

*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 a norma degli artt 4 e 5 del D.P.R. del 26 Ottobre 1972, n. 633 e successive modifiche

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

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

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

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

Stampa: TEV  
Tipografia Editrice Vaccaro  
Via B. Croce, 46 - 93100 Caltanissetta  
ISSN 1120-6500

## Sommario

<i>NOTIZIE E OPINIONI</i>	3
<i>SAGGI G'RICERCHE</i>	
S. Vecchio	
L'Umanesimo siciliano	5
A. Contiliano	
Sulle rovine e le tracce di un sogno ininterrotto	14
R. Tschumi	
<i>Le surréalisme en perspective</i>	46
<i>PROSA E POESIA</i>	
A. Contiliano	
Le ore, Risodangèli per Hannah, Bertolt	52
<i>RECENSIONI</i>	
G. Riotta, <i>Il principe delle nuvole</i> (A. Ingrassia)	56
P. Di Giorgi, <i>L'educazione affettiva a scuola</i> (A. Contiliano)	59
<i>SCHEDE</i>	61
<i>LIBRI RICEVUTI</i>	62

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

***Hanno collaborato a questo numero:***

ANTONINO CONTILIANO

*Saggista e poeta*

RAYMOND TSCHUMI

*Saggista e scrittore*

inoltre:

S. Marotta, A. Ingrassia, M. Lombardo, U. Carruba



## NOTIZIE E OPINIONI

(a cura di S. Marotta)

Per iniziativa dell'Istituto Siciliano di Studi Politici ed Economici di Palermo, presieduto dall'ono prof. Dino Grammatico, è stato presentato a Trapani, il 10 dicembre scorso, nella sala consiliare del Palazzo della Provincia, *Iliadi*, passi scelti di Omero tradotti da G. Cavallaro, con versione italiana a fronte di L. Piscopo. Ha introdotto la manifestazione il prof. S. Di Marco.

L'interessante iniziativa vuole valorizzare la nostra "lingua", che è storia e tradizione, e sensibilizzare quanti potrebbero accostarsi per farla vivere e perpetuare.

\*\*\*

Il 9 gennaio prossimo, alle ore 19.00, al Caffè Greco di via Condotti, a Roma, sarà presentata l'edizione '98 dell'*Apollo buongustaio*"

Introdurrà M. Lunetta e condurrà la serata G. Malizia. Tra gli altri, che intervengono, M. Tomello, a cui di recente è stato assegnato il Premio dialettale di poesia 'Città di Montelepre', leggerà alcune poesie di I. Buttitta.

\*\*\*

Esce in cirillico il nuovo romanzo *I vendicatori* di Calogero Messina, tradotto da Juliana Sinadinovska e con presentazione dell'amico Boris Vishinski.

che ha parole di stima per l'autore e di apprezzamento per un'opera che vuole contribuire a far conoscere i sacrifici e le lotte di quanti a Santo Stefano di Quisquina (paese natale di Messina) si batterono per una più equa giustizia sociale.

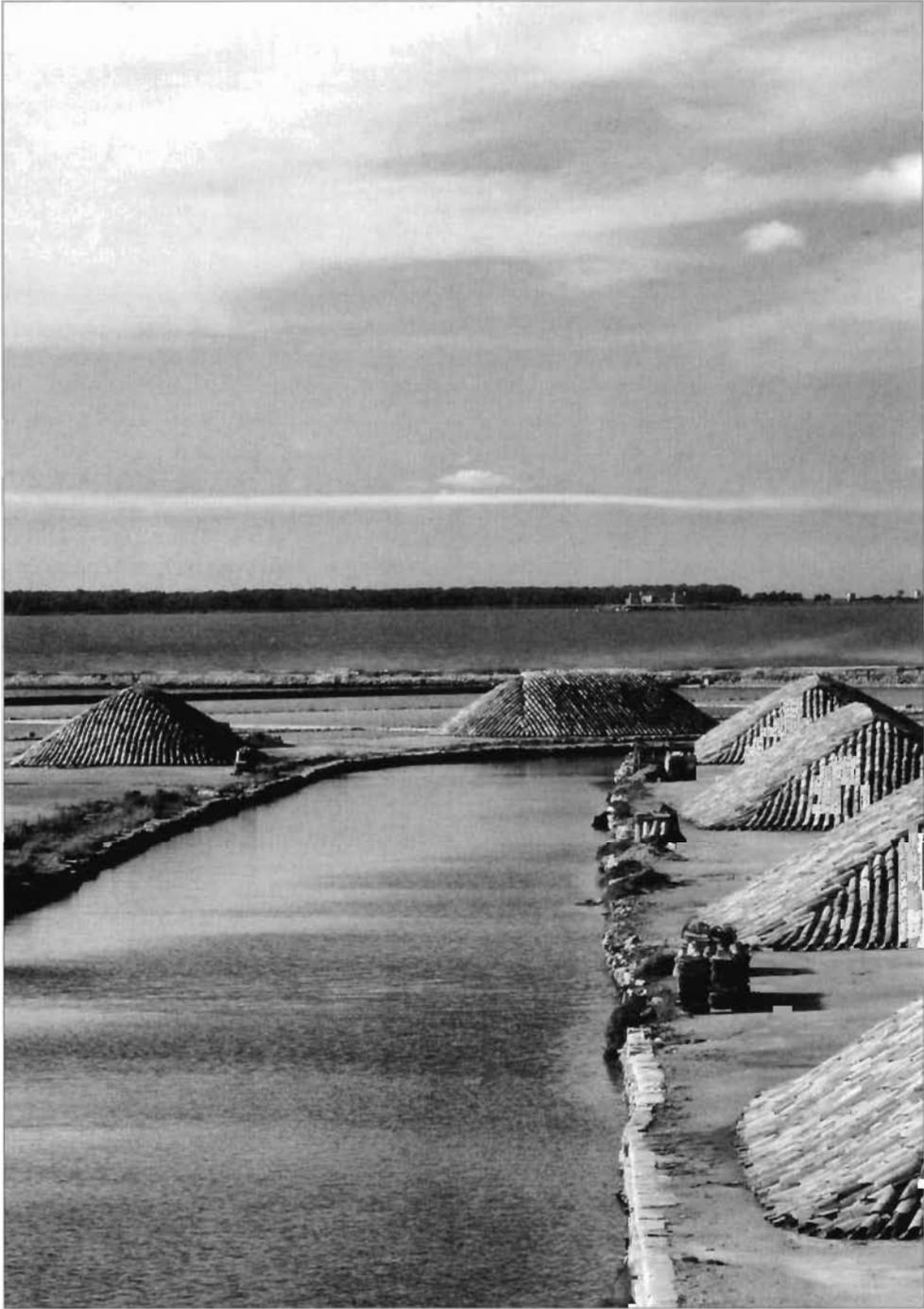
"Con stile raffinato di narratore di razza - scrive Boris Vishinski - l'Autore coglie quel tempo lontano [siamo ai primi anni del Novecento, quando la tanto attesa riforma agraria in Sicilia e nel Meridione acuiva gli animi e spingeva i contadini al riscatto ultrasecolare] attraverso scioccanti immagini di lotta per un tozzo di pane e per la dignità umana."

Nell'attesa che venga pubblicato al più presto in Italia, ci complimentiamo con Messina, augurandogli i meriti consensi e successi per la sua attività di scrittore e di ricercatore instancabile.

\*\*\*

Il Centro Internazionale "Eugenio Montale" ha indetto la XVI edizione per il 1998 dell'omonimo premio. Possono partecipare poeti, studiosi stranieri della poesia del Novecento italiano, giovani laureati che hanno discusso tesi su Montale.

I lavori vanno presentati entro e non oltre il 30 marzo 1998 alla segreteria del Centro, via Buonarroti, 39 00185 Roma, tel. e fax 06/4959086.



Marsala, **Le saline dello Stagnone**

## **L'Umanesimo siciliano**

Nella vita sociale e nella cultura siciliana il passaggio dal Regno al Vicereame non fu senza ripercussioni negative. Innanzitutto fu negativo il fatto che era venuta meno la Corte, da sempre centro di irradiazione culturale: e se già nel primo Quattrocento l'Umanesimo peninsulare poteva dirsi affermato, non così fu nell'Isola, perché esso ricevette decisivo impulso solo con la salita al trono di Napoli di Alfonso V nel 1442.

Le vicissitudini politiche e le difficoltà economico-sociali dovute alle guerre e alle varie calamità, il sorgere di nuove professioni, avevano attutito l'interesse verso gli antichi, ma non l'avevano spento del tutto. Se sotto la dominazione araba la Sicilia aveva favorito lo scambio tra culture diverse e aveva fatto parlare di un suo protoumanesimo fin dal tempo dei Normanni, e se il fervido studio, la ricerca e la conoscenza dei classici, le traduzioni dal greco in latino, o dall'arabo in latino, furono continuati dagli Svevi, ora, ravvivati dal mecenatismo di Alfonso il Magnanimo, lo studio e l'amore per i classici si tradussero come in un modello di vita a cui guardare, la molla da cui sarebbe partita la spinta della conoscenza dei moderni.

Negli uomini più geniali gli studi umanistici non costituirono un mondo a sé, non furono solo imitazione, ma un momento di riflessione, di pensosità, come quella che traspare dai volti di Antonello da Messina, che sembra voler penetrare la problematicità della vita.

Ma il fatto che la Sicilia era priva della Corte e la cultura monopolio delle città (Messina prima di tutte, e poi Palermo, Catania e le altre minori) fece sì che gli interessi venissero convogliati nel versante giuridico-scientifico, cioè, verso studi che avessero una maggiore attinenza con la vita pratica, in modo da soddisfare le esigenze dei signori e delle nuove classi sociali emergenti, quelle dei borghesi e dei professionisti.

L'università di Catania, istituita da Alfonso nel 1444 fu elargitrice di

sapere scientifico e giuridico, ma non di quello umanistico. I letterati, per approfondire i loro studi e divulgare le loro opere, furono costretti ad andare fuori dalla Sicilia. Poi, magari, alcuni ritornavano, come Caio Caloria Ponzio o Giovanni Marrasio, ma molti andavano per non tornare più. Questo costituì un motivo di impoverimento della cultura siciliana che vedeva rimpicciolita la schiera dei suoi letterati, ma fu anche un modo per tenersi collegata all'Italia e all'Europa, come dimostrano i carteggi tra letterati siciliani e uomini di cultura del Continente.

Le città siciliane, economicamente e socialmente più avanzate detenevano - dicevamo - il monopolio della cultura e se ne servivano a tutto vantaggio dei loro interessi. Essendo molto vivo il campanilismo tra esse, si voleva offrire un'immagine di sé il più possibile evoluta e aperta a tutte le istanze. Questo fece sì che esse agevolassero gli studenti, dando ai più promettenti borse di studio per consentire loro la frequenza delle università in altre città italiane. Questi investimenti nella cultura si traducevano nella possibilità di avere nel giro di pochi anni uomini preparati e abili anche nell'amministrare le loro città, come fu per Antonio Cassarino o per Giovanni Naso da Corleone, i quali ricoprirono la carica di segretari comunali a Palermo.

I letterati siciliani che operarono in Sicilia dovettero sostanzialmente fare i conti con la realtà cittadina. Per fare un nome, citiamo Giovanni Marrasio di Noto, nei cui scritti (quelli degli ultimi anni) è evidente il lavoro esistenziale della società siciliana. Non così fu per gli altri che, pur mantenendo sempre i contatti con la Sicilia, rimasero fuori. Sicché il loro classicismo è impregnato di una visione elegiaca della vita verso cui furono proiettati. Antonio Beccadelli il Panormita o Giovanni Aurispa, furono instancabili propagatori di studi classici; ad Aurispa dobbiamo la conoscenza di gran parte degli autori greci per averne portati i codici da Costantinopoli.

L'amore per gli antichi fu molto vivo in Sicilia. La mentalità dell'uomo nuovo era già aperta ad altre strade ed era sentita la necessità di adeguarvisi. Dovunque sorsero scuole che ebbero maestri insigni e scolari altrettanto validi da succedere ai loro maestri nell'insegnamento o a portare fuori dell'Isola la loro dottrina. Alcuni ebbero onori e riconoscimenti tali da divenire confidenti di re (il Panormita nella corte di Alfonso e di Ferdinando a Napoli, o Aurispa, che fu segretario dell'imperatore Giovanni Paleologo di Costantinopoli, e lo stesso Pietro Ransano); altri tennero le cattedre dei

maggiori atenei del tempo (Filippo Barberis, che ebbe interessi un po' in tutte le discipline umanistiche, Antonio Cassarino e Giovanni Naso); altri ancora portarono l'Umanesimo in Europa. È il caso di Lucio Marineo e di Lucio Flaminio, che andarono ad insegnare a Salamanca, di Pietro Ransano, che fu ambasciatore in Francia e in Ungheria, dove rimase diversi anni, di Cataldo Parisio Siculo, che insegnò in Portogallo, di Giovanni Antonio Provina, che andò fino in Irlanda e tanti ancora.

