anonimi* nei quali la parola si tortura e l'immagine perde ogni forma di letterarietà. La tragedia personale si universalizza nella disperazione inutile dell'uomo. L'esperienza vitale dello scrittore si allarga, spesso, ai confini della poesia. Lo sguardo raccoglie il sentimento e l'angoscia della morte accompagna le ore. Il fante Giuseppe Ungaretti, a vent'anni, sul Carso si incontra con il suo destino di poeta. *"L'Allegria"* pubblicata con una prefazione di Benito Mussolini distrugge il verso tradizionale, concede lo slancio lirico, frantuma la retorica.

Ma allora che cosa significa questo romanzo così *"Alcova"* e così *"Acciaio"* di Marinetti? Significa anche letteratura come vita. Ma soprattutto permette di capire la gioventù di quella stagione. Marinetti è il giovane che racconta il suo sogno.

La radice è sempre l'eroico nel privato, nel pubblico, nel politico e nel culturale. Non teme la retorica. Nato ad Alessandria d'Egitto aveva succhiato dalla civiltà araba il fanatismo. Vissuto a Roma ne aveva assorbito il paganesimo. Innamorato di Parigi ne aveva sognato la poesia. La vita è generosa. Partecipa per vincere. Racconta con il tentativo sonoro di fare ascoltare nelle pagine le cannonate, gli assalti alla baionetta e il crepitio

delle mitragliatrici. Scrivere è fare musica. La grammatica non c'entra. E le parole devono essere inventate. Il vocabolario è sempre troppo piccolo e il vento della storia si porta via i quinterni.

C'è l'utopia con la quale giustificare l'amore per la vita. Il passato è il tempo delle apparenze. Gli antiquari devono trasferirsi nel museo delle cere. L'incendio deve distruggere gli archivi e i dorati salotti. Giovane e radicale non accetta discussioni. Ama la lotta e l'audacia. In *"Alcova d'Acciaio"* ci sono i giovani che muoiono e che cantano sulle Alpi. Ci sono tutte le verità dell'eroismo. C'è la passione furiosa, l'individualismo anarchico, la Patria, la rivoluzione.

Incontra, dopo la prima guerra mondiale, Benito Mussolini per caso. E l'occasione diventa per Lui un destino. Lo seguirà sempre nella buona e nella cattiva sorte. Quando vince e quando perde. Nel 1919 viene rinchiuso a Milano nelle carceri di San Vittore con Mussolini, Vecchi, Bolzon e àItri quindici arditi per delitto di attentato alla sicurezza dello Stato e organizzazione di bande armate. E nella prigionia scrive un manifesto-opuscolo che sarà edito sul giornale *"La testa di ferro"* nell'agosto del 1920.

Ci sono tutte le verità del suo eroismo. C'è la passione furiosa, l'individualismo anarchico, la Patria, la rivoluzione. Resta fedele alle sue verità anche quando si rese conto che il fascismo doveva fare i conti con la monarchia e il vaticano.

Soffrì e accettò il suo compromesso salendo le scale dell'Accademia d'Italia nel 1929 con Salvatore Di Giacomo, Luigi Pirandello, Giuseppe Tucci. E dove incontrò passatisti, ciceroni e professori da lui sempre disprezzati (Emilio Cecchi, Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti o Giovanni Papini). Fu la fine del futurismo. Il movimento continuò poi, sfuacciandosi e rompendosi in mille rivoli. Ma quel fuoco che aveva acceso nel lontano 1909 e che aveva alimentato con l'utopia la speranza non si spense. Anche oggi il viandante perduta la bussola di orientamento guarda verso il fuoco sacro.

Dopo tanto vivere sulle rive del lago, Marinetti chiudeva gli occhi colpito al cuore. Fuori c'era la guerra civile. Gli uomini puri vivevano la passione. Gli altri si imboscavano. E il poeta viveva con dolore la sua solitudine.

Era stato sul fronte russo con il raggruppamento "Camicie Nere XXIII marzo". Nell'autunno del 1942 era ritornato ammalato. Il tempo dell'agonia arrivato. Lungo e irrevocabile. Tornava nel seno materno. Una grande pietà era nel suo orizzonte. C'era maestosità in una Repubblica dove si moriva. C'era la sconfitta della patria. E c'erano ricordi come ombre leggere nel tramonto.

Pochi mesi prima di morire scrive *L'aeropoema di Gesù* tra il 1943 e il '44. Era ormai al tramonto dopo avere attraversato un sentiero avventuroso. Era arrivato vicino la sponda dove ogni futuro diventa presente.

L'aeropoema di Gesù non è un testamento da convertito. Forse è il tentativo di assomare nella figura di Gesù il misticismo eroico, l'idea della patria da salvare (che fu di molti nella Repubblica sociale), la contemplazione divina in movimento, un frammento di romanticismo utopistico (che sottintende al futurismo) e un vago orizzonte di innocenza religiosa.

Con *L'aeropoema di Gesù* non c'è più il prometesimo futurista (annotato e comprovato nel nostro "*I futuristi*"). C'è il destino che spezza le ali della passione in una Venezia desolata che non concede niente all'eroico anche religioso. Marinetti si abbandona alle confidenze nella Venezia lunare. Nelle parole c'è l'eco di una musica che entra nelle pietre corrose e le fa diventare fughe disperate verso antiche nostalgie. Già in questo poema (come nelle pagine coeve) il Marinetti ritorna alla madre e alla "devozione a Gesù".

Percorso il grande cerchio della vita ritorna verso il punto di partenza. Lo attende il seno materno. Il passato è meno della madre che attende. Gesù è il compagno di un viaggio che volge al termine. Gli uomini si coprono di broccati ingemmati sulle camice nere. Vivaldi è agli ultimi accordi per una pia orfanella. Un profumo di zagare marcite viene dalle acque velenose della notte. A Marinetti, tornato dalla guerra nel fronte russo, non rimane che Gesù, il tricolore, il poema eroico per i ragazzi della X Mas, la madre, e la rassegnazione.

Aveva sessantotto anni e suscitava ancora polemiche dentro e fuori il fascismo. È stato un intellettuale rumoroso.

Francesco Grisi

Sostieni con un libero contributo annuo SPIRAGLI.

Riceverai la rivista e le sue pubblicazioni e sarai tra i soci del *Centro Internazionale di Cultura "Lilybaeum"*.

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

SPIRAGLI

c.da S. G. Tafalia, 74/B
91025 MARSALA (TP)

Significato di Dante nella società contemporanea

Da più parti si sostiene, e la verifica lo dimostrerebbe, che in un momento di profonda crisi sociale, morale, politica, dal messaggio e dalla forza della *cultura* è ipotizzabile la ricomposizione dell'immagine di una Nazione che va seriamente disintegrandosi nell'intera sua struttura istituzionale, economica, progettuale. «È, quindi, dal dibattito culturale che scaturisce l'immagine nuova di un Paese, perché il nuovo tessuto culturale e morale imprigiona le responsabilità personali che ciascuno deve assumersi» (A. Bonito Oliva).

In questa visione, costante di ogni momento storico controverso, il recupero e l'attualità del significato di un grande, il più grande poeta italiano, Dante Alighieri, riemerge prepotente e si collega oggi, come ieri, quale paradigma di ogni stagione, buona per la sua valenza universale. Distaccato con la forza della poesia dalle passioni e dalle miserie della vita, l'ideale di umanità, di giustizia si eleva a compendiare l'umanità intera (in senso cosmico e globale), analizzando gli errori imputabili al potere *temporale* e a quello *spirituale*, divenendo nel suo "viaggio" trascendente, profeta di una sicura redenzione dell'umanità perduta.

Tenendo conto che la scrittura, e la poesia in particolare, per Dante va intesa secondo i quattro sensi: *letterale, allegorico, morale e analogico*, (quest'ultimo considerato come il "sovrasenso"), determinante diviene un ulteriore significato, quello per il quale Dante si identifica in quanto uomo, con il disordine sociale e politico, la "selva" nel Medioevo, Tangentopoli oggi; tende come anelito all'ordine e al benessere della giustizia (Mani Pulite nell'ottica odierna) "il colle illuminato". A questo si pone come impedimento la democrazia bloccata ("la lonza"), il potere inquisito ("il leone"), il Clero corrotto ("la lupa"). Per il conseguimento del cambiamento sociale e morale occorre la scelta di un Governo-guida rinnovato (Virgilio) e quello dell'amore (Beatrice). Così soltanto, in analogia con i temi del grande poema, anche oggi l'umanità perduta potrà riacquistare la dignità smarrita, acquetare l'odio e il sangue delle guerre uscendo *dall'Inferno* e, pentendosi dei suoi errori e misfatti (*Purgatorio*), aspirare alla libertà in piena democrazia, nella giustizia e nella pace sociale, nel benessere e nella felicità (*Paradiso*).

Nella Firenze della seconda metà del Duecento l'aristocrazia di sangue aveva ceduto il passo all'aristocrazia del denaro. Ma già la poesia del *Dolce stil Novo*, di cui Dante sarà alfiere, rispecchia un ambiente dove il mito del blasone è tramontato. Il *cor gentile* del poeta non è tale per lignaggio, ma per doti morali, che prescindono la nascita. Anche in questa concezione la modernità di Dante appare in tutta la sua lucidità. Contro le fazioni che generano violenza, scissioni, tendenze separatistiche, Dante accoglie la strada dell'esilio. Gli schemi rigidi contrapposti nella battaglia politica tra Papa Bonifacio VIII e Dante, che vuole ben distinti i poteri, con autonomia propria, sembrano non comprendere le grandi trasformazioni politiche che si stanno compiendo in Europa, la nascita delle unità nazionali, il tramonto dell'impero "sacro e romano". Dal dissidio ideologico e dallo sdegno per la corruzione di molti ambienti del potere, nasce il giudizio di condanna che coinvolge lo stesso Bonifacio VIII.

Nel corso della *Commedia* il modificarsi e l'arricchirsi del concetto morale, politico e religioso nell'invenzione del poema con il suo grandioso assunto dottrinale, trascendendo i propositi e la materia lirica, si espande in una sfera universale e simbolica. Il nodo di esperienze autobiografiche, che ripropone il tema del sentimento come condizione privilegiata, riassume nella coscienza tutti i temi e gli aspetti di una crisi che agitavano la civiltà del tempo.

Il poema riassume in una sintesi suprema tutta la problematica della civiltà del Medioevo, dove è facile rispecchiare anche le motivazioni metaforiche della stessa problematica che investe il mondo moderno. Dante avverte dolorosamente la frattura tra il sistema e la realtà effettuale del suo tempo, proponendo la necessità e la possibilità di una sintesi intellettuale, che si proponga come mezzo di giudizio severo e guida sicura per una umanità che non può più esprimersi nell'ambito di una astrazione concettuale, ma che deve disporsi a tutte le applicazioni e compromissioni, sul terreno della *realtà*, ma con un'attenzione sempre più forte ed esclusiva verso i problemi etici e civili.