Abbiamo voluto ricordare alcuni nomi per dare un'idea della vivacità culturale del Quattrocento siciliano, che non sarebbe potuto essere tale, se in Sicilia non ci fossero state quelle premesse indispensabili a favorire gli studi. E, in verità, Messina e Palermo furono due poli di indiscussa cultura; l'una perché fu aperta ai commerci e per essi fu luogo di incontri e di scambi editoriali, l'altra perché non solo era la sede vicereale e, quindi, centro di attrattiva politica e di rigurgito di idee, anche perché ebbe vivo quel senso di primato che le derivava dalla memoria della gloria passata, per cui cercò di adeguarsi alle nuove realtà, chiamando a sé uomini di provata cultura, come Giovanni Naso, fatto venire dallo studio di Napoli con la promessa di un lauto stipendio.

Non meno contavano nel panorama culturale siciliano gli altri centri minori, che vantavano nomi di tutto rispetto: da Chiaramonte Gulfi, in provincia di Ragusa, che vide in opera Tommaso Ciaula, a Marsala, che fu sede prestigiosa di studi umanistici (Schifaldo, Capozio e, più tardi, Colocasio). Da Trapani a Mazara del Vallo, da Agrigento ad Alcamo, un po' dovunque, si studiò greco e latino, si emularono gli antichi e si scrisse nella loro lingua, trascurando la propria, che nel secolo precedente aveva raggiunto nella prosa una dignità letteraria invidiabile.

Il volgare siciliano venne così accantonato, a tutto vantaggio del toscano emergente; esso fu usato sia in prosa che in poesia per soddisfare solo l'esigenza della cultura di interesse popolare, specialmente quella religiosa, ma non fu più curato come nel passato e perse a poco a poco in dignità. Anche perché l'influsso del toscano, con l'introduzione della stampa, cominciò ad essere più insistente, e gli uomini del tempo non si resero consapevolmente conto di quanto stesse avvenendo a scapito della loro lingua.

Tirando le conclusioni, in Sicilia nel Quattrocento ci furono un'attività culturale e una ripresa degli studi che la fecero uscire dall'ambiente angusto regionale e le aprirono la prospettiva di maggiori contatti con la terraferma

che, se da un lato le costò la perdita del primato in campo linguistico, dall'altro le consentì un maggiore utilizzo delle proprie energie intellettuali che in termini culturali si tradusse nel dare un'immagine diversa di sé e nel sapersi imporre con uomini preparati in ogni campo dello scibile, i quali occuparono in Italia e in Europa cattedre e cariche prestigiosissime.

Ne risulta così un quadro variegato, ricco di stimoli, contrariamente a quanto si possa pensare di una Sicilia relegata entro angusti limiti culturali e chiusa dai suoi mari. Era il vento della nuova età che anche in quest'estremo lembo dell'Occidente, crocevia di incontri e di scontri con l'Oriente, portava la brezza di un rinnovamento radicale che investiva tutti e tutto nel segno di una fiducia incondizionata nell'uomo e nelle sue scoperte che di lì a poco dovevano rivoluzionare per sempre il vecchio mondo.

\*\*\*

Da alcuni nomi che già abbiamo menzionato risulta chiaro che la Sicilia partecipò con una presenza abbastanza massiccia all'Umanesimo italiano ed europeo, contribuendo in larga misura alla diffusione e alla conoscenza della cultura classica.

Operando in Italia e in Europa, gli Umanisti siciliani, facendo propri i temi ricorrenti, scrissero le loro opere in latino, indirizzandole alle persone colte. Quelli che, invece, restarono in patria, dovettero adeguarsi alla realtà siciliana, dove operavano anche sporadiche figure di mecenati, come Guglielmo Raimondo e Giovanni Tommaso, conti di Aderò.

Gli Umanisti del primo Quattrocento, regnante Alfonso il Magnanimo (1416-1458), si sentirono principalmente attratti dal clima culturale italiano, e molti di essi che avevano studiato nelle università del Continente spesso preferirono rimanervi ad occupare le cattedre più importanti o, ritornando in Sicilia, mantenere sempre i contatti con gli amici che avevano lasciato, come era stato per Tommaso Caloria che, appunto, mantenne un rapporto epistolare con l'amico Petrarca, e come fu per Marrasio e altri che rientrarono in patria. Ci fu un cambiamento di tendenza quando, nel secondo Quattrocento, la Spagna cominciò a farsi più presente. Allora furono molti quelli che abbandonarono la Sicilia o le cattedre universitarie italiane per andare in Spagna o in altri Paesi europei.

Alla corte di Alfonso il Magnanimo giunse, dopo aver girato mezza Italia

per studio e per bisogno innato di conoscere uomini e luoghi, Antonio Beccadelli, detto il Panormita (chiamato anche Bologna per l'origine bolognese della sua famiglia, nato a Palermo nel 1394), che, figura irrequieta e intraprendente di uomo e di letterato, andò alla ricerca di codici antichi, incurante delle spese, e li studiò con l'amore proprio dei suoi tempi.

Non ancora ventenne, si trasferì a Bologna e poi a Firenze, dove conobbe e divenne amico di Giovanni Aurispa, che lo inserì nell'ambiente letterario e lo raccomandò al pontefice Martino V, che nel 1419 si trovava in quella città. Di lì passò a Padova, a Pavia, a Roma, insegnando latino e greco e continuando gli studi giuridici, e a Siena, dove scrisse i componimenti che fanno parte *dell'Hennaphroditus*, pubblicato nel 1425.

Ben presto divenne amico del duca Filippo Maria Visconti che nel 1429 lo volle insegnante nello Studio di Pavia. Un soggiorno, questo, che risultò proficuo, perché qui portò a termine il commento a otto commedie di Plauto e buona parte delle *Epistolae gallicae*, che rispecchiano la vita spensierata del loro autore, scritte in un latino semplice e piacevole, tra le gioie e i divertimenti. Lo stesso stato d'animo lo ritroviamo nelle *Epistolae campanae*, scritte a Napoli, quando già era segretario di re Alfonso. Nel 1432 fu a Parma e qui ricevette la corona d'alloro dall'imperatore Sigismondo.

Stancatosi dell'insegnamento, abbandonò Pavia e finì per mettersi al servizio di Alfonso. Ma poté trovare la tranquillità economica e spirituale quando questi si impadronì di Napoli. Da allora il Panormita fu onorato e ammirato per la sua intensa attività culturale in seno al "Portico Antoniano", da lui fondato e che dopo la sua morte, avvenuta nel 1471, prese il nome di "Accademia Pontaniana", dal nome del suo successore, Giovanni Pontano.

Al periodo napoletano, oltre alle epistole menzionate, risale l'opera, scritta nel 1455, *De dictis et factis Alphonsi regis*, che è un omaggio al suo potente benefattore e che raccoglie aneddoti e sentenze che mettono in risalto la disponibilità e la bontà d'animo del re. Tutto in un latino elegante e agile, ma non ha più niente della poesia gioiosa e piena di vita *dell'Hermaphroditus* e delle *Epistolae*. La tranquillità economica gli fece perdere lo slancio interiore, ricco di arguzia e propenso all'amore, proprio di uno che aveva saputo modernamente conciliare la piacevole innamorata poesia di Catullo e gli strali infuocati di Marziale.

Palermitani e amici di Antonio Beccadelli, anch'essi rappresentanti di spicco dell'Umanesimo non soltanto meridionale e siciliano, furono Ransano (1428-1492) e Gravina (1453-1528). Pietro Ransano, fine letterato, storico

e teologo, fu vescovo di Lucera, dove morì, e appartenne all'ordine domenicano. Nel 1488, e fino al 1490, fu inviato da Ferdinando come ambasciatore in Ungheria presso la corte di Mattia Corvino. A questo periodo si riferisce *l'Epitome rerum hungaricarum*.

Pietro Gravina, socio dell' "Accademia Pontaniana" e vicino per personalità e interessi al Panormita, fu filosofo, abile oratore e poeta. Gli piacque vivere gaiamente, lontano dalle contese e dalle malignità, curando, piuttosto, molto le amicizie, tra cui quelle di letterati e poeti, come Pontano e Sannazaro, e non disdegnando di rivolgere le sue lodi ora a questo ora a quel protettore per garantirsi sempre, senza preoccupazioni di sorta, una vita agiata da gaudente. Per questo fu stimato e amato dal suo mecenate, Giovan Francesco di Capua, conte di Palena, che prima di morire lo nominò erede dei suoi beni e gli pubblicò le poesie.

Pietro Gravina scrisse libri di *Frammenti*, *Selve*, *Elegie*, *Epigrammi* (pubblicati nell'opera *Carmina*), un *Carme epico* per Consalvo di Cordova, *Epistolae et orationes*, e tutte in un latino scorrevole e facile, con qua e là spunti di vera poesia, mentre nella gran parte dei versi abbonda di loquacità, dandosi più all'estro parolaio che ai veri sentimenti.

Di Noto, a cui dobbiamo tanti umanisti, fu Giovanni Aurispa (1376-1459), instancabile ricercatore in Italia e a Costantinopoli di classici greci e grande ellenista. A lui si deve l'aver fatto conoscere all'Occidente la quasi totalità della letteratura greca (Platone, gli storici, l'Antologia Palatina e tantissimi altri autori) rimasta per lunghi secoli inesplorata. Di qui i suoi frequenti viaggi nelle varie città italiane (Firenze, Bologna, Venezia, Ferrara, città dove morì), viaggi, questi, che gli fruttarono il ritrovamento e l'acquisto di centinaia di codici e l'ammirazione di tanti estimatori e letterati, come Bracciolini, Valla, Filelfo, Ambrogio Camaldolese, che se lo contesero, chiamandolo ad insegnare nelle loro università. Il Panormita lo invitò insistentemente a Napoli, per farlo socio del suo sodalizio, offrendogli l'ospitalità e gli onori del re, e Ambrogio Camaldolese lo aiutò finanziariamente ad acquistare molti codici.

L'insegnamento, il commercio e la cura che ebbe per gli antichi lo distolsero da una produzione propria che si ridusse ad alcune traduzioni dal greco in latino e a pochi componimenti e letture, sempre in latino, che ne evidenziano la forte personalità, la ben ferrata conoscenza linguistica e il raggiunto equilibrio umano e spirituale.

Sempre Noto diede i natali a tanti umanisti, alcuni dei quali già

incontrati, come Rinaldo Montoro, che insegnò a Salamanca, altri, come Giovanni Antonio Provina, letterato e storico, al servizio di re Ferdinando il Cattolico, Antonio Cassarino e Giovanni Marrasio.

Antonio Cassarino, che fu insegnante a Palermo (era nato nel 1379, e morto a Genova nel 1444, quando, per sfuggire a un tumulto vandalico popolare e porsi in salvo, cadde da una finestra), si trasferì prima a Costantinopoli per perfezionarsi nella lingua, e qui le sue lezioni furono seguite da un folto pubblico e vennero lodate dallo stesso Imperatore; poi, ritornato in Italia, emulo del concittadino Aurispa, passò ad insegnare nelle più importanti città, traducendo i classici, ma scrivendo poco di proprio. Di lui ci rimangono le traduzioni di Plutarco e della *Repubblica* e della *Politica* di Platone, con alcune lettere e orazioni.

Poeta, amico di Leonardo Bruni e di Maffeo Vegio, fu Giovanni Marrasio, nato nei primi anni del '400 e morto probabilmente nel 1471, anno della morte del Panormita, che ne apprese la notizia e ne fu addolorato. Del poco che si sa di lui, dalla natia Noto si recò per studio a Siena, dove conobbe Antonio Beccadelli e nel 1425 compose *l'Angelinetum*, dedicato ad Angelina Piccolomini, divenendo famoso più del dovuto, non tanto per il merito poetico e la sua conoscenza del latino, quanto per il tema amoroso e per la polemica che l'operetta suscitò. Da Siena poi passò a Firenze, a Padova e a Ferrara. Sappiamo anche che verso il 1450 prese gli ordini minori e che poi ritornò in Sicilia, dove il contatto con l'ambiente e la diversa realtà segnano nella sua poesia una svolta che gli fece abbandonare il tono classico d'ispirazione petrarchesca per una più pacata partecipazione della vita.

Altri Umanisti siciliani furono il corleonese Giovanni Naso, autore oltre che delle *Consuetudini* della città di Palermo, di un poema in lode di re Giovanni II, in occasione della vittoria su Barcellona che gli offrì lo spunto per esaltare Palermo e le sue origini, e di alcuni componimenti di ispirazione beccadelliana, in cui, comunque, evidenzia una buona conoscenza tecnica modellata sull'opera di Virgilio; Giacomo Mirabella, ellenista, autore della traduzione *A Nicode*, di Isocrate; il domenicano Tommaso Schifaldo (1430?-1494?), marsalese, insegnante in diverse città dell'Isola, filologo, poeta e autore di opere storiche; fra Filippo Barberis (1426-1487), anch'egli domenicano, di Siracusa, e, come lo Schifaldo, versatile e proficuo autore di opere filosofiche e di storia sacra e profana (*Virorum illustrium cronica*). Furono famosi i suoi *Opuscula*, di varia argomentazione. Con essi ricordia-

mo l'agrigeno Nicolò Valla e Antonio Flaminio di Mineo, operante, quest'ultimo, a Roma nella seconda metà del secolo, dove tenne una scuola di latino e greco. Di lui ci sono giunte due lettere, mentre di Valla, che soggiornò anche per diverso tempo a Roma, abbiamo alcuni componimenti in prosa e in versi e una grammatica, scritti in latino e *unVocabularium vulgare cum latino*. Il *Vocabularium* fu pubblicato a Firenze nel 1500, e fu il primo vocabolario in dialetto siciliano che, però, riproduce in gran parte le voci della parlata di Agrigento.

Se questi e altri non ricordati furono gli Umanisti siciliani che svolsero la loro opera in Italia e in Sicilia molti furono quelli che portarono l'Umanesimo nella Penisola Iberica e in Europa. Lo stesso fra Filippo Barberis andò fino in Ungheria, alla corte di Mattia Corvino, e nella Spagna di re Giovanni, ma, mentre egli rientrò, altri preferirono rimanere all'estero. E' il caso di Lucio Marineo, da Vizzini, che dopo aver studiato alla scuola di Giovanni Naso, si recò a Roma, dove divenne amico e frequentò l'Accademia di Giulio Pomponio Leto, e di qui in Spagna, diffondendo con le sue opere (fu autore di carmi in latino e di una grammatica) e il suo insegnamento l'Umanesimo siciliano.

Suoi colleghi di insegnamento a Salamanca furono Pietro Santeramo, di Messina; Lucio Flaminio, autore di orazioni, epistole e di un commento a Plinio, e Parisio Cataldo Siculo, che andò ad insegnare in Portogallo, giurista e autore di componimenti poetici in latino.

Vanno particolarmente ricordati per le loro opere il mazarese Angelo Callimaco, autore di lettere e di un componimento, *De Laudibus Messanae*, dove elogia Messina e la Sicilia, ricorrendo al mito e alla storia; e Priamo Capozio, di Marsala, che si spinse fino in Germania, insegnando a Dresda e a Lipsia, e fu autore di un poemetto dal titolo *Federiceide*, composto e pubblicato a Lipsia nel 1488. Una recente edizione si deve al compianto amico Giacomo Sammartano, corredata di traduzione e delle poche notizie biografiche che di lui si conoscono.

Capozio, rientrato a Palermo probabilmente nel 1511, occupò la carica di avvocato fiscale; questa carica fu causa della sua morte, avvenuta nel 1517, durante la sommossa di Luca Squarcialupo.

La *Federiceide* fu dedicata al suo grande mecenate, Federico III di Sassonia, discendente di Federico, margravio di Meissen, fondatore della dinastia. Capozio narra le imprese di quest'ultimo, vincitore di Adolfo di Germania che ne ostacolava l'ascesa al trono. È un componimento

encomiastico in esametri latini di bella fattura con spunti paesaggistici e con riferimenti biblico-mitologici che bene conciliano l'elemento pagano a quello cristiano. Il poemetto ha una sua importanza storica rilevante, perché, oltre a costituire un documento dell'Umanesimo siciliano in terra europea, esso s'inquadra in un filone artistico preciso, quello della poesia epica, che tanto posto occupa nella letteratura rinascimentale.

L'Umanesimo siciliano non fu, come si può ben notare, limitato alle grandi città dell'Isola; anche le più piccole (Vizzini, Mineo, o le più distanti dai centri di influenza) furono vivide di cultura (è il caso di Mazara, di Marsala, della stessa Alcamo) che non restò entro i confini della Sicilia, ma ebbe un'ampia risonanza in Italia e in tutta l'Europa.

Salvatore Vecchio

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Per un ulteriore approfondimento, si consultino:

F. De Stefano, *Storia della Sicilia dal sec. XI al sec. XIX*, Bari, 1948;

V. Titone, *Sicilia dalla dominazione spagnola all'unità d'Italia*, Bologna, 1955;

L. Natoli, *Civiltà siciliana del sec. XI*, Palermo, 1895;

S. Sala, *Sicilia e l'Umanesimo*, in «Archivio Storico Siciliano», 1933;

G. Sammartano, *L'Umanesimo in Sicilia*, in «Umanisti marsalesi. Tommaso Schifaldo e Vincenzo Colocasio», Marsala, 1969.



Marsala, **Camera funeraria**  
(epoca romana)

## Sulle rovine e le tracce di un sogno ininterrotto Nc'malinconia e la nostalgia del non essere

Se un uomo non si contraddice mai è certamente perché non dice mai nulla di nuovo.

M. De Unamuno

Quello che vi si presenta come naturale, non consideratelo tale.

C.Marx

Se ciò che si presenta non è naturale, ma è divenuto, siamo un po' più liberi.

G. Vattimo

### 1. Il *textum* e la processualità del senso

Se ciò che è naturale e storico è divenuto nella sua potenziale pluralità, allora c'è anche una contraddizione non-contraddittoria, il delirio con-tingente del *textum* della vita e delle cose che il sapere, servendosi della pluralità dei linguaggi e delle logiche, itinerandosi, ha cercato di interrogare, rendere, costruire e ricostruire come pubblica rete di relazioni materiali e storiche.

E su questi sentieri e il loro sviluppo processuale che poesia, filosofia e scienza, unite-separate, si sono incontrate-scontrate utilizzando logiche e strumenti comunicativi ora strizzandosi l'occhio e ora tendendosi le mani per allontanarsi-avvicinarsi.

È come se, parafrasando Ernest Bloch, la malinconia della realizzazione, schizzando tra attesa gioiosa e doloroso esilio, alimentasse la nostalgia del non-essere-ancora e il ri-avviarsi senza sosta del soggetto. È una nostalgia, infatti, che riprende il suo naturale cammino di dialogo dialettico senza fine nel campo del *testo* semiotico e simbolico concreto, di cui la poesia, con il suo intreccio configurativo, rappresenta l'evento virtuale più significativo per il suo essere peculiare e complessa simulazione.

La metafora del *textum* { È tra gli altri strumenti retorici, ci sembra, del resto, l'analogia più idonea per parlare della eterologia delle cose che si mescolano in un testo o in un testo poetico. Qui, infatti, rimanendo pluralità complessa, equilibrio dinamico e aperto, si uniscono quanto si dividono cose di livelli diversi: i simboli e i suoni, la ricerca e la costruzione di senso, la spazialità e il *kair[s]* del ritmo e dell'aritmia, ecc. Miscela di "n" variabili, simulazione di quell'intreccio più vasto e reale che è l'essere-possibilità stesso delle cose nel divenire del loro spazio-tempo, curvato dalla materia-movimento e dalla storia, ci sembra, allora, che anche il *kair[s]*, il luogo-tempo proprio che rapporta debitamente e relaziona le parti di un testo poetico, possa essere trattato come un *textum* { . Il *kair[s]* è, infatti, un *textum*, un intreccio dinamico che miscela debitamente, sebbene in un equilibrio precario e impermanente, le varie parti del tempo come una tempera e un taglio di liquidi o una *metaxi* che transita ermeticamente l'accordo degli elementi vari di un sistema relazionandoli in un equilibrio mobile e processuale. "Lungi dal risolversi nel significato di <momento istantaneo> o <occasione> - secondo una tipica recezione protomoderna del termine - *kair[s]* viene così a designare,

al pari di *tempus*, una figura oltremodo complessa della temporalità: figura che rinvia alla <qualità dell'accordo> e della mescolanza opportuna di elementi diversi - esattamente come il tempo atmosferico. Nella sua versione spaziale, d'altronde, la stessa parola sta ad indicare i luoghi propri, le parti vitali di un organismo in forma, ossia equilibrato e temperato nelle sue componenti".<sup>1</sup>

Tra gli strumenti utilizzati dal sapere, si pensa particolarmente a quelli della dialettica retorica come la *levis immutatio*, la metonimia, la sinecdoche, l'ellissi, l'analogia, l'ironia, ecc. Sono gli strumenti che modificando le parole, la sintassi, la semantica e la pragmatica del tessuto comunicativo diventano chiavi di lettura e di conoscenza delle cose.

Di questi altri strumenti, il poeta si serve, per esempio, quando decide di costruire un certo mondo possibile e un certo modo d'essere per continuare a dialogare con gli altri e l'essere stesso del mondo complesso e molteplice.

L'essere, diceva Aristotele, è potenzialità e si dice in molti modi; l'essere è plurale e non unico, identico e immutabile.

L'essere è una rete di relazioni materiali e storiche dove linearità e circolarità s'intrecciano e snodano fenomeni ed eventi che si raccolgono e strutturano nelle varie forme del sapere anche attraverso le tracce che l'essere-possibilità lascia sparse un po' dovunque sul terreno della storia.

Oggi, sembra, sia necessario e urgente, rimettere in rete queste tracce e ritrovare/ riscoprire/ricreare il senso delle cose passate rimasto inattuato e ri-progettarlo. C'è sempre un "angelo" che sulle rovine della storia aleggia con le sue grandi ali per non far dimenticare ciò che ancora aspetta di essere preso e rimesso in cammino.

Holderlin, parlando de " [...] i poeti nel tempo della povertà", diceva che pensiero e poesia possono ritornare a dialogare con l'essere solo se si rimettono sulle sue tracce e le reinterrogano. "Lungo è il tempo di povertà della notte del mondo. [...]. Questi segni sono, per il poeta, le tracce degli Dei fuggiti. Secondo Holderlin, Dioniso, il dio del vino, lascia questa traccia ai privi di Dio che giacciono nelle tenebre della notte del mondo. Infatti il dio della vite custodisce nella vite e nel suo frutto l'appartenenza reciproca originaria di Terra e Cielo come il luogo della celebrazione di uomini e Dei. [...] Il poeta pensa nella regione delimitata da quella illuminazione dell'essere che, in quanto dominio della metafisica occidentale autocompientesi, è giunta alla sua configurazione conclusiva. [...] ci sarebbe, allora, ed effettivamente c'è, una sola cosa necessaria [...] afferrarne l'inespresso. Questo è il cammino della storia dell'essere. Se ci incamminiamo per questo cammino, esso condurrà il pensare a un dialogo storico-ontologico col poetare".<sup>2</sup>

Ora l'essere plurale, temporale, complesso e in *fieri* può, allora, essere considerato come un testo che interseca e miscela tracce e campi attorno a cui gravitano e dai quali si dipartono la poesia, la filosofia e la scienza.

La poesia, come la realtà, è, anche, allora un universo particolare con un tempo complesso e un'imprevedibilità essenziale. E ciò fa sì che la loro apertura di senso è sempre e simultaneamente determinata e indeterminata, contraddittoriamente coerente e sfida al principio logico del terzo escluso o *dell'aut aut*.

La tensione conoscitiva e po(i)etica, mettendo in campo linguaggi particolari di contatto, penetrazione, percezione, scarti, *metafore*, *nuance*, giustapposizioni, salti di livelli, elaborazioni determinate, indeterminate, certe, probabili, razionali, immaginarie ecc. è un altro aspetto che accomuna e differenzia la poesia dalla scienza e dalla filosofia.

Arte e scienza hanno in fondo una certa correlazione che le tiene unite tramite le procedure compositive e simboliche per cui la loro separazione netta è più un'esigenza convenzionale che un fatto intrinseco.