L'orizzonte vastissimo della *Commedia* spazia e accoglie una complessità e molteplicità di temi concreti e attuali e tende a riassumere su un piano di universalità tutta l'esperienza morale ed esistenziale del poeta. La prospettiva dei fatti e dei personaggi, nella metafora solenne che è insita nell'invenzione del *viaggio oltremondano*, è proiettata su uno sfondo di eternità, come già vide Hegel.

La lucida coscienza di una crisi che investe tutti gli aspetti della società confina in quell'ordine morale che tra cultura e fede deve rendere l'uomo degno di contemplare la luce di Dio, con un processo di purificazione che configura l'arduo cammino dell'umanità, sorretta dalla dottrina filosofica.

Il vigore e l'intensità della fantasia di Dante, che traduce in termini sensibili e corposi anche i dati più filosofici ed astratti della sua esperienza, intervengono a imprimere poeticità ad ogni minimo particolare, in *seno*, ma anche *oltre* la trama compositiva o la struttura a monte del Poema. In questo senso la contemporaneità di Dante, la si potrebbe scorgere non solo nell'eccezionalità del suo messaggio metaforico, concettuale e tematico (quello che appartiene all'uomo di sempre), ma anche nella peculiare struttura letteraria, che non a caso riappare come puntello e modello del libro più sconvolgente e innovativo dell'era moderna, quell' *Ulysses* di Joyce, che in quanto spartiacque tra la letteratura moderna e tutta quella del passato, proprio a Dante, si sente di pagare il tributo più alto.

Il viaggio odisseo di Bloom appartiene, pure nella struttura, certo più a Dante che allo stesso Omero, che ne costituisce il referente immediato. Il peregrinare dell'Ulisse moderno tra le strade di Dublino presenta moltissime analogie, non solo strutturali, con la molteplicità di incontri che Dante effettua nel suo viaggio, ma anche la tecnica innovativa ioyceana del monologo interiore certamente appartiene allo smarrimento poetico che Dante accoglie e inquadra nella vastità e varietà di esperienze che lo coinvolgono come uomo e come poeta, investendo tutti gli aspetti della realtà dai più umili ai più alti, dai più semplici ai più complessi.

Ancora oggi ogni lettore ritrova facilmente nella propria memoria gli aspetti vari, la casistica e la tipologia della vita umana in senso universale e, come tale, sempre attuale, perennemente contemporaneo, Dante risulta referente e faro di ogni epoca, per l'universalità della sua poesia, ma anche per l'enciclopedismo esistenziale che la sua opera contiene e come tale vive del suo presente, ingloba il suo *passato* e proietta il suo *futuro*. Non c'è esperienza intellettuale, morale, sociale, religiosa, filosofica, sentimentale, che non ci allinea in parallelo a Dante, che nel suo pensiero e nella sua poesia ha compendiato lo scibile umano e in ogni occasione ci può fornire l'analogia giusta, la citazione idonea, la similitudine efficace. Quella di Dante è l'ultima, magnanima voce dell'universalismo medievale che ancora si alza ai nostri giorni.

Che l'ardua dialettica fra la concezione universalistica e l'insopprimibile

necessità di dirottare verso le soluzioni dei gravi problemi attuali e sociali sia importante, e che la suprema dignità della responsabilità personale sia problema di fondo degli anni di Dante come degli anni di ciascuno di noi, sono le condizioni di crescita da porre di continuo, sotto le più diverse forme espressive e comunque da finalizzare ad un approfondimento dello spirito socio-culturale d'ogni uomo e d'ogni cittadino.

L'ideale uomo che nasce dalle pagine dantesche è colui che vive con pienezza, non rifugge da alcun dovere - spirituale, morale, pratico- che la vita gli impone, affronta fermamente ogni responsabilità, anche la più rischiosa: e tuttavia non pensa mai solo a sé stesso; sa che il suo pensiero e la sua azione sono la particella d'un ordine universale. Da questo punto di vista ci si chiariscono anche il pensiero e l'azione propriamente politici di Dante. Nessun poeta è più fiorentino e più municipale di lui; da Firenze e dai suoi contemporanei trae la maggior parte dei suoi personaggi; a Firenze vanno costantemente il suo nostalgico amore e la sua cruda rampogna. Farebbe così anche per l'Italia attuale. Ne sono certa. Eppure nessun egoismo municipale alimenta l'amore e lo sdegno: egli rimprovera Firenze peccatrice nella sua vita interna; più ancora la rimprovera quando la vede recalcitrare a lasciar sommergere la sua libertà e fisionomia comunale nell'ordine imperiale. Vissuto nella piena maturità del Comune, nel sorgere delle Signorie, cioè in un'età d'intransigenti particolarismi, si può dire che Dante non abbia occhi per quel che di fecondamente positivo pur era in quei particolarismi; giunge sino a sprezzare le nuove classi sociali borghesi, la gente intesa "ai subiti guadagni", che del Comune erano il nerbo.

Firenze? L'Italia di oggi? Uno Stato? Cosa cambia?, mi chiedo. Dante farebbe così anche per l'Italia attuale. L'Italia, ogni Stato del mondo, deve affrontare la propria responsabilità, in piena libertà: ma insieme sentirsi parte d'un tutto: e la meta ultima d'ogni particolare politica non può essere che il bene universale: "Nos cui mundus est patria, velut piscibus equor", dice nel *De Vulgari eloquentia*.

Eppure, è dalla continua lettura della *Commedia* che il lettore, a mio avviso, trae un'espressione apparentemente in sé contraddittoria: quella d'un mondo spirituale e fisico sterminatamente vario e complesso, e insieme quella d'una salda e quasi lineare ed elementare unità. Il lettore, infatti, scende nel buio seno della terra, risale all'aperto su una montagna alta e aperta alla luce, sola nell'oceano sconfinato, penetra corporeamente nella densa e pur non corporea luce del Paradiso; dovunque ci sono bufere, fetide

piogge, brulicar di serpenti, guizzare di fiamme parlanti; livide paludi, paesaggi solari; ma anche visioni del vasto cielo stellato, valli fiorite, musicali foreste, infinite feste di luci: mille aperture sui più vari orizzonti, nelle comparizioni dei personaggi e degli eventi.

E tutto ciò è racchiuso entro una struttura semplicissima: una voragine che scende verso il centro della terra, una montagna che nell'altro emisfero sale verso l'alto; nove cieli che girano veloci intorno al tutto; un decimo cielo immobile, che tutto racchiude.

Così per la nostra società contemporanea. Non c'è moto della sua anima e dell'intelligenza umana, nel male e nel bene, che Dante non rappresenti: l'ebbrezza della passione di Francesca e la sozzura della meretrice Tàide (metafora della morte per dedizione come dei cittadini consacrati all'onestà e alla correttezza, nonché al sacrificio della propria vita, e metafora della perfidia umana e dell'ingordigia dei nostri politici capaci da soli, pur di divenire i favoriti, di distruggere lo stesso palazzo delle poltrone rosse da loro occupate); l'amor di patria e il doloroso peso della responsabilità fermamente assunto da Farinata e la grandezza fosca e colpevole di Bonifacio VIII (metafora di chi contribuisce, in questa società, attivamente, alle vittorie quotidiane sui sorpresi degli stessi cittadini indirizzati a scelte poco corrette e un po' mafiose (si può scrivere questa parola?), a costo di esser condannati come eretici d'una giustizia solo agognata, e la metafora della grandezza dell'esercizio della giustizia: la *Clericis Laicos* (bolla del 18 Nov.1302) proibiva al clero di versare a qualsiasi autorità laica denaro a titolo di tasse e sovvenzioni (e le tangenti di oggi, dove le mettiamo?); gli occhi lucenti di lacrime di Beatrice e la sconcia cennamella di Barbariccia (metafora della purezza, la prima, e dell'ambiguità diabolica di chi suona apparentemente note dolcissime e si gonfia, invece, come otre per finire quindi nella quinta bolgia del cerchio ottavo *dell'Inferno*, e dell'inferno dei miserabili, ascrivo); e ancora, la tracotanza violenta e disperata di Capaneo e di Vanni Fucci e la fragilità di Pia e Piccarda (metafora della sfida al Dio, e agli dei, alla religione o al credo, dunque, e la metafora nella remissività strappata anche con violenza alla promessa di fedeltà agli ideali); il generoso ardore di conoscenza di Ulisse e l'aspettare neghittoso di Belacqua (metafora della prodezza e sagacità, contrapposta alla pigrizia, alla lentezza e all'essere *infingardi* di molti responsabili della cosa amministrativa); lo strazio paterno di Ugo e la dolcezza del ricordo e della nostalgia di tanti amici evocati, specie nel Purgatorio (metafora di chi può, paternamente straziato,

ispirare trentaseiesimi e più canti *dell'Inferno* e dell'inferno della quotidianità, come ogni padre che non sa quale avvenire garantire, oggi, ai propri figli, e la metafora di quanti, come noi, si proiettano nel passato, e nel ricordo di tempi più sereni, per sperare bene nel domani assai incerto): dunque, ansia di conquistare fama presso coloro che questo tempo chiameranno antico, e coscienza che il "mondano romore" non è altro che fiato di vento. Rappresentazione, allucinante per evidenza di particolari, delle mutazioni e trasmutazioni dei ladri e delle mutilazioni dei seminatori di discordie, e delucidazione dei più ardui e astratti veri scientifici, filosofici, teologici: il villanello che si batte l'anca disperato nel vedere il suo campo coperto di neve, e il volo dell'aquila romana, voluto da Dio. L'infinitamente piccolo e sfuggente e labile, quindi, e l'infinitamente grande ed eterno.

Dante è poeta di ogni società. Nessun dubbio turba mai il poeta, che pure sa e rappresenta la fragilità del cuore, il pericoloso pencolare della superba intelligenza degli uomini verso l'errore. Esamina e giudica, inflessibile, piccoli e grandi; i singoli e tutto il suo tempo: Impero e Chiesa: e il lettore di oggi non si domanda mai se quel giudizio così reciso sia legittimo: non ha mai l'impressione che sia pretenzioso e fatuo e unilaterale: tanta è la saldezza della fede e delle convinzioni da cui deriva, che essa passa nel lettore, il quale avverte che a giudicare non è Dante: che egli è solo l'interprete sicuro d'una legge che deve potere essere indiscutibile anche per noi. Nessuno più razionale, quadrato, consequenziale di Dante. Ma la sua razionalità sbocca nel sentimento, e si fonde con esso. E una volta raggiunto - quali che siano stati i travagli sentimentali e intellettuali che l'hanno caratterizzata -, quello che conta è che diventi poesia. Annullato ogni dissidio, come in Dante, si plachi il nostro, sino ad annullarsi nella poesia, e ogni cosa si comporrà nella morale. Naturale e tipico è, infatti, lo sprezzo dei poeti di oggi e di sempre, per gli ignavi, per chi rifugge dall'assumersi delle responsabilità della piena vita, delle decisioni supreme, cioè dell'azione.

Dante del *Convivio* e della *Commedia* ha pietà: di chi non ha amore per la scienza, e non solo quella teologica, ma anche quella fisica e naturale, e non solo lusso di erudizione e di sottigliezza, ma senza l'impegno morale, la scienza, pane degli angeli, non sarà mai gustata, e chi non ne gusta, resterà un misero e un infelice.

In questa società scienza, morale e religione sono oggi, come la poesia, una sola cosa. E ancora: la salvezza spirituale s'identifica con la libertà

individuale, cioè con la conquista di se stesso, con la capacità deU'animo a vincere le battaglie. Beatrice ha mosso Virgilio, ma è da lui preceduta nell'opera di elevazione e di sublimazione di sé e di tutti gli uomini che Dante canta nel suo poema. Il simbolo della stessa regione è un poeta; pensiero e sentimento non cozzano tra loro, ma costituiscono una salda unità: e la stessa poesia è concepita non come sogno, ma come una battaglia, con precisi obiettivi pratici di arrnaestramento e ammonimento che Dante ha e, ancora oggi, cura di mettere in luce, ricordandoci che, nonostante il disordine deUe passioni umane, c'è un ordine supremo e che ogni creatura, seppure per poteri diversi, giunge sempre ad un'unica riva e che la corda dell'arco divino porta ogni essere irresistibilmente al sito per lui decretato, che è la felicità e la perfezione; e se taluno devia, ciò è per colpa sua; perciò non ha fatto il suo dovere. Di qui la concezione dell'ordine dell'universo che giunge fino a Dante, esule immeritevole, colpito dall'ingiustizia, tradito dagli uomini per il suo amore per essi, e spettatore lucido e angosciato del male sempre caratterizzato dalla sua virile certezza di giustizia.

Ma questa giustizia, a noi, da chi verrà? Dante si fa profeta della certezza che essa può e deve venire solo da Dio, che cielo e terra si salderanno. Noi lo speriamo davvero. E mi sento d'asserire che il primo e più alto messaggio del poema dantesco è forse proprio questa certezza.

L'attualità di Dante ancora oggi diviene il referente più accreditato da parte della cultura nipponica, con le recenti dichiarazioni del più grande scrittore giapponese vivente, Kenzaburo Oe, che, vincendo il premio Mondello, ha sottolineato come dal nostro più grande poeta sia possibile realizzare un'esperienza eccezionale e unica, per la capacità di estrarre dal suo *poema* un'infinita catena di immagini e di metafore. Da ogni sua terzina, afferma OE, è possibile ricavare più materia di un racconto. Da certe figure di angeli è possibile trarre immagini fortemente indipendenti, sia dalla parte di Dio, sia dalla parte di Lucifero. La profondissima nostalgia e la fortissima tensione accompagnano la stesura dei romanzi di OE, ed è da Dante che deriva la sua esaltante iniziazione alla letteratura europea.

Un altro grandissimo autore contemporaneo, certo il più grande autore irlandese vivente, anche lui premiato con il Mondello, si è dichiarato innamorato di Dante, il cui itinerario attraversa in filigrana l'intera tessitura del suo capolavoro "*Station Island*", per il modo in cui la *Divina Commedia* riesce a conciliare la sfera politica a quella trascendente. Per lo scrittore irlandese, Dante, diviene esempio senza eguali, tanto che da questo amore

scaturiranno delle mirabili traduzioni, come quella celeberrima del Conte Ugolino, sull'insegnamento dei romantici inglesi e del modernismo di Thomas Eliot o Ezra Pound.

Se immensa è l'influenza e la significazione del messaggio di Dante nella vita, nella politica, nella tematica, altrettanto sterminata appare, come mostrato con i due esempi succitati, quella sullo sviluppo e sulle componenti strettamente letterarie di tutto il Novecento. Come dire che la *Commedia* diviene madre di tutte le poetiche, passate, presenti e future.

Lina Riccobene



E. Bruno « **La famiglia** »
(tecnica mista 80x120)

PROSA E POESIA

Epigrammata amicalia

Ad Aemiliam immaturo obitu exstinctam

Angelus ut purus terram leviter tetigisti,
omnia complectens semper amore tuo;
quid mirum si te Deus ad caelum revocavit?
Ex hortis flores colligit ipse suis.

Ad Elisam dilecta matre immaturius orbatam

Hoc matri debes. ut avertere vivere pergas,
quasque dedit dotes exhibeas validas;
arcano quodam sensu laetabitur illinc.
successus miros conspiciens subolis,

Ad Aloisiam obstinato cibi fastidio laborantem

Mox taetris nebulis disiectis sol remeabit,
teque tepore suo restituet vegetam;
oppertare vicem patiens. ne cede dolori:
evades istis. crede. levata malis.

Ad Stephaniam nupturam et eius maritum

Vivite felices, tenero sensu copulati,
sitis ut in vestro semper amore pares;
omnia quae cupitis fato peragantur amico,
quod castis utinam coniugibus faveat!

Ad Nicolaum, parentum deliciolum

Omnia quae caro cupiunt gnato genitores
prodigio quodam fata dedere tibi;
istis muneribus merito laetare, loquelae
virtutis formae fulgidius specimen!

Ad Vidonem, sui displicentia affectum

Quas natura dedit dotes gratans adhibeto;
ducere te tandem desine pro nihilo:
plurima nam tibi sunt quibus esset cetera pubes
iure superba; tuis crede magis meritis!

Ad Maximilianum cum antiqui tum hodierni luris peritissimum

Praeditus eximia tu dexteritate loquendi,
tractando causas quanta tropaea metes!
Nec tamen abstractus studiis vives adamatis;
acris at ingenii quot documenta dabis!

Epigrammata varia

Quis laudato collaetetur amico?

Evadis quotiens vietus eertamine claro,
tunc solet ex animo me miserere tui;
difficile est palmis donato plaudere amico,
mens ubi tristiculi felle madet comitis.

Quid voveat dilecto magister alumno?

Infami pro fure loqui, plagas medicare,
e fiscis laqueis solvere tot miseros:
quodlibet eligeres vellem munus, potius quam
ludibrio pusis in cathedra fieres!

De professorum commutatione In maturitatis experimento

Discipulos anno solido perpessus ineptos,
scurrili posito denique pilleolo,
indutus tragica persona, iudicis instar
ad similes asinos fel vomiturus eo.

Discipulis anno MCMXCIV maturitatis experimentum subituris

Tres fluxere leves anni quos egimus una,
cum nulli liceat sistere tempus edax.
Praeteritos utinam vobiscum degere menses
laetitia placida nune iterum sinerer!

Orestes Carbonero

ARTE

Specchio dell'animo

Eugenio Bruno, calabrese di nascita e romano di adozione, da qualche anno opera in Sicilia, avendo qui ritrovato la disposizione alla pittura già da tempo accantonata. Attualmente lavora per l'allestimento di una personale che avrà luogo a Madrid nel settembre del '95, ma al suo attivo ha tantissime altre mostre in Italia e all'estero.

Quello che incuriosisce di questo pittore è il suo silenzio, la sua riservatezza, lo starsene quasi in disparte, a differenza di altri che espongono ad ogni fatta di luna.

Ogni artista vero è segnato nel suo profondo da stati d'animo e da situazioni personalissime, e solo a sprazzi, quasi ad intermittenza rallentata, sprigiona prepotente ciò che si porta dentro, ritenerandolo e facendolo vivere di luce propria, vera, come lo è in casi del genere l'arte. Eugenio Bruno è uno di questi, e più che essere ascoltato, ha forte l'esigenza di ascoltare, di capire il suo travaglio, che è, poi, identico a quello degli altri.

Potrebbe essere questa una delle motivazioni che diamo al suo riserbo, ma non è certo esaustiva. Per questo abbiamo chiesto a Bruno quale altro motivo stia alla base di questa indifferenza che lo spinge ad isolarsi dal contesto produttivo pittorico di questi ultimi anni.

«Senza dubbio, è vero quanto dice - risponde l'artista -, e lo confermo appieno; ma il motivo profondo, per cui sembro e sono discostante, è la mercificazione che il più delle volte si fa dell'arte. La vera pittura deve innanzitutto rispondere alle esigenze dell'animo, piuttosto che a quelle del corpo. Come può notare, c'è un abisso tra l'arte come esclusivo profitto e quella come la intendo io».

Questa dichiarazione è molto utile a chi vuole inoltrarsi nel mondo pittorico di quest'uomo che, a spese sue, sa andare contro corrente, a favore, però, di un'arte che è tutta luce ed è, di riflesso, lo specchio di un'animo terso, come tale ci appare l'acqua degli abissi marini o quella,

direttamente toccata dai raggi solari, che è in superficie, oggetto in entrambi i casi di tanti suoi quadri. Si vedano, ad esempio, *Gli abissi* o *Paesaggio*, con le diverse gradazioni di luce che danno la somma di tanti colori intensi e vivi, di una luminosità sorprendente, che s'accompagnano alle pennellate ora larghe ora smorzate, in ogni caso, sempre sicure e pronte a cogliere nel segno il bisogno di dire e di comunicare che è nell'artista..

Nella pittura di Eugenio Bruno l'esplosione della luce dà la tonalità ai colori che riflettono un paesaggio per tantissimi aspetti surreale. E l'ascendenza surrealista non manca certo in questo pittore, proteso, com'è, verso l'onirico, il diverso, appunto, per cogliere in modo nuovo l'essenza della vita che è nella luce che si dilata e dilata le cose e l'uomo. Per meglio cogliere questo aspetto, che è l'essenza primaria della pittura di Eugenio Bruno, si potrebbe tenere come preciso riferimento *Arborescenze*, in cui i colori, dilatandosi, sembrano formare un "unicum", simbolo di uno stato di cristallina purezza, a cui l'artista tende, volendo in esso rispecchiarsi e ad esso richiamare gli altri che questa purezza hanno (ohimè, per sempre?) perso di mira. In questa prospettiva si colloca la splendida tela dedicata a Don Chisciotte. Bruno, con la sua pittura, come il personaggio di Cervantes, in un contrasto di luce, dai colori forti, esprime la condizione dell'uomo di oggi proteso tra la realtà e il sogno, tra la quotidianità e l'evasione.

L'artista è travagliato da questo dualismo, per cui è spinto da un'esigenza di ricerca che va al di là dell'aspetto estetico, intento, com'è, a scoprire l'essenza della vita e delle cose. Quello che lo interessa è la zona buia del profondo, l'estrazione di quell'io che fa difficoltà ad emergere proprio perché troppo l'uomo è preso dalla materialità e dai rumori. Sicché, se in un primo momento, Bruno si era dato al paesaggio e al figurativo, via via è venuto a sviluppare un'arte tutta propria che, pur avvicinandolo alle varie esperienze del Novecento italiano ed europeo (De Chirico, Picasso, Kandinsky, Marc), trova la sua ascendenza nel surrealismo, che così recita, servendoci di una frase di De Chirico, a sua volta mutuata da Bréton: «L'opera d'arte deve abbandonare del tutto i limiti dell'umano, deve rinunciare completamente al buon senso e alla logica».