Valery diceva che "le une sono sempre implicite nelle altre. Se la scienza adatta gli organi intellettuali a un'immagine esteriore, l'arte viceversa deforma l'esteriorità in vista di un'immagine interiore. Si tratta quindi di due modalità complementari di interagire con il mondo, la cui valenza è data dall'invenzione, dal ponte che getta tra *esprit de finesse* e *esprit de géometrie*".<sup>3</sup>

Questa correlazione che differenzia l'<identità> dinamica e procedurale tra i saperi e i loro linguaggi, non ridotti alla semplice produzione di significati e di scambi codificati, è ciò che, inoltre, ha permesso di continuare un certo tipo di dialogo tra loro e l'essere-possibilità. " E così filosofia e poesia, che hanno sempre parlato tra loro, espongono il loro dialogo segreto, lo rendono manifesto, dicono esplicitamente di parlare l'una dell'altra. [...]. Qui <senso e linguaggio> affondano come macigni. Non custodi del senso, non tutori del linguaggio, ma sacerdoti dell'indicibile e dell'impensabile. [...]. Circolarità del senso, ma insieme non sua disponibilità, quindi implosione e frammento, ospitalità per tutti i sensi possibili, un'offerta per i poeti".<sup>4</sup>

Anzi, la metafora può costituire "un punto d'intersezione e d'incontro tra sapere poetico-letterario e il sapere filosofico-scientifico e l'occasione di una dialettica della cultura che vede i due saperi - poetico e scientifico -, tradizionalmente negantisi per opposizione del positivo che esclude il negativo, usare gli stessi strumenti gnoseologici ed euristici (la metafora) e indagare, *interrogare* lo stesso oggetto: l'essere-possibilità che, nella sua materialità storico-temporale, è prius oggettivo e fondamento-referente del sapere stesso".<sup>5</sup>

Se il soggetto-e-l'oggetto di questa complessità d'essere è allora un *textum*, è possibile applicare il concetto di testo sia ai fenomeni naturali sia agli intrecci artificiali. Un evento scientifico o artistico, quale può essere una poesia o un racconto, conseguentemente, può essere costruito e ricostruito, analizzato come intreccio di variabili e di piani diversi.

Entrambi i tipi di testi sono, infatti, una miscela d'elementi, una tessitura di variabili relazionali che si condizionano reciprocamente e interagiscono ad ogni azione che proviene dall'interno e dall'esterno del sistema.

Il poeta, lo scienziato e il filosofo, pro-vocando i testi con gli strumenti che sono propri di ciascuno, generano metamorfosi e nuovi modi d'essere degli stessi testi come se li sottoponessero a torsioni e a spinte anche aleatorie: ne biforcano anche i campi semiotici e semantici spingendo la significazione nella direzione di un ventaglio o di una cascata che si dis-tende e retifica oltre i termini e i limiti della logica bivalente.

Il linguaggio dei ricercatori e dei pensatori, infatti, ha come interlocutore il niente del *textum*. "Esso infatti dissolve la logica bivalente del discorso che si articola nel giudizio disgiuntivo, per quella logica ambivalente dove qualcosa <è> pur non essendo *solo* ciò che è. L'essere si intreccia con il non-essere e, volatilizzando l'equivalenza della cosa con se stessa, l'ambivalenza produce la *non-valenza*".<sup>6</sup>

## 2. Le nuove logiche e la sperimentaltà po(i)etica

Entrambe le tipologie testuali, sia il laboratorio del poeta o quello dello scienziato sperimentatore, ricorrono, infatti, a linguaggi e a logiche che non sono per niente riducibili a quelle del pensiero classico dell'armonia, dell'ordine, della finitudine, della certezza, della coerenza, della non-contraddizione, della visione nitida e univoca della logica bivalente dello "scambio" del codice biunivoco, come se i significati e i sensi fossero oggetti di un'economia di scambio di tipo comunicativo.

Poesia e scienza, volendo esprimere e comunicare l'infinita processualità del divenire dell'essere e/o del tempo, non possono, oggi, non impiegare strumenti e strategie linguistiche, logiche e congetturali diversi da quelli del passato; per conoscere ed esprimere la pluralità complessa che sfugge al pensiero e all'intuizione comune hanno bisogno di ricorrere, infatti, alla stranezza delle paradossalità delle logiche odierne che fanno sempre più i conti con le irregolarità che governano ogni tipo di fenomeno.

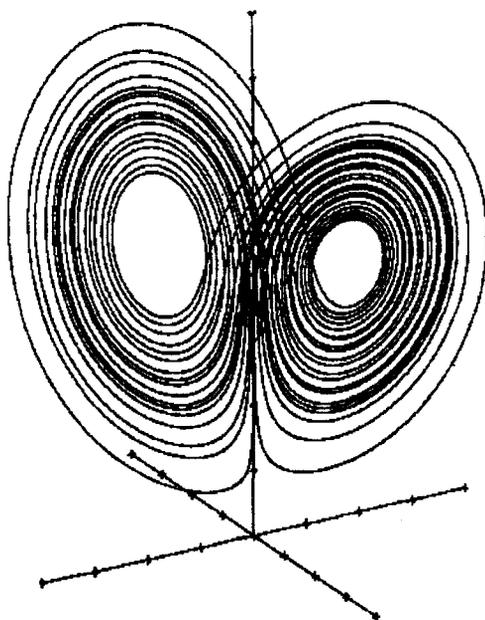
Ricorrendo alla logica dell'affermazione, per esempio, negli anni Settanta, Ruelle e Takens, intenti a studiare i fenomeni della turbolenza, pur non avendo mai visto un "attrattore strano" con le poche dimensioni che loro stessi ipotizzavano - ("[...]un'orbita in uno spazio delle fasi che potesse essere un rettangolo o un parallelepipedo, con soli pochi gradi di libertà. Non periodico [...] in modo tale, però, da non ripetersi mai e da non intersecarsi mai [...]"<sup>7</sup> - erano convinti che una cosa così strana, complessa e assurda dovesse pur esistere.

La loro convinzione di ricercatori si basava sul solo ragionamento, sull'intuizione congetturale e su un'ipotesi configurativa che ben coniugava ragione e immaginazione.

Non era la prima volta che la conoscenza progrediva in questa maniera. Negli anni Trenta, P. Dirac aveva ipotizzato l'esistenza dei "buchi neri" servendosi di puri ragionamenti congetturali e d'efficaci metafore, il medium che oscilla tra concetto e immagine e che permette all'immaginazione d'interagire con l'intelletto e la ragione.

Il *quid*<sup>8</sup> così bizzarro e fantasioso di Ruelle e Takens era l'«attrattore strano» che E. Lorenz aveva già individuato e raffigurato con delle traiettorie a spirale altamente instabili; queste, raggiunto un certo punto critico d'instabilità, cambiavano direzione e si aggroviavano senza intersecarsi mai assumendo la forma delle ali di una farfalla.

Il loro attrattore aveva la dimensione e le caratteristiche dei numeri frattali di B. Mandelbrot: la frazionarietà del finito che si moltiplica instabilmente sfumandosi in un infinito che pur espandendosi e aggroviandosi non interseca mai le proprie spire, e passa dal determinato all'indeterminato fino ad azzerare grandezze di qualsiasi tipo.



Attrattore di Lorenz

L'instabilità rende così impossibile una predizione determinata nel tempo che esclude il proprio contrario. Infatti, sulla base dell'esponente di Ljapunov o del "numero che misura le qualità topologiche corrispondenti a concetti come l'imprevedibilità"<sup>9</sup>, stranamente si registrano impulsi con sviluppi imprevedibilmente casuali e precisi che conducono alla casualità o alla stabilità.

questi numeri cioè forniscono "in un sistema un modo per misurare gli effetti conflittuali dello stiramento, della concentrazione e del piegamento nello spazio delle fasi di un attrattore"<sup>10</sup> e mostrano come la ristrutturazione dello spazio delle fasi crei attrattori la cui analisi mostra "vividamente come alcuni sistemi potessero creare disordine in una direzione restando al tempo stesso ordinati e metodici in un'altra"<sup>11</sup>. Se il numero ha un esponente maggiore di zero significa "stiramento", minore di zero "contrazione", esattamente zero un'«orbita periodica», punto fisso o "esponenti tutti negativi [...] uno stato stazionario finale".

La razionalità ha cambiato look e fa trasparire le sue origini irrazionali. Siamo nel campo di una nuova razionalità, una razionalità paradossale, irrazionale, capace di coniugare simultaneamente gli opposti come accade nella logica temporale del "tempuscolo" e dell'affermazione che non conosce mai una negazione. "La razionalità è solo irrazionalità imbrigliata", dice Bas C. Van Fraassen. È la nuova razionalità che pensa i mondi e i saperi nei limiti infondati e illimitati della con-

tingenza e dello stupore materiale fondante il gioco del *tertium datur*, delle contraddizioni e contra-dizioni che, intersecantisi e interagenti nell'unità plurale, dinamica e paradossale del *simbolo*, fluiscono e fluttuano come corpi browniani "nell'ambito di una concezione sperimentale - e quindi materiale - del mondo".<sup>12</sup>

È una sperimentaltà che appunto perché affonda nella materialità storica e processuale del mondo non può non essere dirompente, eversiva e affatto riconducibile a una sperimentaltà canonica e codificata. Quasi sempre, anzi, è in contrasto con l'ordine del sistema e lo destabilizza.

"L'idea di sperimentaltà (del verso, per esempio) affligge più di un critico che porta sulla sua pelle una serie cicatrizzata delle ferite, imposte dall'immagine fissa della <tradizione>, dalla traducibilità di essa come ordine [...] in una lettura dei versi più recenti di Antonino Contiliano (...) <la contingenza e lo stupore>, a cui essi si affidano, appartengono a emblemi comportamentali di esplicita educazione al percorso anomalo attorno a ciò che si dice verso di poesia, dove si catturano eversioni e sogni".<sup>13</sup>

È un materialismo sperimentale della contraddizione e della contra-dizione che, appunto perché dinamico, è dunque, anche, possibilità aperta che si trasforma e de-forma, e che nei testi dei poeti soprattutto dà forma all'ambivalenza dell'indeterminazione e all'impensabilità pensabile dei paradossi. E il materialismo sperimentale che vede, ascolta, tocca, assapora gli scarti e le eccedenze di senso tra la rottura del codice e il *meta-phorein* del senso stesso e si fa azione, azione delle emozioni e del pensiero progettante nel contesto storico e dialettico, senza dimenticare che anche in un mondo dell'economia globale e dematerializzata lo scontro di classe non ha cessato di esistere. Anzi è qui che il senso che circola nei versi del dis-corso della poesia e della realtà politica che in essa agisce, retroagisce e ritrova le sue riaperture di rinnovata azione.

È ancora Domenico Cara, per esempio, che ne *L'Utopia di Hannah Arendt* (la nostra raccolta di testi poetici del 1991), coglie alla base del richiamo alla Arendt "la comunicazione politica di interrogare gli accadimenti, l'angoscia delle azioni deformanti della contemporaneità, nel dubbio e nella logica dell'ambiguità a cui essa è sensibilmente sottoposta [...] le varie dissonanze esistenziali [...] la rivoluzione geostorica e l'altra serie di conflitti in cui ognuno di noi agisce o resta aggredito dagli stupori convenzionali o meno"<sup>14</sup>.

Nessun misticismo metafisico dunque nella poesia e nel pensiero della nuova razionalità che nella paradossalità del materialismo della con-tingenza richiama, rinnovandone la funzione, il simbolo e l'allegoria, l'indeterminazione, gli scarti, il paradosso, le eccedenze di senso e la dialettica concreta di prassi-teoria-prassi.

Il simbolismo qui non è la quiete pacificata e metafisica dell'unità dell'essere bensì la pluralità sistemica, complessa e non lineare della possibilità materiale del reale di cui l'allegoria può rappresentare e configurare la *hybris* della ribellione e dell'ironia. La *hybris* può essere il rifiuto permanente che attacca e corrode l'ordine statico che, cristallizzato, intrappola e blocca gli eventi della con-tingenza e i paradossi, lì dove il tempo, invece, e lo stupore della temporalizzazione che li concretizza, è invece

"immagine mobile dell'eternità, processo perenne di trasformazione, flusso e riflusso"<sup>15</sup> che condiziona la vita e il realizzarsi delle sue forme nelle cose e negli esseri.