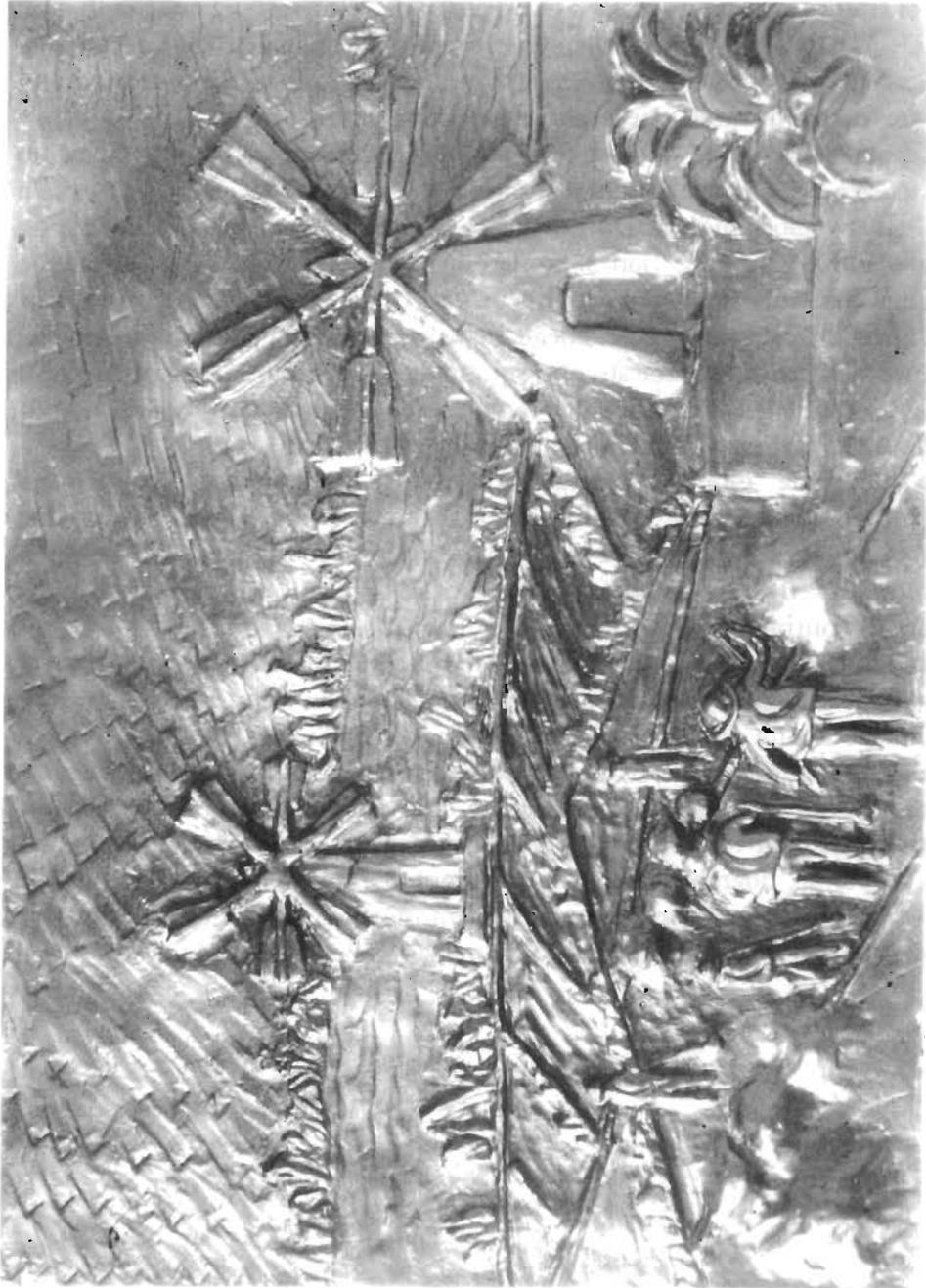
Le esigenze dello spirito sono quelle che maggiormente contano nella pittura del Nostro. Così si spiega il suo scandagliare delle profondità marine o certi suoi lavori che chiamerei "aerei", per quel suo giuoco di luci e di ombre che sa di sacche di nubi e di chiaro intenso, facile a vedersi volando. E si spiega così la luminosità che fa da padrona in ogni suo quadro, sia

che si tratti di visioni oniriche o che oggetto della sua attenzione sia il mare o il cielo, perché alla base della sua creatività artistica c'è l'aspirazione alla purezza. Di qui anche il contrasto, su cui abbiamo insistito (luci e ombre, lineare e non lineare), che è caratteristico di quest'arte.

Le stesse sculture, che si rifanno alla millenaria civiltà di Sicilia (in particolare i sei pannelli in cemento che ripercorrono la storia di Marsala dai Fenici ai giorni nostri), riprendono questi motivi che tendono alla ricerca di una forma che bene non si configura. Come nella tela *Resurrezione*, o in quella ispirata alla *Famiglia*, opere ben riuscite sia per la fattura, che sa di una delicata stilizzazione degli elementi, sia per i colori, dove perviene (la luce del Cristo resuscitato che squarcia la tenebre attorno; nell'altra, il senso dell'unione, proprio della famiglia, che s'amalgama con l'unicità-molteplicità del creato) ad una simbiosi di realtà e di sogno.

L'informale che c'è nella pittura di quest'artista si origina dall'insoddisfazione che è in lui, dal bisogno di ricercare una forma che, magari andando al di là della realtà, sia capace di comunicare con sé e con gli altri. Si veda, per esempio, la tela Sicilia, oppure l'altra, *La notte*. Nella prima, il contrasto prodotto dalla luce (contrasto che caratterizza l'Isola e i Siciliani) o, meglio, la dilatazione propria della luce proietta cladodi di ficodindia somiglianti a ombre umane, mentre nella *Notte*, che è sinonimo di buio, e anche di paura, i volti stralunati, toccandosi, fanno pensare a una boscaglia, dove i colori, facendosi breccia, urtano (il rosso e il nero sono di predominio) ed esplodono una luce che meraviglia e suscita stupore. Partendo da una realtà, quindi (la Sicilia, per quello che essa è, e la notte che, di per sé, dovrebbe essere un momento di riposo), l'artista va al di là del visibile per immergersi in un'atmosfera insolita, ma pur sempre radiosa e avvincente. E questo viaggio che lo coinvolge ci rende partecipi e ci avvince.

Salvatore Vecchio



E. Bruno, **Scultura** (pannello 140x60)

PROBLEMI E DISCUSSIONI

Il mondo della colpa: alcuni rilievi psicodinamici

La morte, il dolore, la lotta, la determinazione storica dell'esistenza, nella concezione filosofica di Karl Jaspers (1) sono considerate «situazioni limite». Situazioni, cioè, inevitabili poiché legate al nostro essere al mondo. L'uomo, di fronte ad esse, rimane impotente, contro di esse urta e naufraga perché non può mutarle né comprenderle profondamente. Tra le situazioni limite Jaspers include anche la «colpa». In ambito psicoanalitico si definisce «sentimento di colpa» quella sofferenza psichica derivante dalla sensazione, più o meno conscia, di aver causato o di poter causare un danno o del male ad oggetti amati. Tali sentimenti stanno alla base delle angosce depressive.

Gli stati depressivi non costituiscono una prerogativa della specie umana; infatti, osservazioni naturalistiche e ricerche sperimentali hanno permesso di verificare la presenza di comportamenti depressivi o «di disperazione» anche nei giovani mammiferi - nei primati in particolare - in rapporto a vicende di separazione, di isolamento o di rottura dei vincoli di attaccamento affettivo. Tali comportamenti, nel mondo animale, avrebbero una funzione biologica adattiva; costituirebbero «segnali» diretti ad avvertire il gruppo, in particolare i genitori o la madre, che uno dei membri più piccoli si trova in pericolo. Dunque gli atteggiamenti depressivi avrebbero la funzione specifica di stimolare nei membri adulti la cura e la protezione degli individui più indifesi.

Non dissimili appaiono in campo umano le finalità della depressione - almeno al suo primo apparire nella vita psichica individuale - quando si

(1) K. Jaspers, *Filosofia*, Torino, UTET, 1978.

tenga conto delle teorie psicoanalitiche attualmente più condivise. Secondo M. Klein è possibile collocare attorno al sesto-ottavo mese di vita l'attivarsi nel lattante di una «posizione depressiva» che è capace di mobilitare nella madre delle risonanze affettive, dei sentimenti di colpa e conseguentemente - secondo la formulazione di F. Fornari - delle necessità di «amore-redenzione» che si traducono in una intensificazione da parte della madre di quelle risposte amorevoli e di quell'empatia che sono indispensabili al bambino per superare la fase depressiva.

La posizione depressiva è interpretata dalla Klein come il risultato della insorgenza di sentimenti di colpa e di una reversione all'interno dell'aggressività nel lattante, allorché egli, acquisita la capacità di conoscere la madre come un oggetto totale, si rende conto che sta dirigendo contro di essa, nel momento della frustrazione, i propri impulsi ostili e distruttivi. Dunque nel pensiero kleiniano la nascita del super-Io non avverrebbe nella fase edipica ma nel corso del primo anno di vita.

Lasciando sospeso ogni giudizio circa l'effettiva liceità di attribuire al lattante sentimenti che possono apparire plausibili solo compiendo uno sforzo di estremizzazione analogica con i sentimenti dell'adulto, possiamo tentare di affiancare alle teorie kleiniane altri rilievi psicodinamici i quali possono portare un contributo alla chiarificazione circa lo svilupparsi delle radici del senso di colpa negli umani. Innanzitutto dobbiamo ammettere che la madre possa avere normalmente delle discontinuità nella sua capacità di rispondere sollecitamente o nei modi adeguati a tutti i bisogni dell'infante; pertanto possiamo considerare le frustrazioni come accadimenti normali nella vita di ogni bambino; anzi noi oggi sappiamo che le frustrazioni sono necessarie perché possa svilupparsi no, perché possa avvenire la nascita psicologica. Sotto quest'ottica le posizioni depressive del lattante appaiono risposte fisiologiche a vicende di allentamento di vincoli di attaccamento affettivo, a carenze di cure, ad assenze della madre-seno nel momento del bisogno.

Considerato che pulsioni di vita e pulsioni di morte in ogni essere si trovano in equilibrio dinamico tra di loro, siamo costretti ad ammettere che l'assenza della madre-seno, cioè la carenza di apporti libidici dall'esterno, provochi uno spostarsi dell'equilibrio in favore delle tensioni aggressive che appunto - in quanto emergenti in assenza di oggetti gratificanti - non possono che scaricarsi verso l'interno dell'individuo con conseguenti valenze autodistruttive. Dunque, la mancanza di apporti libidici dall'esterno, cioè l'assenza di oggetti dispensatori

d'amore corrisponde a qualcosa di cattivo, ad un male, ad un .noxa- che può mobilitare l'emergere di ciò che F. Fornari ⁽²⁾ definisce .terrificante interno-, quale percezione orlginaria dell'istinto di morte.

Quanto sinora considerato ci porta a dover ammettere che a livello "proto" esiste una accentuata correlazione tra allentamento dei vincoli di attaccamento affettivo e mobilitarsi di cariche autodistruttive. Ma possiamo, inoltre, ipotizzare che esiste in ciascuna specie un rapporto direttamente proporzionale tra potenziale aggressività, necessità di apporti libidici e prolungamento del periodo di completa dipendenza ai fini della sopravvivenza. Sotto quest'aspetto l'uomo occupa il primo posto in assoluto nella scala evolutiva relativamente a tutte e tre le variabili considerate.