### 3. La con-tingenza, la *levis i{ mutatio*, i sentieri ininterrotti

È un'esperienza della contingenza come con-tingenza, nesso e soglia che, come ha osservato Vanessa Ambrosecchio analizzando i testi della nostra raccolta *L'Utopia di Hannah Arendt*, significa anche legame paradossale: "Ma proprio l'esperienza d'amore, tra desiderio d'eterno e trepida precarietà, ci rende *rationem* della contingenza, ci fa scienti del nostro vivere - sulla - soglia. Qui esistere è solo la ripetuta memoria degli istanti, e l'eterno agli uomini concesso è la consapevolezza della precarietà. Un'epoca segnata dal <congedo dell'eternità> rivela così la perenne condizione di una <eternità del congedo>".<sup>16</sup>

Severino Kirkegaard, ricorda Giuseppe Modica di *Fede libertà peccato*, dice che il paradosso è la passione del pensiero sebbene, in qualche passaggio dei suoi *Papirer*, lo stesso filosofo danese vedesse il paradosso come un fatto negativo. "In una pagina giovanile dei *Papirer* al paradosso viene attribuita una curvatura negativa allorché esso è identificato con l'incompiutezza del pensiero, col pensiero che non è pervenuto al proprio compimento [...] E però, nella medesima pagina, il paradosso è definito come <il vero *pathos* della vita intellettuale>, ciò che ne prospetta una lettura positiva. E infatti, sostenere che il paradosso è la passione del pensiero - come recitano le *Briciole* - significa non già che esso sia la negazione del pensiero, bensì che ne è la provocazione del dissolvimento coincidente con il suo compimento e consistente nel <voler scoprire qualcosa ch'esso non può pensare>: <il paradosso è la passione del pensiero...>".<sup>17</sup>

H. Bergson, il filosofo dell'élan vitale, per esempio, nel corso delle sue ricerche sui risultati della metafisica rappresentativa del "cristallo" e dei "solidi", ricordava che "Nessuna precisione razionale potrà pretendere di contenere *di piß'Äß* dell'imprecisione metafisica della vaghezza e delle sfumature della certezza "fenomenologica" che si manifesta soprattutto come pluralità e complessità fluida e sonora, raccontabile più con le immagini poetiche che con i concetti della ratio calcolante.

In questo nuovo cammino verso il divenire e la temporalità dell'essere, per farne emergere tutta la concreta con-tingenza attraverso l'ac-cadere degli eventi, la poesia e la scienza, ma soprattutto la poesia continua a percorrere il sentiero, in verità mai abbandonato, non lineare né graduale delle possibilità del "tra" delle tracce multiple dell'infinito stesso che s'invasa e retifica nel finito mantenendone aperte tutte le sfumature e le virtualità.

Esemplare, in questa direzione, ci sembra, il testo de gesuita del Seicento Athanasius Kircher:

*"Tibi vero gratias agam qua clamore? AmoreÁ [ !^Á !^Á^"19.*

La poesia, poi, configura quest'infinito divenire e temporale dell'essere con i versi che lo de-clinano nel ritmo "*caotico*" dei testi contemporanei mediante la simulazione linguistica e l'uso *ad hoc* degli strumenti della retorica, così come anche le scienze,

in genere, tentano di fare con l'applicazione dei loro modelli interpretativi.

I modelli scientifici, poi, non registrano effetti ed eventi meno paradossali dei versi degli stessi poeti che impiegano le figure della vecchia e della nuova retorica: i metaplasmi (variazioni che riguardano le parole a livello sonoro o grafico), le metatassi (variazioni che riguardano la struttura della frase), i metasememi (variazioni che riguardano le parole a livello di contenuti) e i metalogismi (variazioni che riguardano il valore logico delle frasi).

Il pensiero scientifico ricorre ad immagini e diagrammi non meno sconcertanti e meravigliosi di quelli costruiti dagli ossimori poetici che all'immaginazione, all'immagine, all'intuizione e alla *logica j1oue*, affidano ciò che di per sé non può essere catturato e definito dai concetti.

Per non rimanere nella sola astrazione simbolica del linguaggio, rimandiamo agli esempi più diffusi dalla letteratura del settore: il fiocco di neve di von Kock ("una linea di lunghezza infinita delimitata in un'area finita"), la polvere di Cantor ("un numero infinito di punti, ma con lunghezza totale zero"), la spugna di Menger ("un solido con superficie infinita e volume zero").

Cantor e il poeta Kircher, modificando lievemente, *sottraendo*, un elemento del testo - la parola (clamore) nel verso del poeta e un dato insieme (la linea) nell'insieme dei punti per il matematico - hanno ottenuto e attualizzato, paradossalmente, nuove referenzialità semantiche.

La *levis immutatio*, nella poesia e nella letteratura, per esempio, è uno degli strumenti retorici che producono eventi singolari alla stessa stregua di quelli prodotti dall'effetto farfalla nel campo delle scienze che studiano i processi dinamici del mondo fisico.

L'una nel campo letterario e l'altro nel campo dei fenomeni naturali e delle ricerche scientifiche sono delle variazioni che, introdotte nei testi di pertinenza, producono rilevanti cambiamenti nella comprensione dei processi e dei prodotti dei rispettivi campi d'applicazione e d'indagine.

La *levis immutatio*, anzi, forse, si può definire come l'effetto farfalla della poesia per gli stessi effetti vaganti che provoca allorquando modifica qualche variabile testuale: un termine, il gioco delle variazioni della sua posizione sintagmatica o le modifiche metalogiche, ecc..

L'effetto farfalla, noto nelle scienze della complessità come sensibilità alle condizioni di partenza di uno stato di cose, agisce nei processi dei fenomeni naturali e, come succede nei processi dei testi linguistici modificati dalla *levis immutatio*, produce accadimenti aleatori e imprevedibili, ma perfettamente interpretabili, significanti e storici. D'altronde, nella filosofia moderna, non è più pensabile l'accadere degli eventi al di fuori della con-tingenza, come non è più possibile pensare alla stessa con-tingenza come a un semplice apparire dell'essenza di un essere che dovrebbe avere una struttura universale e necessaria.

"In realtà l'essere non è se non come *epoché*: se si vuole, l'essere non è altro che la sua storia, la sua epoca. Le epoche non sono, per esempio, confrontabili l'una con l'altra, quasi che fossero diversi modi di manifestarsi-celarsi di un essere

peraltro totalmente dato, in qualche modo <esistente>. L'essere non è se non l'illuminazione dell'ambito entro cui gli enti appaiono [...] un evento permanentemente in via di accadere... in cui Heidegger adopera *Wesen* (essenze) non come sostantivo ma infinito verbale. [...]. Domandare ontologicamente l'essenza delle cose non può significare solo riconoscerle nel loro carattere eventuale; ma, più coerentemente, riconoscerle come evento dell'essere"<sup>20</sup>. Gli eventi dipendenti, infatti, sono legati-associati da rapporti tali che ne fanno una rete fattuale e logica spazialmente e temporalmente osservabile, immaginabile e leggibile, sebbene tutte le condizioni non siano rappresentabili simultaneamente.

La *levis immutatio* è una figura retorica che, alterando anche la struttura di un solo elemento linguistico del testo o di un suo sintagma, ecc., pone il problema di una ri-composizione *bricolage* degli elementi e della ri-semantizzazione della forma. Modificando il suono, il ritmo, i significati e i sensi del testo, la chiave retorica apre le nuove possibilità di vita e di realtà contenute nella miscela del testo stesso e del *tempo-kairos* che lo fonda come l'essere in permanente metamorfosi.

Il *kairos* è il tempo che si fenomenizza come con-tingente, stocastico ma opportunamente equilibrato e descrivibile, dicibile, u-dibile come equilibrio mobile che permette di dimostrare e argomentare gli eventi reali come se fossero *re-aiē (a)*, il dire-l'aleatorio, il caso. La struttura che emerge dal "caos", l'alfabeto del *clinamen* degli atomi lucreziani danzante in "*incerto tempore, incertisque locis*".

#### 4. *Kairos, allegoria, levis immutatio e tertium datur*

La *levis immutatio*, così, assume una funzione che va oltre il semplice riconoscimento di figura retorica dell'elocutio. Essa, oltre il simbolismo testuale e semiotico, fa suonare le corde materiali dell'allegoria che interroga la vita, fa parlare l'indicibile e l'ineffabile e ironizza la storia portandone alla deriva i frammenti del sistema, le contraddizioni e le contra-dizioni materiali pubbliche e private che le parole del testo processano nel discorso.

Il frammento, però, lungi dall'essere fine a se stesso e un piano senza relazioni, avvia una nuova interrogazione "nell'organicità del lessico e nella parola contestualizzata. Ogni qualvolta la parola sembra richiedere un chiarimento va interpretata come una cosa nuova, mai fissa nelle sfumature e di significato cangiante".<sup>21</sup>

L'allegoria, infatti, unitamente alle paradossalità logiche e alla messa in scena dell'ironia provocata dalla *levis immutatio* che *deforma* linguaggio e logica, fa esplodere il "simbolismo" e *slega* i "frammenti" dei termini del *textum* allorquando questi sono pensati come riuniti in un'unità pacificata o in un intreccio relazionale rettilineo, cristallizzato e naturalizzato. E ciò sia che riguardi il tessuto della vita sia quello della società *storica* elevandolo a valore di verità universale e necessario. "Nell'allegoria, per contro, il frammento resta tale, permane nella sua separatezza. L'allegoria è al di là del bello. <Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che le rovine sono nel regno delle cose>. [...]. Uno strano rapporto ch'è di separazione e non meno di congiunzione; meglio: ch'è di separata congiunzione, di congiunta

separazione. [...] È necessario dunque pensare l'identità e la differenza, la differenza e l'identità, ma non risolvendo l'una nell'altra, l'altra nell'una, anzi mantenendo la loro opposizione, la loro contra-dizione - irrisolvibile. È necessario mantenere la menzogna della copula, e non mantenerla. [...] è la necessità del nostro quotidiano: sempre che parliamo, diciamo la contra-dizione.....<sup>22</sup> L'allegoria ha dunque una sua rete di relazioni che trova n suo essere proprio nell'intreccio e nel crocevia del *tempo-kairòs*.

È come se il testo-tempo si trasformasse in un sistema in grado di generare infinite singolarità, eventi fuori sistema ed eccedenze di senso che non rispondono più neanche agli stessi canoni della logica del sistema che li ha messi al mondo, bensì alle logiche del *sapere* poetico-filosofico che si rapporta con "n vago, n bianco, la miscela, n fiotto, n caos, le molteplicità adeli, [...l non evidenti, mal definite, confuse"<sup>23</sup> che sono propri del tempo potenziale come *textum* miscelato che include n *tertium datur* o n *tertium* "istruito". È n nuovo sapere "ipocritico" o sottodeterminato che non consente, senza annullare tuttavia le responsabilità etiche di ciascuno, le scelte della logica duale del solido o del cristallo o del terzo escluso.

"Il nuovo sapere richiede invece un terzo oggetto composito, che partecipi dell'ordine solido e del disordine fluido; questo oggetto si può immaginare allo stesso modo di una «fiamma gelata in tempi differenti». [...] non più l'oggettività semplice del solido o i criteri del soggetto trascendentale, ma l'interferenza complessa tra oggettivo e soggettivo ai margini fluttuanti dell'ordine e del disordine. Un sapere che può definirsi <meteorologico>['..l. Superamento del sapere della permanenza [...l n nuovo sistema è un sistema multicentrato che regola n transito dell'energia e dell'informazione secondo un reticolo di intercettazioni e trasformazioni di potenziale [...] una matematica floue, che partecipa dell'ambivalenza di una logica del terzo escluso e del terzo incluso, in una matematica di origine topologica e qualitativa [...]. Al di là della dinamica dell'esclusione, si annuncia ora un ritorno agli spazi multipli, al pensiero rigoroso del locale, della qualità e delle trasformazioni [...l <dove> il tempo irreversibile coesiste con quello reversibile della dimensione della vita, ne è n reciproco contingente. Esiste però anche una terza cronologia propria ricorda Serres - soltanto degli organismi viventi: il tempo dell'evoluzione della specie...<sup>24</sup>

Questo *tempo-textum*, nemico della logica duale del vero o del falso e della sintesi dialettica che vorrebbe chiudere il processo della storia e ridurre tutto all'universalità *dell'unicum*, è recuperato così dalla poesia e dalla sua logica del *tertium datur* che valorizza e significa ciò che la logica dialettica tradizionale non legittima.