Ritornando all'oggetto precipuo di questa relazione, è necessario riflettere sulla singolarità della situazione in base alla quale la sopravvivenza del bambino trova il suo principale fondamento nella possibilità di risvegliare, tramite la posizione depressiva, dei sentimenti di colpa nella madre, la quale sarà così sollecitata a mobilitare tutte le sue risorse lenitivo-riparative.

• • •

Abbastanza esemplificato appare il caso di una giovane donna, già madre di un bambino di 5 anni, la quale dopo la nascita del secondo figlio, anch'esso maschio, sviluppò un accentuato stato depressivo in seguito alla profonda delusione per non aver avuto la figlia femmina, ardentemente desiderata. Insieme allo stato depressivo la paziente presentava delle alterazioni ideative, in forma ossessiva, rappresentate dal pensiero che il figlio non fosse suo: altre volte, invece, pensava che il figlio non appartenesse al marito, pur non avendo mai avuto rapporti sessuali extraconiugali. Quando la donna iniziò le sedute di psicoterapia il bambino aveva ormai otto mesi e da tempo aveva preso l'abitudine di piangere quando non veniva tenuto in braccio: poi, di notte, riprendeva il pianto ogni qual volta gli sfuggiva il ciucciotto, ma siccome ciò accadeva con una frequenza impressionante, quasi ogni mezz'ora, la madre era costretta a svegliarsi di continuo per riportargli il ciucciotto in bocca. Il fatto più interessante è che la donna inconsciamente aveva in qualche modo contribuito in forma

(2) F. Fornari, *Nuovi orientamenti nella Psicoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1966; *lb.*, *Psicanalisi della guerra*, Milano, Feltrinelli, 1970.

decisiva allo svilupparsi di suddetti atteggiamenti nel bambino, poiché, contrariamente ad ogni aspettativa, aveva preso sin dall'inizio l'abitudine di tenerlo continuamente stretto a sé, come a proteggerlo dalla benché minima sofferenza, come se non potesse tollerare che il bambino piangesse; non rendendosi conto che il proprio modo di comportarsi era collegato ai sentimenti di colpa.

* * *

Con il trascorrere dei mesi il bambino, per via della progressiva maturazione neurobiologica e della progressiva psichizzazione, va acquistando una sempre maggiore coscienza della sua capacità di suscitare delle risposte psico-emotive e comportamentali nella madre; e insieme a questa maggiore consapevolezza anche i primi sentimenti di debito, di riconoscenza, di gratitudine nei confronti di lei, che viene sentita onnipotente in quanto dotata di quelle capacità lenitivo-riparative che per il bambino hanno una importanza vitale. Onnipotenza salvifica che il bambino tende a introitare tramite l'identificazione.

Una volta acquistata la coscienza di essere co-protagonista di scambi affettivi, nell'ambito della vicenda esperienziale diadica, il bambino svilupperà angoscia, malessere, ogni qual volta non potrà identificarsi con la madre riparativa ed oblativa, dispensatrice di amore e di bene. Questo malessere è ora la conseguenza del percepire se stesso, a causa delle pulsioni ostili o ambivalenti, quale responsabile dell'alienazione da sé di oggetti dispensatori di bene, cioè responsabile del proprio affamamento affettivo, della perdita di quegli oggetti gratificanti la cui presenza appare indispensabile ad evitare l'emergenza, reversiva all'interno, delle pulsioni distruttive. Pertanto, l'impossibilità ad identificarsi con l'oggetto d'amore riparativo, costituirebbe la radice di ogni sentimento di colpa, di ogni «cattiva coscienza». Dunque la coscienza, che appare trarre origine dall'emergenza del «terrificante interno», si svilupperebbe, e si potenzierebbe successivamente, soprattutto quale apparato deputato a mantenere separate, tramite una forzatura interna, l'ostilità dall'amore, la *libido* dalla *mortido*. Ogni falla in tale capacità di separazione determinerebbe la «cattiva coscienza», cioè la sensazione che si stia facendo del male all'oggetto d'amore con il quale, in questi frangenti, non è più possibile alcuna identificazione.

Evidentemente lo svilupparsi di sentimenti di colpa viene rinforzato via via dalla serie di precetti ed atteggiamenti educativi della madre, la quale

connota come «bene» quello che da essa è accettato e valorizzato e come «male», come qualcosa di cattivo, tutto ciò che essa rifiuta, non approva. La prima legge, le prime regole di vita, i primi comandamenti sono dettati dalla madre. La madre e, successivamente, i genitori, quale «oggetto combinato», si pongono come universo dettante sia le colpe che le pene. Il mantenersi buono è necessario al bambino per sentirsi sufficientemente amato. La trasgressione così come gli impulsi ostili comportano un malessere, un sentimento di colpa, una «cattiva coscienza», collegabili alla preoccupazione che l'oggetto d'amore non voglia più dare il suo affetto o che lo stesso sia stato danneggiato, svuotato, privato dalla capacità di continuare a darne. Così il super-Io, al di fuori della patologia, piuttosto che in funzione di una distruttività internalizzata, appare al servizio di una funzione salvifica internalizzata, in quanto mobilitando processi propiziatori-risparmiativi consente la revitalizzazione delle reciprocità bonifiche.

Il padre, che progressivamente con il trascorrere del tempo occupa un maggiore spazio nel mondo esperienziale del bambino, per certi versi, è sentito come un competitore, un ladro, un sottrattore dell'oggetto d'amore primario, che è la madre; ogni volta, ad esempio, che la porta via con sé oppure ogni volta che emargina il bambino nella sua stanzetta. Pertanto, la figura paterna per molti versi sembra prestarsi ad una sorta di «elaborazione paranoica del lutto», cioè ad attribuire ad altri, ad oggetti nemici la causa delle proprie perdite, parziali o totali. Il bambino potrebbe così trovare nel padre, e non più nella propria cattiveria, il responsabile delle proprie frustrazioni primarie, cioè dell'allontanamento affettivo della madre. Ma questo meccanismo difensivo non può avere successo poiché il padre costituendo anch'esso un oggetto d'amore e di identificazione - in quanto anch'esso dispensatore di affetto, di cure e protezione nei confronti del bambino come anche nei confronti della moglie - non può essere investito di ostilità e di inimicizia senza mobilitare ulteriori sentimenti di colpa. Cosicché la «cattiva coscienza», che aveva avuto il suo esordio nella vicenda relazionale diadica con la madre e che avrebbe potuto trovare sollievo attraverso l'esportazione all'esterno della colpa, trova nella vicenda relazionale con il padre nuove occasioni per ripresentarsi.

Il vissuto di colpa riaffiorerà regolarmente nel corso della vita ogni volta che sentimenti connessi all'odio - quali l'invidia, la gelosia, il desiderio di vendetta, le pulsioni di morte - si rivolgeranno contro oggetti che a causa della convivenza, della necessità, del desiderio o dell'identificazione, si

presenteranno come oggetti d'amore. Sotto quest'ottica il sentimento di colpa appare in tutta la sua dimensione di «situazione-limite», indissolubile compagno nel procedere dell'esistenza, fonte di ogni profonda sofferenza morale, ma nello stesso tempo condizione necessaria per l'assunzione di quella responsabilità senza la quale non potrebbe avvenire alcun reinvestimento libidico. Ciò che distingue la normalità dalla patologia, il sentimento di responsabilità dal disturbo affettivo, dalla depressione, è dato dall'assunzione di una colpa che non sia talmente accentuata da paralizzare ogni possibilità riparativa, dunque non tale da tradursi in una forza al servizio delle pulsioni distruttive.

* * *

Quanto sinora considerato, pur se può contribuire a focalizzare alcuni aspetti che appaiono di notevole importanza per la comprensione del mondo della colpa, non ci impedisce di rivisitare il problema sotto altre angolature che possono suscitare il nostro interesse.

Nietzsche in *Genealogia della Morale* ⁽³⁾ afferma che «soltanto quello che non cessa di dolere resta nella memoria»; il dolore costituisce «il coadiuvante più potente della memoria». Con il senso di colpa è stata introdotta «la più grande e la più sinistra delle malattie», «la sofferenza che l'uomo ha dell'uomo, di sé: conseguenza di una violenta separazione dal suo passato animale (...) di una dichiarazione di guerra contro gli antichi istinti, sui quali sino allora riposava la sua forza, il suo piacere, la sua terribilità». Questa metamorfosi non è il frutto di un atto di volontà né di uno «sviluppo organico all'interno di nuove condizioni bensì come una frattura, un salto, una costrizione, una inevitabile fatalità»; una enorme perdita di libertà iniziata con la violenza e con la violenza condotta a termine da una piccola minoranza di uomini molto forti «una razza di conquistatori e di padroni che, guerrescamente organizzata e con la forza di organizzare, pianta senza esitazione i suoi terribili artigli su una popolazione forse enormemente superiore di numero, ma ancora informe, ancora errabonda». «Questo istinto delle libertà reso latente a viva forza (...), questo istinto della libertà represso, rintuzzato, incarcerato nell'intimo, che non trova infine altro

(3) F. Nietzsche, *Genealogia della Morale*, Milano, Adelphi, 1984.

oggetto su cui scaricarsi e disfrenarsi se non su sé stesso: questo, soltanto questo è nel suo cominciamento la 'cattiva coscienza', di questa specie «è il piacere che prova il disinteressato, il negatore di se stesso, l'immolatore di sé: questo piacere rientra nella crudeltà (...), soltanto la cattiva coscienza, soltanto la volontà di svillaneggiare se stessi fornisce il presupposto per il valore del non egoistico».

Jaspers con altre parole sottolinea ugualmente la drammaticità della condizione umana quando afferma: «Abbracciando la vita si toglie qualcosa agli altri», l'esserci con il fatto di dover realizzare delle condizioni che sono indispensabili alla vita stessa esige «lotta e sofferenza altrui»; ciascuno paga con la sofferenza il prezzo del suo agire ma anche di alcuni dei suoi sentimenti più intimi. «Si può tentare di evitare la colpa non entrando nel mondo, non facendo nulla ma anche non agire è una forma di agire, un agire nella forma di omissione che conduce ad una fine più rapida dovuta a quell'inerzia sistematica e assoluta che assomiglia al suicidio (...), sia ragione che la non-azione implicano delle conseguenze, per cui in ogni caso siamo inevitabilmente colpevoli».

Nietzsche in *Nascita della Tragedia* ⁽⁴⁾ si chiede: «Il pessimismo è necessariamente un segno di declino, di decadenza, di fallimento di istinti stanchi e indeboliti?», «c'è un pessimismo della forza? Un'inclinazione intellettuale per ciò che nell'esistenza è duro, raccapricciante, malvagio e problematico, in conseguenza d un benessere, di una salute straripante, di una pienezza dell'esistenza? C'è forse un soffrire della stessa sovrabbondanza?». E che significato ha poi la «follia dionisiaca?», «quel fenomeno in cui i dolori suscitano piacere, in cui il giubilo strappa al petto voci angosciate. Dal sommo della gioia risuona il grido del terrore o lo struggente lamento di una perdita irreparabile». Perdita irreparabile è quella che vive il melanconico. Ma ci dobbiamo porre il quesito se in fondo ogni riparazione nei confronti dell'oggetto amato non abbia anche una valenza narcisistica nel suo aspetto di riparazione dello stesso sentimento di colpa. Non possiamo rispondere che affermativamente.

Ma vi è la possibilità di un sentimento di colpa che non può essere riparato neanche con la stessa riparazione? Lo potremmo chiamare un sentimento di colpa maturo, in quanto non sfiorato né inquinato da elementi

(4) F. Nietzsche, *Nascita della Tragedia*, Milano, Adelphi, 1977.

affettivi (negazioni maniacali o mortificazioni depressive); esso è legato ad una profonda conoscenza dell'umano e della sua imperfezione. Questo sentimento di colpa per così dire maturo, privo di disillusioni, contiene in sé un rischio: di trapassare senza soluzioni di continuo nell'anestesia morale. In questo caso appare difficile stabilire dove finisce una responsabilità integra - non integrale ma integra, cioè libera di elementi affettivi, depressivi o maniacali - e dove comincia un' anestesia egocentrica.

Ancora Nietzsche in *Nascita della Tragedia* si chiede se «il socratismo della morale, la dialettica, la moderazione e la serenità dell'uomo terretico», ciò per cui la tragedia greca morì non fosse «un segno di declino, di stanchezza, di malattia, di istinti che si dissolvono anarchicamente», se la stessa scientificità «è solo una paura e una scappatoia di fronte al pessimismo», «una sottile legittima difesa contro la verità»; infine se ogni dottrina che voglia essere solo morale non esprima anche «un'ostilità alla vita, la rabbiosa vendicativa avversione alla vita stessa: giacché ogni vita riposa sull'illusione, sull'arte, sull'inganno, sulla prospettiva, sulla necessità della prospettiva e dell'errore».

* * *

Un uomo sposato, padre di tre figli, aveva allacciato una relazione con una giovane donna con la quale avrebbe voluto convivere, ma tale desiderio era contrastato dall'affetto e dal senso di protezione nei confronti dei figli che non voleva abbandonare.

Durante le sedute di psicoterapia, quest'uomo esprimeva una profonda sofferenza per il fatto di sentirsi in colpa e volersi votare al sacrificio per il bene dei figli, nello stesso tempo avvertiva qualcosa all'interno che lo faceva ribellare all'idea del sacrificio; altrettanto drammatico per lui era sentirsi, a causa della ribellione, come un essere debole. Era importante dal punto di vista terapeutico che egli potesse prendere coscienza dei suoi sentimenti di responsabilità; ciò gli consentiva di potersi identificare anche con un genitore buono capace di amare e di donarsi ai figli.

La psicoanalisi ci ha insegnato che molti problemi umani, individuali o collettivi, soprattutto alcuni nostri profondi conflitti, difficilmente possono trovare una vera risoluzione - ciò fa parte della nostra imperfezione -; quel che è importante è prendere piena coscienza delle realtà, a volte contraddittorie, che animano il mondo interiore. Per questo non possiamo non

concordare con il più volte citato Jaspers quando sostiene: «Non si tratta (...) di essere innocente, ma di evitare realmente la colpa evitabile, per giungere a quella colpa autentica, profonda ed inevitabile, in cui non è dato trovare pace. La responsabilità diventa allora *pathos* esistenziale che porta ad assumerci la colpa inevitabile, che altrimenti ci terrorizzerebbe, e che consiste nell'essere noi inconsapevolmente e passivamente irretiti nella miseria della colpa».

Alfredo Anania

Comunicato Stampa

Da molti anni il GARE.! HESIODE presta un costante interesse al ruolo ed alla storia delle riviste di etnologia e, più ampiamente, alle riviste che pubblicano puntualmente o regolarmente articoli di etnologia.

Il presente lavoro si è concretizzato attraverso la creazione di un centro di documentazione specializzato sui periodici; l'organizzazione di colloqui, incontri ed esposizioni; la diffusione di informazioni e l'edizione di opere dedicate alle riviste.

Realizzando con la *Mission du Patrimoine ethnologique (Direction du Patrimoine - Ministère de la Culture et de la Francophonie)* l'inchiesta:

Le riviste di etnologia e l'etnologia nelle riviste in Europa

il GARE./ Hesiode intende inoltre affermare la dimensione europea del lavoro intrapreso e desidera:

- costituire un inventario, il più possibile completo, delle riviste di etnologia;
- creare un repertorio delle fonti di informazione e di documentazione disponibili in merito alle riviste di scienze umane e sociali;
- definire le modalità di una cooperazione permanente tra le varie riviste in Europa.

Per la buona riuscita dell'inchiesta, Vi saremmo grati se voleste:

- comunicarci indirizzi di riviste, centri di ricerca, ricercatori... ai quali inviare il questionario da noi preordinato;
- diffondere tali informazioni presso riviste, istituzioni e persone che possono essere, in qualche modo, interessate al nostro lavoro;
- farci pervenire, eventualmente, numeri di riviste relative alla nostra inchiesta, nonché studi relativi al ruolo e alla storia delle riviste di scienze umane e sociali.

Per richiedere un dossier completo comprendente la presentazione dei lavori del GARE. / HESIODE relativi alle riviste e al questionario dell'inchiesta rivolgersi a:

G.A.R.E.#HESIODE, Christine Bellan, 91, rue J. Sauzède

F- 11000 CARCASSONNE, FRANCE

Tel. (33) 68712969 Fax: (33) 68712075

RECENSIONI

A futura 'b go qt k '' Letteratura come vita. Ricordo di Nino Tripodi

Il romanzo di Francesco Grisi A futura memoria (edito dalla "Newton Compton nel 1986, finalista al premio "Strega" con quattro edizioni) , sarà pubblicato nei "tascabili-economici" in Germania e in Italia.

Per l'occasione siamo' lieti di fare conoscere un breve saggio-recensione inedito di Nino Tripodi scritto pochi gtoni prima di morire il 22 luglio 1988.

Si tratta di una riflessione che prende avvio dal romanzo di Francesco Grisi e propone una visione della letteratura come problematica creativa. C'è nello scritto di Tripodi la cosiddetta "immaginazione teologica" che faceva da guida alla vasta cultura del politico e dello storico.

L'articolo lo pubblichiamo per ricordare il Tripodi, scrittore, docente universitario, deputato e letterato.

Il volume che diede al Tripodi popolarità ha come titolo Intellettuali sotto due bandiere. L'ultimo è una raccolta di novelle: Nuvole e simboli, del 1988.

* * *

"La ragione non è stata più sufficiente per capire la vita": questo concetto conclude il libro che Francesco Grisi, con il titolo *A futura memoria*, ha recentemente pubblicato e che, allo "Strega" si è affermato al terzo posto, con uno scarto di appena qualche voto dal secondo. Il concetto - già del vecchio Shakespeare ("ci sono più cose al mondo di quanto non pensi la vostra filosofia"), anzi del tutto dell'antichissima saggezza latina ("*cave a consequentiariis*") - è anche un po' il filo conduttore del romanzo. Ma il libro è proprio un romanzo? O non piuttosto un riflessivo saggio intercalato, in apertura e in chiusura, dalla brillante inventiva d'arte con la quale Grisi narra la parentesi esistenziale del suo inquieto personaggio?

Saggio o romanzo, nelle sue pagine la vita è avvolta nel velario del mistero. Per penetrarne il segreto, le simmetrie dei principii o la dialettica

dell'ordine dello spirito, spiega il reale e guida il mondo. La fede rompe le tavole della ragione. Maria di Nazareth, non ricordo più in quale canto dantesco, suggerisce pacatamente alla "umana gente" di stare "contenta al quia", cioè di fermarsi al poco che sa.

Ma non è che ragionare sia superfluo o vano. Basta capire che i concetti nati dalle pur necessarie procedure logiche non chiariscono tutto. In fondo ad esse resta sempre una porta chiusa sulla quale i credenti scrivono la parola "Dio". Se Grisi, ambiziosamente, tenta di forzarla attraverso le ramificazioni della fede, riesce appena a scorgere il sottile spiraglio che illumina l'anima e accompagna il disperato e disperante viaggio dell'esistenza. Come nella raffigurazione romanzata della madre di Mara, sottrattasi al mondo sotto il saio monacale della clausura.

Il convegno narrativo - ed è qui l'arte di Grisi - consiste nel contrapporre un modernissimo personaggio piuttosto stravagante o del tutto schizofrenico come il suo Giovanni ai trapassati e rassegnati estensori dei vangeli cristiani. Matteo, Marco, Luca e Giovanni hanno tramandato quattro lettere indirizzate all'apostolo Filippo, "a futura memoria", per spiegare ai posteri le pieghe segrete dei loro racconti, che fanno testo nel Nuovo Testamento. Le lettere giungono, come che sia, a un santone integralista, Armageddo, che a sua volta le affida al protagonista del romanzo, mentre costui, in veste giornalistica, se ne va peregrinando tra guerriglieri e terroristi islamici. Le lettere a Filippo rappresentano la vita di Gesù secondo le testimonianze e i diversi disegni dei quattro evangelisti. E sono quattro modi, utili a ognuno, per intendere il messaggio lasciatoci da nostro Signore, quasi predizione della vocazione ecumenica soprattutto oggi avvertita dalla Chiesa di Giovanni Paolo II.

Matteo è il più ebreo; accentua l'estrazione ebraica del Nazareno; avvalorata la possibilità del cristianesimo di vivere nella legge giudaica, in attesa del Regno. Marco si libera invece dalla ritualità israelitica, distingue il cristianesimo dal giudaismo, e, poiché vive a Roma, tenta di dare alla perseguitata religione di Gesù il supporto del potere romano: il centurione, sotto la Croce, simboleggia il riconoscimento del figlio di Dio da parte dell'Urbe universale; storicamente, è Marco che vince. Luca non ha cure temporali; per lui solo la fede è salvifica, le istituzioni sono il segno terreno della caduta; in Luca è la chiesa del futuro. Giovanni è l'apostolo prediletto, al punto che il Messia gli affida sua madre prima di morire; Giovanni è "l'utopia amore", disegna il Maestro come il vertice della tradizione

esoterica degli esseni, della contemplazione ellenica e del simbolismo orientale: Gesù è "il profeta e il compimento".

La traduzione di queste quattro arcaiche missive costituisce una documentazione sagace per gli studiosi e una piana, persuasiva informazione per i comuni lettori. Occupando per altro la parte centrale del libro, ne lievita la valenza sotto il profumo saggistico.