Ma questo tempo è anche n tempo plurale e molteplice della fisica dei fluidi e della filosofia del *tempo-kairòs*, n tempo opportuno del Weather di cui M. Serres sottolinea la logica nomade che lo caratterizza e che, al contempo, è luogo di una testualità unitaria e dinamica del sapere come "<canto generale> in cui vengono abolite le distinzioni di genere e le divisioni della cultura in settori specialistici o iniziatici [...]per cui lo scienziato è poeta e n poeta è, altresì, scienziato, intendendo la scienza come sapere complessivo e la poesia una <visuale> non specializzata del

sapere, ma che, in quanto tale, implica una ben precisa coscienza e consapevolezza [...] poesia come ricerca sperimentale e riflessione sul sapere [...] si pensi al <filosofare-scrivendo poesia> di Eschilo, Parmenide ed Empedocle, fino a Holderlin e Leopardi o a un contemporaneo come il siciliano Eduardo Cacciatore".<sup>25</sup>

È la logica fluida del quasi-oggetto, del "terzo istruito" o incluso, presente nel divenire dell'essere-tempo-kairòs, che attraversa soprattutto la poesia oltre che il sapere scientifico e filosofico.

"La filosofia dei corpi miscelati si addensa nella variazione e nella varietà, si pone prima e oltre una filosofia del soggetto, dell'oggetto e della sostanza, trova la sua ragione ragionevole di una terza istruzione, né scientifica, né culturale, al di fuori di ogni impulso di dominio.[...] Del resto pensare, sintetizza felicemente Serres - sempre in *Œuvres-Instruit* - è evento creativo che compensa, che colma la lacuna ontologica, a stretto contatto con l'ineliminabile presenza del nulla: che cosa chiamiamo dunque pensare? Compensare ciò che non è alla portata della ragione, portare la tara razionale tra l'esistenza e il nulla o il possibile, come se la ragione mettesse in relazione l'essere col non essere, o come se giustificasse ciò che è a partire da ciò che non è. Essa approda dunque alla creazione quasi divina e suppone una familiarità mortale con il nulla e il possibile. Questa pesata o proporzione compensatoria colmano esattamente la lacuna ontologica."<sup>26</sup>

È come affermare che c'è un dis-corso delle cose che pur non essendo né vero né falso, o incoerente rispetto a un modello dato, è tuttavia luogo di significanza e di senso; e ciò accade anche nella poesia e nel suo sapere relazionale associativo.

Le relazioni, che così si strutturano come parti di un sistema autopoietico e che si richiamano e si sostengono reciprocamente, oltre a generare eventi e campi semantici completi e coerenti, contemporaneamente, mettono in gioco anche relazionalità leggibili a livelli diversi: certi e incerti, chiusi e aperti, contraddittori e non-contraddittori, paradossali. Sono nuove emergenze che pongono conoscenze e letture non prevedibili prima, come succede, per esempio, nel caso delle aritmie cosmiche.

La *levis immutatio*, alterando la lingua, facendo diventare l'alterazione stessa come un altro livello dello stesso messaggio poetico, favorisce e stimola inoltre questi stessi processi rivelatori. Essa è utilizzata nel mondo complesso della poesia e della letteratura per sprigionare nuovi campi semantici dai materiali linguistico-semiotici usati o riusati. Fa scattare delle biforcazioni che come onde di risacca vanno e vengono giocando sul piano dell'ambiguità, della polisemanticità e della plasticità della lingua per congetturare le possibilità infinite della temporalità dell'essere che si versa nella pluralità delle forme.

Nei testi toccati dalla *levis immutatio* accadranno quindi cambiamenti determinati tali che provocheranno la nascita di altri universi significanti localmente contingenti e non leggibili univocamente. I nuovi testi, infatti, non sono analizzabili alla luce delle regole classiche della proporzione, della chiusura sintattica e semantica, dell'ordine dei metri, degli accenti, ecc., entro il ritmo di una ripetizione costante ed uniforme.

Essi sono portatori e provocatori di condizioni altre che propagano altri "effetti farfalla", come succede al violino di Landau<sup>27</sup> che dall'archetto può ricevere anche una sola nota dissonante con l'ultima, e così via, fino a capovolgere la musica nel rumore del dis-ordine caotico.

L'intreccio prodotto è, infatti, un'intersezione di livelli d'eventi reali e linguistici su piani che interagiscono anche senza rispondere ai canoni del teorema fondamentale della logica classica elementare ovvero all'architettura di un sistema chiuso e coerente del verso classicamente finito e armonico, dove verità e "realizzabilità" o significabilità sono la condizione l'una dell'altra.

Le configurazioni artistiche e poetiche create con la *levis immutatio* hanno invece, tuttavia, una coerenza chiusa e aperta, perfetta e imperfetta, completa e incompleta, determinata e sfumata, contraddittoria e non-contraddittoria, com'è la stessa contingenza nella sua piena concretezza. Queste configurazioni, avendo relazioni governate non dalla logica formalizzata bensì da quelle associative, si rifanno, infatti, al principio del terzo incluso o "istruito" delle nuove logiche polivalenti, fluide e oscillanti del nostro tempo che non escludono né i paradossi né le sfumature del senso e dell'*hasard*.

Più complesse e flessibili, queste logiche consentono di dar corpo a mondi possibili diversi e puntano sulla dimensione del divenire materiale come qualità, sulla modalità e sulla controfattualità delle ipotesi o, in termini quasi kripkiani, su quasi "opportuni stati di cose" o "punti-istanti" nello "spazio delle fasi". E qui gli stessi istanti del tempo, nella concretezza della con-tingenza, non sono più atomi fissi bensì "tempuscolo" o momenti di transizione in cui gli eventi sono e non sono contemporaneamente.

Le informazioni non-lineari delle configurazioni poetiche che congetturano mondi impossibili, invisibili e non rappresentabili, ma pensabili e immaginabili, sono così come i punti dinamici (gli istanti-tempuscoli del tempo contratti in quello spazio topologico) che transitano nello spazio delle fasi per poi esplodere nella de-clinazione dei versi: le onde che oscillano e creano dis-corsi, immagini e informazioni polisemiche permanentemente riconfigurantesi.

Per la poesia, lo spazio delle fasi costituisce il luogo dinamico dove il linguaggio porta al punto critico di rottura la danza dei sensi nominati o lasciati in ombra che nel generarsi passano da uno "stato" ad un altro servendosi della zona dell'interfaccia dell'immaginazione per mostrarsi ognuno nella propria novità simile e diversa.

Analogo ruolo gioca lo spazio delle fasi nelle ricerche scientifiche contemporanee.

Per la matematica, la fisica, la chimica, la biologia, ecc., dei fenomeni dinamici "Lo spazio delle fasi fornisce un modo per trasformare i numeri in immagini, astraendo ogni piccola parte d'informazione necessaria da un sistema di parti mobili, meccaniche o fluide, e disegnando una carta stradale flessibile di tutte le sue possibilità [...]. Nello spazio delle fasi lo stato di conoscenza completo su un sistema dinamico in un singolo istante nel tempo si contrae ad un punto. Quel punto è il sistema dinamico in quell'istante. Nell'istante successivo, però, il sistema sarà mutato, per quanto lievemente, e quindi il punto si muove"<sup>28</sup>

È come se dalle configurazioni poetiche, che si snodano nello scorrere dei versi, nascessero nuovi mondi con il loro carico di instabilità poetica e d'irrepresentabilità concettuale univoca, ma egualmente pieni di senso plurale e di plasticità polisemica.

In questi mondi, come negli universi della scienza, intreccio di relazioni piuttosto che di elementi semplici o di proprietà o di termini precisi e determinati, le aperture sono i versi che si de-clinano come il fluire di una corrente. È il fluire che traccia i propri sentieri strada scorrendo nel "tra" della transizione delle fasi che è processo e perciò anche discontinuità, caduta, deriva di frammenti e alle-goria.

Sono gli sbocchi della tensione ermeneutica ed euristica che attraversano il crocevia del linguaggio-logos come spazio topologico di torsione e deformazione sensibile alle variabili dell'«attrattore strano» della *levis immutatio/effetto farfalla*, la manipolazione che genera saperi e realtà possibili, congetturali, parziali, locali e coerenti-incoerenti.

In questa direzione, pensiamo, sia possibile leggere alcune esperienze di scrittura e di *logos* che portano i segni della *levis immutatio*.

È il caso, per esempio, di Joyce che in *Finnegans Wake* descrive la conquista d'Isotta da parte di Tristano come se si trattasse di un'impresa di "peninsulate war"<sup>29</sup>.

Il "peninsulate", qui, potrebbe essere, infatti, il campo semantico e di senso prodotto dalla *levis immutatio* po(i)etica che altera la composizione iniziale dei termini usati per generare il peni-i (s) olate (un pen-man raffinato e introverso - isolate -) e/o il peni-is (o) late (un pene ritardatario), per questo l'impresa di Tristano può essere la guerra di un uomo introverso e/o la "guerra del pene ritardatario".

L'impresa di Tristano appare così un'azione plurivoca che vive e cresce sulle paradossalità della con-tingenza della realtà e del linguaggio che la esprime e la comunica entro determinate scelte paradigmatiche e sintagmatiche, e modelli particolari di coerenza-incoerenza interrogativa ed euristica.

Un altro caso di *levis immutatio* potrebbe essere quello offertoci dallo scrittore siciliano Stefano Lanuzza nella sua opera *Disiecta Membra*.

L'aforista (apoftegma = definizione o determinazione per motti o sentenze) "è così il sofista, il poeta che scrive per toccare [...] cartografare <guerre stellari, le guerre di posizione contro il Logos><sup>30</sup>; il sesso anche un potenziamento e un investimento della genialità [...]. La genialità fecondata dal sesso [...]. Seduzione mediante la genialità [...]. Insomma, la geni(t)alità"<sup>31</sup>.

La messa entro parentesi della lettera "t" crea una zona di frontiera, una soglia comune tra le due parole e i rispettivi campi, producendo referenzialità e significazioni difficilmente separabili, e, in ogni modo, non riconducibili ai soli significati condivisi e comuni che i termini hanno acquisito nel contesto sociale. Sulla soglia e nell'interfaccia del bordo allora vigila e agisce la scrittura e la lettura alle-gorica dei segni che sono traccia e memoria di un intreccio che si s-tende e complessifica.

L'estensione della significabilità ha, infatti, un campo più lungo e comprensivo dei significati logici stessi considerati come predicati semantici pertinenti o come semplici calcoli proposizionali formali, se fossero tradotte in formule ben formate.

Qui, l'autore fa esplodere il campo radicale-semico delle parole (le scompone e, ridefinendole, genera nuove costruzioni di senso) facendo riflettere le zone oscure e silenziose del reale come rifrazioni, così come aveva fatto Goethe quando ha usato il prisma per definire il colore come un "valore dell'ombra".

I tagli del linguaggio, la scomposizione e la ricomposizione che dividono e uniscono in forma nuova ciò che è stato frantumato sono le aperture dinamiche che lasciano il passaggio a ciò che per mancanza di corrispondenza, *adaequatio*, tra cose e linguaggio/i, non è, infatti, mai registrabile né dalla rappresentazione, né dall'immagine, ma è tuttavia poeticamente dicibile tra l'ordine e il disordine del verso.

Valéry, infatti, dicendo che in poesia "Ciò che non è ineffabile non ha alcuna importanza" e che "Il problema della ricerca poetica consiste della moltiplicazione di sintassi, musica e convenzioni"<sup>32</sup>, ha già posto il problema e una possibile ipotesi di lavoro di rapportarsi a ciò che ineffabile è anche dicibile, u-dibile, raccontabile tramite il linguaggio simbolico e sperimentale che attraversa la vita e le cose.

"La procedura poetica familiare a Valery, che esige una preliminare, sistematica eliminazione della *parole*, tende ad arrangiare l'arbitrarietà della forma con quella del senso. La fisicità del linguaggio si combina così - nella poesia - con le relazioni complesse tra significazioni: <il *fondo* diviene *l'atto* della *forma*>, come per la matematica e la musica. Tutto ciò determina figure di tempo: il verso, per esempio, <è un'attesa organizzata che fa prevedere la sua durata>. Il gioco tra il disordine provocato e l'ordine imposto rende bene la bellezza del verso e la sua qualità inventiva; come tutto ciò che vive nella letteratura il bel verso deve produrre un'impressione di disordine e di irregolarità. La miscela che emerge dal nulla e produce il *novum* è oggetto di numerose narrazioni...".<sup>33</sup>

Gli esempi, tratti dalla saggistica o da altre opere della letteratura contemporanea, potrebbero continuare. La non *adaequatio* tra linguaggio e cose, infatti, fa scattare negli scrittori i meccanismi dell'ambivalenza e/o della plurivalenza che si trasforma così nella non-valenza delle funzioni di verità del codice; si trasforma anche nell'ambiguità sistematica del discorso narrativo che si fa indecidibilità e quindi assurdo e paradosso sostenuti dall'intreccio *tagliato* di logiche e linguaggi diversi per dire e u-dire l'unità molteplice della realtà e della cultura.