Narrativamente, la comparazione del mondo evangelico con l'odierna esperienza quotidiana scava un distacco abissale. Si potrebbe congetturare una polivalenza di abitudini espressive, un Grisi uno e due, la coesistenza del Grisi immaginifico col Grisi raziocinante, lo sdoppiamento insomma di uno scrittore tra spregiudicatezza e conformismo, modernità e tradizionalismo. Forse però il conflitto da nient'altro discende che dall'antitesi voluta per separare stilisticamente e antropologicamente due linguaggi: l'uno insaziato, spesso sconnesso e morboso del giovane Giovanni, errabondo tra la ragione che non appaga e la fede che non lo redime; l'altro iniziatico, convinto, controllato, dei quattro evangelisti. "Narrare è cosa diversa che scrivere un romanzo", fa dire Grisi al Giovanni evangelista; e lo convalida col "romanzare" egli stesso i discorsi del protagonista e col "narrare" le lettere a Filippo degli evangelisti. La narrazione, chiarisce, è completamento della storia "in un quadro dove trovano accoglienza i racconti, le allegorie, le meditazioni e le emozioni come simboli della eternità dei tempi e non della cronaca".

Data la sacralità del tema in discussione, la trama libresco non coinvolge però solo la storia che ha dimensione umana e terrena, ma anche la teologia che è divina e trascendente. Le tesi con le quali Grisi fa giustificare dagli evangelisti le loro nozioni sulla vita di Gesù rasentano talvolta l'eresia. Quando Marco parla dell' "ipotesi" del suo vangelo, e di essere stato "costretto", nonostante le sue "perplexità", a inserire a motivare a modo suo il pagamento del tributo a Cesare, di avere cioè architettato una "messinscena" per accattivarsi la benevolenza di Roma, vulnera un precetto della parlata dei credenti che, quando dicono "è vangelo", intendono sottolineare l'inconfutabilità di un fatto. Che vangeli sarebbero mai questi se la loro stesura fu forzata dalla necessità di ricorrere a un'ipotesi, o, peggio, a una sceneggiata?

Però anche questo scoglio, al giorno d'oggi, è superabile. Non si va parlando di "immaginazione teologica" come stampella della fede e perciò a fin di bene? Dunque la questione sarebbe risolta. E Grisi può fare recitare

al tormentato Marco, magari ovattando la zampata del leone, che pure è il suo simbolo: "Tu mi dirai che ho ingannato i lettori. E posso darti anche ragione. Ma che cosa mi restava da fare? La mia comunità romana dovrà trovare nell'impero romano le strutture per raggiungere tutti i popoli civili e convertirli. E, allora, potevo io impedire questo grande disegno, raccontando, a proposito del tributo quello che veramente Gesù pensava? .. Ho agito nella convinzione di servire nostro Signore... Ho scritto questa mia ipotesi di vangelo per il domani, convinto che solamente dalla collaborazione tra Chiesa e Impero romano potrà nascere qualcosa per il futuro".

Sì, è vero, canterà molto più tardi Carducci, recriminando: "son chiesa e impero una ruina mesta". Ma nei secoli antichi Marco non poteva conoscere gli esiti esiziali di certe collaborazioni debordate dalla donazione di Pipino il Breve alle pastoie del diritto concordatario, senza citare fra Dolcino e i roghi dell'Inquisizione.

Glisi ha scritto un libro non solo intelligente, ma coraggioso. Libro che induce a riflettere, sia prima di dargli ragione che di dargli torto. La provocazione è nelle pagine nelle quali l'Autore si cala nell'interpretazione del personaggio fino a tradurle nel lessico le frantumate espressioni del pensiero; e lo è nell'evidente contrasto con il fluido e agevole discorrere degli apostoli. Lo è anche nell'ammettere la contraffazione delle lettere a Filippo, sapendo che ciò accresce l'interesse per il saggio ridivenuto romanzo. Vero o non vero Grisi riprende dal teatro lo spettro della verità: "La vita è la verità che noi crediamo". Come Pirandello, per la verità: "Io sono colei che non si crede". Ma Grisi rincara: "I vangeli non sono anche romanzo? E i romanzi non sono frammenti di verità?".

Tutto è relativo. Non resta che rompere gli argini della ragione. Ma è il guado ribollente della fantasia che preoccupa, forse più delle acque gelide della ragione. A meno che la fede non venga a salvarci dalle insidie dell'immaginario.

Plpq'Tripodi

V. Esposito, *Poesia non-poesia anti-poesia del '900 italiano*, Foggia, Bastogi Ed., 1992, pp. 696.

Edito dalla Bastogi è uscito nel mese di marzo del '92 un grosso tomo antologico comprendente nella prima parte gli interventi critici di Vittoriano Esposito dal 1949 al 1991. Questo lungo periodo attraversa la storia letteraria di quasi tutto il secondo Novecento, assai movimentato in verità, le cui diatribe e polemiche si sono succedute a ritmo serrato, per quanto la forma poetica si sia messa a morte più volte e più volte si sia fatta risorgere più o meno malconca. Di qui la sperimentazione, l'avanguardia, la parola innamorata, la parola in libertà del non-senso e del frammento e mille altre innovazioni escogitate per allontanarsi il più possibile dalla tradizione accanitamente ripudiata.

Il fatto è che proprio la nostra storia umana e civile è stata travagliata per cui l'inquietudine ha condannato l'artista «ad una poetica incerta, ... in bilico tra gioco e necessità; ... oppositiva rispetto alla tradizione, la poesia del '900 è perpetuamente ribelle al passato, insoddisfatta del presente, poco o punto fiduciosa del futuro» (pag.152).

Il periodo più cruciale della poesia è stato quello degli anni attorno al '68 in cui si è inneggiato alla disgregazione sia dei contenuti che della forma poetica al limite di una realtà volgare e di prosa arida e senza senso attuata addirittura con ritagli di giornali presi a caso. Di proposito si è voluto sperimentare la non-poesia e la anti-poesia per dimostrare a se stessi di poter ricominciare da zero il discorso poetico. Un *incipit Vita Nova* non è stato possibile, dati i tempi smagati e violenti; alla frantumazione nulla è succeduto di positivo se non il ritorno alle considerazioni umane dell'essere e degli eterni perché della vita. La forma è approdata ad un'impostazione di alta poesia verso il neo-classicismo, dove l'allegoria suscita immagini oltre ogni immediatezza, dove la metafisica a volte si fa religione del sacro percepita in chiave di salvezza dal mondo oggettivato e corrotto.

Il trascendente nell'arte e nella filosofia va oltre il pensiero, oltre la conoscenza per snodare le regioni dell'ignoto nel mistero dell'esistenza. Il progresso delle scienze in questo senso è agevolato nelle sue ricerche e d'altro canto tutto ciò che è percepibile dall'inconscio è a sua volta espressione di trascendenza.

L'autore di questa antologia in esame si fa carico delle convinzioni e delle proposte di molti poeti e saggisti contemporanei di chiara fama, che al di

là di ogni anacronismo formulato dalla critica militante e dalla critica accademica avvertono l'importanza di una fusione di valore nel senso che il giudizio critico e il giudizio estetico devono confluire verso un appagamento armonico totalizzante, ed è importante scoprire nella lettura di un testo «l'incognita parabola» (B. Marniti).

Tra critica e poesia si identificano gli stessi principi estetici per potersi sintonizzare nell'arte poetica con uno scambio metafisico che consenta l'integrazione illuminante. Oggi le parole di Salvatore Quasimodo pronunciate nell'immediato dopoguerra risuonano più che mai di grande incitamento: «Rifare l'uomo », aveva detto, «quest'uomo che aspetta il perdono con le mani sporche di sangue!»; altre, ancora più attuali, quelle di Charles Péguy: «*Réjafre la Renaissance* » sono grido e bandiera per una svolta necessaria; e Rubén Darié: «Mentre contate su tutto, una cosa vi manca, Dio». Si riesce così a individuare a fine secolo la richiesta impegnativa di riavvicinamento alla poesia per la poesia: Arthur Rimbaud iniziatore e veggente.

Il repertorio della poesia regionale passa in rassegna le varie scuole e tendenze che al presente denotano connotazioni di tutto rispetto. L'antologia dedica la seconda parte alle molte schede e profili che l'Autore ha scritto per poeti noti e meno noti nell'ambito della critica ufficiale e non. Suddivisi per gruppi e tendenze artistiche Vittoriano Esposito riconosce suo malgrado di aver ottemperato per necessità pratiche all'esclusione di molti nomi per quanto riguarda il Novecento «minore»; poco o nulla conosciuto nulla ha da invidiare a quello ufficiale spesso deludente e povero di *imputo*. Egli stesso si fa paladino di tali ingiustizie ed auspica che ciò dovrebbe almeno insegnare qualcosa nell'ambito dell'editoria intesa a far soldi soltanto con nomi già affermati, ma disattenta a chi il talento ce l'ha per davvero. Comunque i nomi qui considerati sono già moltissimi e tra essi l'Autore si dichiara soddisfatto di far conoscere da queste pagine un congruo numero di poeti che meriterebbero di salire la ribalta della considerazione che meritano.

L'antologia a questo punto sarebbe ben fornita, ma una terza sezione raggruppa una categoria a parte dove leggiamo i nomi e le schede di donne poetesse. Se la poesia è nel potere del sentimento, dell'immaginazione e della maturità riflessiva indipendentemente dalle differenze sessuali, credo che le donne qui inserite avrebbero avuto piacere trovarsi tra "poeti" e non tra "donne". Passata l'inpennata femminista non si giustifica più questa separatezza di fronte al talento creativo i cui valori sono comuni a tutti o. Comunque in questa sezione anche le poetesse sono divise per tendenze

artistiche fino a risalire alle più giovani esponenti ancora in fase di sviluppo estetico ma con chiare impostazioni di scavo interiore.

È interesse prendere atto del lavoro dei giovani nell'attuale malessere della società che li disorienta con falsi profeti e falsi valori. Tuttavia il rapporto dei giovani con la poesia è migliore di quello che si crede: sentono imperioso il desiderio di colmare il vuoto dell'esistenza affidando alla forma poetica la ricerca della propria identità perduta; l'impegno è di cimentarsi per una chiara coscienza umana per affermare dei valori che non riscontrano nel deserto morale che li circonda. Le prove non mancano, e molti di essi mirano proprio con uno sforzo di volontà a scalzare la crisi in atto.

Rosa Barbieri



E. Bruno «Scultura» (pannello in cemento 220x70). A sinistra l'Artista.

SCHEDA

Santino Spartà, *Mi sono innamorato*, Roma, Ed. Dossier, 1994, pagg. 48.

Imbattersi in un sacerdote-poeta non sarebbe un evento eccezionale, eccezionale lo è se di lui scrivono critici illustri come Mario Sansone, Giacinto Spagnoletti e tanti altri non meno illustri. E, allora, apri con rispetto questo recente libro di don Santino Spartà dal titolo già accattivante "Mi sono innamorato". Un titolo sollecitante quando la profferta d'amore è rivolta alla "Divina Presenza", "Divina Presenza", caldamente invocata dalle quarantotto pagine di questo bel libro nel quale c'è tutta la storia di un'anima che tende all'assoluto e che continua a colloquiare ininterrottamente con il suo Dio pur non ricevendo risposta alcuna. Ma la forza delle invocazioni matura un rapporto che a volte porta allo sconforto.