Ciò è riscontrabile nella poesia, nel teatro e nella narrativa contemporanea (pensiamo anche al mondo della produzione poetica e letteraria siciliana) dove il fenomeno si manifesta nella forma del dire po(i)etico che struttura paradossalità e discorsi disambiguati e precisi, linguaggi lineari e non lineari che se-ducono nel delirio dei testi come nell'assurdo o nei campi dell'ambiguità e dell'ambivalenza che li attraversa. Pensiamo al caso di Luigi Pirandello di *Uno Nessuno e Centomila* o di *L'olivo e l'olivastro* di Vincenzo Consolo e, soprattutto, alle precedenti opere dello stesso Consolo.

Recentemente dei due autori si sono occupati Salvatore Vecchio e Nicolò Messina, e alla lettura diretta dei loro lavori (qui non utilizzati adeguatamente per ragioni di spazio) rimandiamo il lettore che volesse approfondire gli spunti offerti

dalla loro ricerca. Salvatore Vecchio<sup>34</sup> si è occupato di Pirandello e Nicolò Messina<sup>35</sup> di Consolo.

È in quest'inarrestabile errare appunto, allora, che il narrare, l'interrogare e la poesia trovano radici e cieli; è in questo camminare, in cui la sosta lungo i crocevia dei sentieri è più un movimento *con-tingente* in attesa che un vero e proprio arrestarsi, che la letteratura e la poesia perpetuano il loro legame eterno con la vita e fondano il proprio sapere e la propria conoscenza. L'eterno, però, qui è l'infinita temporalizzazione del tempo che processualizza l'intreccio della vita e della storia materiale degli uomini che nelle diverse epoche, in ogni modo, non perdono la loro qualità di essere anche soggetti di azione e decisioni.

Scrivono Irene Marusso, a proposito dei testi di poesia raccolti nel nostro libro *L'Utopia di Hannah Arendt*, "L'intreccio dei linguaggi in Contiliano non ha però solo il compito di renderci una sensibilità ai limiti della <demenzialità> e del <delirio>; esso, infatti, risponde anche al dettato della sua poetica che mira a cogliere l'unità molteplice della cultura così come unità molteplice è la realtà del tempo che si snoda nella complessità non lineare degli eventi e ri-simulati nei versi della sua stessa poesia [...] Lo stupore di questa <festa dell'apparenza>, per dirla con la Arendt, cui il Nostro dedica il libro, non mira allora all'ornamento bensì a far sprigionare la ricchezza del *novum* di tutte le virtualità semantiche che possono scaturire dalle combinazioni lessicali, le quali a loro volta vengono declinate nel verso per scrivere poeticamente la con-tingenza e il re-ale molteplice e intrecciato del tempo".<sup>36</sup>

È, poi, la riflessione su questo tipo d'operazione, allora, che porta a considerare il reale come *textum* del re-ale(a), con-tingenza e miscela, soglie che s'intrecciano e fluiscono come rete di relazioni determinate e indeterminate, a volte anche neutre, piuttosto che insieme d'elementi o concetti precisi secondo il canone della vecchia logica.

La zona di frontiera, il "tra", l'interfaccia, che unisce e divide gli elementi verbali di diversa categorialità, attiva infatti bordi d'intersecazione-transizione significativa che vede agire e interagire contemporaneamente le somiglianze, le differenze e il cambiare forma delle cose mentre conservano la memoria del loro divenire.

La cristallizzazione, la dissolvenza e lo spaesamento degli eventi semici, pur differenziandosi, continuano a mantenere legami mobili con la radice comune e a fornire continue informazioni semantiche altre e oltre quelle contenute nei costrutti linguistici di partenza.

È la violazione del codice, delle parole, della lingua, delle sintassi e della loro interpretazione che, riproponendo la testualità e la contestualità delle relazioni fluide e mobili degli eventi, rimette, allora, in gioco la possibilità di sensi plurali presenti-assenti nella poesia.

È come se intervenisse un metalinguaggio che, non avendo tutti termini definiti e proceduralmente decisi per decifrare quanto emerso, interpreta e significa il vecchio livello linguistico creandone uno nuovo senza esaurirvisi ed esaurirlo.

È come se la violazione disseminasse le tante tracce sprigionatesi nello spazio delle fasi e svolgesse, sistematicamente e non sistematicamente, caoticamente, i

tanti sentieri, i punti dinamici (gli istanti/tempuscolo) del tempo contenuti nei passi precedenti sottoponendoli a torsioni e tensioni che comunque ci dicono d'altri luoghi del divenire.

## 5. Effetti della ricerca po(i)etica

Nell'ottica in cui è posta la *levis immutatio/effetto fa/falla* è possibile collocare, forse, anche, il repertorio degli strumenti retorici della rima, del metro, del ritmo, degli accenti, ecc., per ascoltarli oltre il suono delle parole nelle sfumature, nelle ombre e nelle altre cose altrimenti non percepibili.

L'applicazione di tutta la strumentazione retorica, introducendo variazioni fra gli elementi e le relazioni del testo, genera infatti una nuova miscela d'elementi, sintagmi e mappe semantiche nodali che consentono di aprire altri varchi originali, impossibili, virtuali e paradossali (inconcepibili per la logica comune ma vivi e significativi per altre logiche).

Sono i molti e differenti piani della significazione paradossale, infatti, che entrano in gioco e generano dimensioni conoscitive e comunicative particolari di cui solo le nuove logiche della complessità contemporanea possono rendere notizia.

Si origina così, insieme (anche) un certo piacere intellettuale ed estetico che la logica comune, per esempio, non potrebbe assicurare: è il piacere dell'ambiguità e dell'ambivalenza semantica, delle biforcazioni e delle catastrofi cui sono sottoposti i versi che si versano dal caosmico mondo delle possibilità, della comunicazione polisemica, della contraddizione e dell'ossimoro, ovvero, ripetendo Novalis, della razionalità al quadrato o del superamento del principio di contraddizione.

Il caosmico sarebbe così il "caos razionale": *l'acuta follia dell'ossimoro del poeta, come il cosmo sarebbe un'unimulti composibilità vivisezionata, un particolare e determinato mondo razionale-non-razionale, paradossale. L'ossimoro dello scienziato.*<sup>37</sup>

L'ossimoro del poeta e quello dello scienziato, uno dei mondi possibile-impossibile, razionale-irrazionale, razionale-immaginario che coniuga e declina realtà e sogno, cose e configurazioni, fenomeni e modelli, è opera, infatti, della comune azione poetica che organizza e miscela livelli diversi e anche paradossali dell'essere plurale.

L'organizzazione poetica del complesso intreccio dei livelli è tale, poi, che, simulando la relazione ologrammatica testuale semiotico-simbolica, aperta e imprevedibile dell'essere stesso come testo, può superare la stessa immagine del sogno di cui porta traccia. L'immagine onirica, infatti, ha un certo rapporto di verosimiglianza con i fatti rappresentati o schematizzati che, invece, non si trova nei mondi dell'ossimoro, in quanto gli eventi che vi accadono sono assolutamente imprevedibili e quindi non rappresentabili né immaginabili. pertanto, nella memoria di nessuno.

Questa eccedenza di re-altà e di senso per alcuni aspetti simulata e paradossale, in ogni modo, trova il proprio accadere nello scorrere declinato e variegato dei versi dei poeti e nelle circo-stanze che accolgono gli eventi "farfalla" connessi agli stessi testi naturali o artificiali.

*La poiesis ha infatti una praxis che, in quanto legata ad un reticolo verbale preesistente e alla parola d'altri soggetti via via emergenti nel flusso temporale, produce atti, relazioni, scambi imprevedibili quanto ambigui e tuttavia leggibili perché aperti ad una determinata significazione sempre inventiva, scopritrice, e perciò stesso aperta ad una rinnovata polisemia capace di oltrepassare la stessa verosimiglianza<sup>38</sup>* onirica del sogno. Tutto ciò che appare nel sogno, infatti, ha un rapporto con i dati vissuti che il cervello, la memoria, l'intelligenza, la coscienza e l'immaginazione hanno incamerato e rielaborato. "L'apparente disordine logico connaturato allo stato del sogno segnala infatti una proliferazione di figure mentali che, sebbene al di sotto della soglia di riferimento esterno, tramite la stessa libera attività associativa che si sprigiona nel sogno stesso, si riconnettono alla materialità degli elementi che il cervello e la memoria hanno introiettato modificandone la combinazione. Si entra così nella fabbrica dei processi della significazione onirica che si riallaccia agli schemi elaborati e conservati nella memoria dove giacciono i ricordi vissuti o solo pensati/immaginati creando una vera topologia in cui gli elementi della veglia "si combinano in uno spazio qualitativo e in un tempo istantaneo, senza possibilità di andata e ritorno"<sup>39</sup>, sfruttando le associazioni offerte dalle chiavi linguistico-sonore e logiche della retorica.

La rima, per esempio, "che tende a far percepire come simili, attraverso l'omofonia dei significanti, dei significati posti come differenti, il metro, che esprime frasi semanticamente differenti con frasi foniche simili, il ritmo, che dà appoggio all'impressione globale della regolarità del metro, gli accenti, che perdono la normale funzione d'elementi distintivi nella loro distribuzione metrica unitaria, assumono una funzione paradossalmente antifunzionale, oppongono il messaggio al codice al fine di obbligare il codice a trasformarsi"<sup>40</sup>, insieme con gli altri accorgimenti, è un medium, infatti, che nei testi provoca effetti di torsione e biforcazione po(i)etici che sono assolutamente nuovi, imprevedibili e quindi non rappresentabili.

L'omofonia degli elementi che fa cogliere il dissimile come simile, che ac-cade come un evento che crea più sensi di quanti ne nomina e dice, per esempio, costituisce un'alterazione topologica e irrazionale che, tuttavia, è anche un "tra" che media e transita il passaggio della pluralità delle cose e della plurisignificanza che circola nei testi in possibili configurazioni assolutamente nuove e inaspettate. Significati e sensi si trovano come in un crocevia o in una soglia plurima in attesa di una diramazione comunicativa potenzialmente pluridirezionale e, forse, visibili come se fossero diagrammi di biforcazione o generazione di immagini frattali<sup>41</sup>, i cosiddetti "insiemi di Julia"<sup>42</sup> per esempio (le immagini sono create con il trattamento grafico-elettronico degli stessi frattali di Mandelbrot), che nel loro molteplice espandersi regolare-irregolare di "separata congiunzione, congiunta separazione" sembrano richiamare la dialettica delle parti e dei frammenti di cui parla l'allegoria di Benjamin.

La litografia *Liberazione* di Escher o, forse, la stessa immagine frattale possono essere considerate, forse, come esempio rappresentativo e figurativo di tali processi.

Infatti, come nella litografia la configurazione che via via si modifica conserva e diversifica l'identità e la differenza delle figure, e si fa spazio topologico di quasi-

oggetti, oggetti determinati e indeterminati, di mondi irregolari e regolari, e di possibili referenze altre, così, anche nel caso dei testi, come si è potuto vedere già, la *levis immutatio*, introdotta l'alterazione, per esempio, nella parola - geni(t)alità - (come si è già visto precedentemente), conserva e modifica la comprensione del termine sia dell'intero testo in cui si trova. Essa introduce una zona di frontiera che crea nuove e plurime combinazioni di senso, nonché altre simultanee virtualità soggette a possibili sviluppi.



Liberazione di Escher

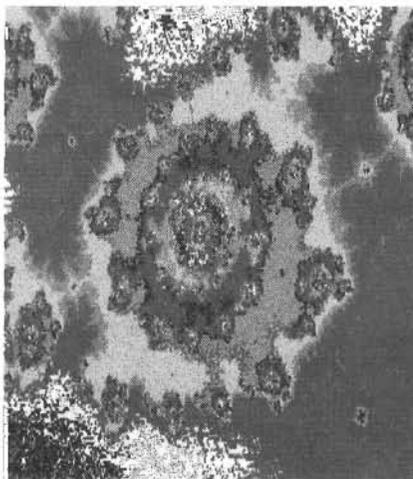


Immagine frattale classificata 041

#### 6. La logica dell'*et et*, l'indeterminazione e le metafore

Ora, dette combinazioni che producono presenze e possibilità contemporanee di più significati sono leggibili e comprensibili solo con la logica dell'*et et* e del paradosso, la logica che lega i contrari e gli opposti e va oltre i limiti fissati dalle regole della pertinenza formale della coerenza, della dimostrabilità, della verità unica e universale della logica classica.