Il Poeta è innamorato del suo Dio e a Lui affida le proprie vicissitudini, le proprie pene, le confessioni dei propri errori. A volte, leggiamo pagine così originali da spingerci a tornare sulle righe; e parliamo di quella lirica a pago 46 dal titolo "Da quel mitico faraglione" che è un esempio eclatante della carica singolare di Santino Spartà: "Da tutti i luoghi ti telefono..." "Ho chiamato a un altro numero..." "È proprio così difficile parlare con te, Signore o i tuoi segretari non capiscono l'urgenza di un colloquio?" Mai avevamo letto qualcosa di così originale e l'intera poesia meriterebbe di essere chiosata riga per riga.

Ma, a prescindere da questa nostra scarna notazione (non siamo dei critici) il nutrito *curriculum* del sacerdote-poeta

Spartà ha precedenti risvolti abbastanza noti e riconducibili a nomi altrettanto noti come quelli di Rebora e di padre David Maria Turoldo, anche se con stili diversi ma pur sempre di intensa religiosità.'

Quel che distingue Santino Spartà è la sua spontaneità, la vivacità del suo dettato, il florilegio delle sue tante opere e, soprattutto, la sua spiccata personalità che a qualcuno potrebbe sembrare poco idonea alla sua veste talare. Ma è questione di esteriorità, "*in interiore hominis habitat veritas*".

Irene Marusso

* * *

P. Marrone, *Mafia (Guida bibliografica)*, Trapani, Cartigraf, 1993, pagg. 101.

Il prof. Paolo Marrone, attento osservatore delle realtà sociali, con questo libro ha voluto mettere a disposizione degli studiosi del fenomeno "mafia" uno strumento indispensabile che, se offre una panoramica di quanto si è scritto sul tema fino al 1993, aiuta nella ricerca, avendo selezionato ben 1750 pubblicazioni, suddivise in: Repertori bibliografici, Inchieste e Atti parlamentari, Opere generali sulla Sicilia, Questioni meridionali, Articoli di riviste e periodici, Saggi e opuscoli, Narrativa, poesia, teatro e varia.

L'Autore nell'introduzione tiene a sottolineare che l'opera non ha altro interesse se non di essere di ausilio a quanti si accingono a studiare l'argomento, qualsiasi sia l'aspetto che si

vuole approfondire. Qui sta, secondo noi, l'importanza dell'ibro che, in modo agile e sistematico, offre «un bilancio il più completo possibile dei risultati cui oggi sono pervenuti la pubblicistica e la storiografia sulla mafia, anche attraverso l'indicazione di opere che non sembra abbiano legami diretti con l'argomento in questione, ma la cui conoscenza può indubbiamente facilitare un approccio sempre più critico ed organico nei confronti del fenomeno della criminalità mafiosa».

Maggiore merito acquista l'opera se si considera nata nell'ambito dell'istituzione scolastica, nel nostro caso, del Liceo Scientifico "P. Ruggieri" di Marsala, sensibile alle istanze della vita sociale e culturale della collettività. È un esempio di come la scuola può ancora essere al servizio della società, offrendo dei risultati che, al di là delle parole, testimoniano una operosità altamente formativa e qualificante.

U. Carruba

• • •

G. Bella, *Congiure celesti*, Catania, Prova d'Autore, 1991, pagg. 225.

Presentando i dieci racconti che formano *Congiure celesti* di Giuseppe Bella, S. Lanuzza dice dell'affinità dell'autore d'esordio con i padri fondatori della letteratura del "realismo magico": Gogol, Landolfi e Bulgakov. Forse si potrebbe anche dire che gioca l'immaginario kafkiano delle metamorfosi, se è vero che il corpo delle ombre, degli indizi, delle ipotesi, delle intuizioni, delle interpretazioni 'congetturali' del de-lirio dei vari personaggi prendono forma e configurazione secondo i termini di una "congiura celeste" che fonde sogno e realtà, enigmi e paradigmi, conscio e inconscio, razionale e irrazionale e attraversa sia i soggetti che la loro soggettività. Questo *cum-iurare* celeste, quindi strutturalmente e metafisicamente dato, poi, *sine*

nomine e polimorfo, quanto permanentemente soglia, si versa come in un 'bricco' -i vari protagonisti-, che così si vedono e si dicono come un *ça parle* lacaniano.

G. Bella, insomma, conosce l'arte e il mestiere di scrivere letteratura. In realtà, già fin dal titolo - *Congiure celesti* -, che categorizza i vari racconti, il sintagma stesso è una spia più che indicativa. Un macrosistema complesso che interagisce con chiusure e aperture permanenti con altri sottosistemi -i vari racconti-, altrettanto complessi ma autonomi, dove l'*inventino* la *dispositio* e l'*elocutio* di volta in volta tracciano un itinerario seducente quanto logico, ineccepibile e unico ma sempre differenziato sul piano dell'intreccio narrativo e del tempo che miscela attività reale e onirica, eventi e congetture. E se facessimo incontrare i personaggi di Bella e le loro vicende con il poeta-fingitore di Pessoa e il poeta-viandante di Machado?

• • •

D. Cara, *Ornamenti* ^À *sella*, Bologna, Ed. del drago di seta, 1994, pagg. 58.

Il cavaliere che monta la "sella" del cavallo della scrittura e ne orna con lo stile la superficie non euclidea o a curvatura costante negativa - spazio, appunto, a "sella"-, come dicono gli artisti delle geometrie non classiche, è Esco. Esco sa che i sentieri di questo spazio sono quelli che si declinano con la consistenza delle dune del deserto o delle scie delle onde del mare. Si può dire che Esco, in questa nuova esperienza scritturale di Cara, sia la stessa scrittura che giocando sul piano non lineare degli assi logolinguistici del viaggio de-lirante del pensiero in cammino («Adesso la fissità si è spostata e, quindi, c'è per tutti noi una possibilità di parlare...»), «A quanto pare, qualcuno ride di noi stamattina, taglia a metà le ragioni irreali come un uovo sodo e bianchissimo...», aggruma e colora, quasi per nascosta aspirazione e vocazione

conoscitiva, "casuali" significati e sensi congetturali e/o, a volte, aforismatici, argomentativi, inaspettate emergenze e "brezze casuali": «Un modo diverso di pensare alla felicità è di sognare una foglia vagante».

Questo modo di viaggiare su uno "spazio a sella e in tempo miscelato", dove la linearità del discorso cede il posto alla parola dei nodi, non fa perdere, tuttavia, la pregnanza e l'efficacia della scrittura e dei messaggi-non messaggi. I nodi infatti sono legati dalla concreta contingenza della rete discontinua-continua della vista, dell'ascolto, del gusto, dell'immaginario polifonico e dell'improbabile probabile di cui possono dire, depresso il terrore dell'aut aut, solo gli universi delle logiche che sposano la pienezza del tempo come miscela. Nei luoghi dove la leggerezza o l'esattezza della scrittura devono curvare i "bordi" della soglia - attraversamento non dicibile - e decidere il passaggio del "referente" al livello del tra-dotto, il piano della pagina porta anche le tracce dello zoccolo dell'ironia («Il suo orgasmo era un'estasi nazionale...»). Non è un caso che Cara, ad apertura del testo, si presenta in compagnia di Majakovski, Ionesco e altri cavalieri della penna.

• • •

R. Onano, *Le ancqra chiuse "figlie marine*, Bologna, Book ed., 1994, pagg. 60.

La poesia di questo nuovo libro di Onano indossa le vesti del racconto, della narrazione. *L'incipit*, ellitticamente costruito o meno, spesso affidato a connettivi temporali e a tempi verbali del caso, decolla ora dalle sorgenti dell'indeterminazione ora da quelle delle anacronie del futuro e/o del passato: «Ancora, ancora le vedo attraverso le sbarre dove mi apposto»; «Quando divenni re degli Scebili, subito dopo il sole»; «Quando avevamo nostalgia dei conti dell'oste»; «Così raccontava il buffone di

corte, noi ancora/incerti a chi corrispondere, riflessivi, la proiezione».

Le iterazioni retoriche e l'accento espressivo, sottolineati dalla posizione trasgressiva e di scarto sul piano sintagmatico del verso, aiutano il lettore a cogliere meglio quella "fermezza gentile" che è stata osservata dalla nota di E. Grasso che accompagna e permea il testo dei toni e delle significanze, delle "parentesi" e delle trasparenti tensioni di tutte le poesie del libro.

• • •

I. Principe, *Papaveri di serra*, Firenze, "Atahualpa", Quaderni di Collettivo R, 1994, pagg. 144.

«... Scegli tu quella che vuoi:/la poesia è il mio vuoto, /e ama ciò che non è amatole dice ciò che non è dettato vibra con noi. Per sempre. È un invito alla complicità del lettore perché insieme all'autore corra e percorra gli stessi itinerari del poeta, le stesse zone d'ombra e di luce che velano e s-velano, allontanano e dis-allontanano le verità forti e deboli, dolci e amare personali e storiche.

Il taglio che incide sullo scenario poetico eventi, fatti, riflessioni, è quello di un attento e leggero cursore ironico, per cui il taglio è ferita, dolore, amarezza ma anche sospeso intreccio di permanenti interrogazioni e/o richiami politici: «Dal tuo punto di vista/il sole non tramonta mai:/e dal nostro?/.../ Attento Compagno, fè la luna che c'inganna.»; «I sensi vietati sono in realtà/l'unica cosa libera/che abbiamo»; «Prendi il tuo numero/e aspetta:/.../Il tuo turno/ sarà allora/libertà concessa;/ strettamente vigilata».

Il poeta Principe è alla sua prima esperienza ma i filati e tessuti versi dei suoi testi conoscono bene l'uso degli utensili poetici: «Perché dire chi sei/so sono certo che sei?»

Antonino Contiliano

LIBRI RICEVUTI

L. Todaro

Senza titolo, Sciacca, Tip. Campo, 1989.

V. Monforte

Battaglie editoriali del '500, Palermo, Ila-Palma, 1992.

Id.. *Il rovelto ardente*, Palermo, Ila-Palma, 1992.

L. Nanni

Abaddon (Racconti), Padova, L. P. E., 1993.

P. Marrone

Mafia (Guida bibliografica), Trapani, Cartograf, 1993.

J. Deaconescu

Prova di solitudine, Palermo, La Centona, 1993.

E. Bonventre

Querencia (Saggi di traduzione poetica), Pescara, Tracce, 1994.

S. Spartà

Mi sono innamorato, Roma, Dossier ed., 1994.

F. Bellograndi

Nichitaroncalli (Controvita di un Papa), Roma, E.I.L.E.S., 1994.

D. Nardoni

Funeraria romana, Roma, E.I.L.E.S., 1995.

F. Gentili

Le montagne di Tuchulcha, Roma, E.I.L.E.S., 1995.

B. Scrimizzi

Il mio bosco. Palermo, Ila-Palma, 1995.

A. Contiliano

La contingenza (Lo stupore del tempo), Milano, L. A., 1995.

"Punto di vista"

Rivista di lettere e arti, Padova, Anno II. n. 4.

"Ho Theologos"

Rivista della Facoltà Teologica di Sicilia, Palermo, 1995, n. I.

"Produzione & Cultura"

Rivista S. N. S., Roma, Anno IX, N. 1-2.

"Dialogo"

Bimestrale delle Colline Comasche, Olgiate Comasco, 1995, n. 137.