La logica classica *dell'aut aut*, oggettiva, univoca, capace di prevedibilità deterministica, di misure precise e costanti ha già mostrato i propri limiti anche nell'osservazione dei fenomeni quantistici; ha fatto vedere altresì anche la necessità di utilizzare, a volte, procedimenti più argomentativi, metaforici (tipico è il caso dell'individuazione dei "buchi neri"), probabilistici, insicuri e qualitativi (tipico è il caso della misurazione dello spin) che dimostrativi, razionali e certi.

La logica bivalente allora perde sia il monopolio dell'indagine sul divenire dell'essere sia il suo carattere d'universalità: le sue regole diventano relative e razionali e sono significative solo in rapporto ad un modello tipicamente determinato.

Il relativismo, naturalmente, non annulla né la capacità di determinare le conoscenze né tanto meno la capacità della comunicazione intersoggettiva. Si arricchiscono soltanto gli orizzonti del senso e della significanza.

Nasce così, per esempio, la logica quantistica, la logica della microfisica che mette in crisi alcuni dei capisaldi della scienza e della logica classica: il concetto di cosa, d'oggetto ( basti pensare agli eventi descritti come campi, quanta, onde, virtualità, ecc.) e di soggetto-spettatore.

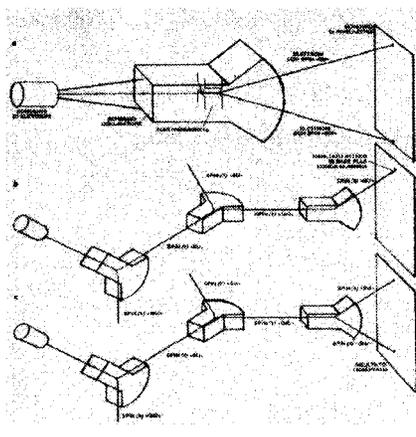
L'universalità delle leggi fisiche cede il passo alla determinazione relativistica.

Non è più possibile avere, per esempio, nei processi che toccano le particelle luminose e le loro possibilità di configurazione, la misura simultanea di due o più grandezze come la posizione e la velocità di un elettrone.

La teoria della relatività di Einstein aveva già messo in evidenza i limiti delle regole della fisica classica lì dove il principio della somma e della sottrazione delle grandezze non poteva più essere applicato ai fenomeni luminosi. Qui, il principio, infatti, è falsificato: la velocità della luce è un fenomeno limite e non risponde più ai risultati delle operazioni consolidate dai calcoli classici. Somme e sottrazioni di eventi luminosi, misurati alla velocità della luce, o prossime alla stessa velocità della luce, non registrano più né l'aumento né la diminuzione della velocità della luce stessa, che, in ogni modo, rimane sempre di 300.000 km il secondo.

Nell'universo delle operazioni logiche ed aritmetiche entra in crisi anche la regola della *distribuzione della somma rispetto al prodotto*.

È la fisica del "caos" quantistico che mette in crisi anche la validità universale della legge della distribuzione della somma rispetto al prodotto. La misura (la quantizzazione, cioè il suo essere "su" o "giù" rispetto ai due assi spaziali x e y), per esempio, dello *spin*<sup>43</sup> di un elettrone, *momento angolare intrinseco*, non risponde alla previsione e alle modalità metriche della citata legge. La distribuzione, infatti, non può più essere determinata contemporaneamente sull'asse x e y, come invece ci si aspetterebbe se la regola della distribuzione fosse valida anche per questi fenomeni. Il "su" o "giù", inoltre, non sono più parametri metrico-formalizzati come richiesto e previsto dai procedimenti classici.



Spin

Tuttavia, formalizzando il processo e indicando, per esempio, con P e ( Q o R) i valori e le congiunzioni logiche dello spin, da P e ( Q o R) non si può più inferire (P e Q) o ( P e R). ma solo P e ( Q e R ).

Vengono a cadere cioè le tradizionali attribuzioni inferenziali verofunzionali dei connettivi logici - e, o -.

Supposto, infatti, che P indichi il valore "su" dello spin sull'asse x, Q il valore "su" dello spin sull'asse y e R il valore "giù" dello spin sull'asse y, dalla verità della formula P e ( Q e R ) non è più deducibile la verità della distribuzione logica ( P e Q) o ( P e R).

Considerato ( P e Q) = A e ( P e R) = B, rispetto all'operatore "e", si può costruire la seguente tavola di verità della congiunzione "e",

A	B	<b>A<math>\wedge</math>B</b>
V	V	V
V	F	F
F	V	F
F	F	F

dove lo stesso operatore logico "e" non può però garantire sui quattro valori di verità espressi dalla congiunzione logica neanche il primo ( già vero). perché dello spin di Q e R non si può affermare che è vero che sia sull'asse x come lo spin di P.

Considerato ( P e Q) =A e ( P e R) = B rispetto all'operatore logico "o", si può ancora costruire la seguente tavola di verità della congiunzione "o",

A	B	<b>A<math>\vee</math>B</b>
V	V	V
V	F	V
F	V	V
F	F	F

dove lo stesso operatore logico "o" non può garantire i tre tradizionali valori di verità sui quattro possibili, perché anche per i tre valori di verità non si può garantire la simultaneità della posizione sia sull'asse x sia sull'asse y.

Un'altra svolta che segnala i limiti della visione e della logica classica è rappresentata dalla presenza delle energie negative individuate da Paul Audrien Maurice Dirac nella meccanica quantistica relativistica. Sono i cosiddetti "buchi neri" che si comportano a tutti gli effetti come una particella "avente carica positiva +e (opposta a quella degli elettroni che vale -e). energia positiva e massa identica a quella dell'elettrone".

Nel caso delle energie negative, non è solo il fatto che, contemporaneamente, comportandosi come cariche positive, mette in crisi il principio di non contraddizione della logica classica, è il fatto anche che l'intera visione razionale classica della realtà viene meno. È come se la razionalità fosse solo un'isoletta d'approdo che si è appena sedimentata e subito dopo dissolta, mentre l'irrazionale e il caos che ne costituiscono il fondo continuano ancora a provocare e a condizionarne i processi trasformazionali che si creano nelle aperture praticate dal possibile. È anche il fatto che Dirac, contrariamente alle procedure deduttive del metodo scientifico sperimentale galileiano e cartesiano, per dimostrarne l'esistenza di quel *quid* ha impiegato ipotesi ad hoc e metafore che, invece, secondo il metodo deduttivo-sperimentale, non dovrebbero comparire nelle procedure scientifiche. Dirac, infatti, senza alcun supporto che non fosse quello argomentativo e quello della creatività po(i)etico-ipotesico-immaginativa, ha *supposto* "che nello spazio apparentemente vuoto tutte le possibili configurazioni ad energia negativa fossero in realtà occupate da elettroni. Per non contraddire tutto ciò che osserviamo con gli esperimenti di fisica atomica, Dirac suppose che questo «mare» di elettroni con energia negativa fosse in linea di principio non osservabile, nonostante le infinitamente grandi densità di energia e di carica elettrica. queste ipotesi impedivano ad un normale elettrone con energia positiva di «cadere» in una configurazione ad energia negativa. Infatti, una legge empirica, scoperta da Wolfgang Pauli (1900-1958) qualche anno prima, afferma che in una data configurazione non può trovarsi più di un elettrone (principio di esclusione)".<sup>45</sup>

oggi, invece, non c'è procedere scientifico (dalle scienze alla matematica) che faccia a meno delle metafore. Robert May, nel simulare al computer la crescita di un'immaginaria popolazione di pesci come se fossero dei numeri, vedendo che la fluttuazione non si arrestava, per esempio, parla del "serpente dell'erba matematica"<sup>46</sup>. John Hubbad, per raffigurare la fluttuazione molecolare che rimane sospesa e concatenata in una rete di "minuscoli affioramenti" sospesi come in una tela, richiama la metafora usata dallo stesso Mandelbrot di "polimero del diavolo"<sup>47</sup> che gli servì per riferirsi alle intrinseche instabilità dell'insieme frattale principale dello stesso Mandelbrot.

D'altronde, persino l'AT (Aritmetica Tipografica) ha enunciati e formule ben formate che hanno delle variabili libere, aperte e variamente significabili, perché indeterminate ovvero non vincolate ai quantificatori esistenziali che, ove ci fossero, rimanderebbero agli oggetti, agli individui e agli stati di cose esistenti.

L'AT ha anche costrutti che, volendo per esempio esprimere la totalità, come nel caso degli enunciati che contengono variabili generiche che si riferiscono alla totalità in fieri (per chiuderla) rimangono egualmente aperti, indecidibili e, tuttavia, significanti,

Senza scandalo alcuno per la coerenza dell'aritmetica, anche qui, si parla di sistemi m-incompleti ( $\omega$ , omega, è un indice che sta per la totalità dei numeri naturali) e della m-incoerenza.

"Un sistema è m-incompleto se tutte le stringhe di una famiglia piramidale sono

teoremi, mentre la stringa-riassunto quantificata universalmente non è un teorema. [...]. La w-incoerenza è diversa dall'incoerenza. Questo tipo d'incoerenza, prodotta dall'opposizione tra una famiglia piramidale di teoremi, i quali, nel loro insieme, affermano che tutti i numeri naturali hanno una qualche proprietà, e un dato teorema che sembra affermare che non tutti i numeri naturali godono di quella proprietà, è stata chiamata w-incoerenza [...] Per farsi un modello mentale di come stanno le cose, bisogna immaginare che vi siano alcuni numeri <extra> insospettati, chiamandoli non <naturali> ma *soprannaturali*, che non hanno numerali"<sup>48</sup> come nel caso dell'espressione di una proprietà dell'addizione in generale e che, tuttavia, concretizzano situazioni, che sebbene rimangano aperte sono significanti in quanto né vere né false e perché poste in zona di frontiera. La zona di " frontiera che separa l'insieme degli enunciati veri dall'insieme degli enunciati falsi è tutt'altro che lineare; è una frontiera con molte curve infide: una frontiera della quale i matematici hanno delineato alcuni tratti, qua e là, con un lavoro di centinaia di anni."<sup>49</sup>

### 7. Le alterazioni logico-linguistiche e l'emergenze semantiche

La non linearità, la non oggettività, l'alterazione dei linguaggi e l'indeterminazione significativa non è, dunque, come si può vedere, una dimensione che appartiene solo al mondo della poesia e della letteratura.

Ritornando alla scrittura, è ancora Joyce dell'Ulisse, ci sembra, il punto di riferimento per altri esempi chiarificatori di alterazioni linguistiche e costrutti proposizionali aperti e polisemici che giocano la significanza sull'omofonia e/o su altre corde retoriche.

L'esempio si trova nel capitolo de "I mangiatori di loto": Marta, amante di Bloom, usa il termine "word" per dire "ti chiamo ragazzaccio" (anziché amante) "perché quell'altro *mondo* (*world* anziché *word*) non mi piace"<sup>so</sup>.

Come si vede, l'intervento gioca sull'omofonia e l'allitterazione strutturale dei termini, che facendosi soglia, confine, bordo interno/esterno, generano la dissolvenza dei significati che si associano, si con-fondono, si ri-associano, si scambiano (sono ambivalenti) plurimizzando i sensi dei termini e del testo che li contiene.

La *levis immutazio-effetto farfalla*, governata da altre logiche, produce dunque nuove referenzialità informative sia sul piano espressivo-emozionale sia su quello concettuale.

Una leggera manomissione del testo, come si è visto, provoca una dissociazione e una riassociazione rimescolatrice dei termini e dei possibili significati tali da creare nuove reti semantiche e prospettare nuove ipotesi e soluzioni, così come si verifica mediante le ripercussioni provocate dall'*effetto farfalla* nel mondo naturale della complessità dinamica.

La logica matematica, per esempio, si è servita del rimescolamento per percorrere nuovi itinerari e trovare informazioni e nuove soluzioni a vecchi problemi. Il rimescolamento, analogicamente, per gli effetti prodotti, richiama la somiglianza dei modi di procedere della poesia e della stessa matematica.

Il rimescolamento associativo e congetturale dei termini e dei significati nell'arte letteraria e poetica, infatti, richiama alla mente il principio del rimescolamento congetturale usato da G. Gentzen per dimostrare la coerenza della teoria dei numeri o il contare l'insieme infinito e mostrame il volto contraddittorio: il numero dell'insieme infinito deve essere finito e infinito allo stesso tempo.

Solo una logica che accetta la contraddizione, come quella po(i)etica, può non respingere simili paradossalità.

L'approccio congetturale del "rimescolamento" è, si diceva, di Gerard Gentzen. Gentzen prese una parte dei numeri (per esempio lo zero e i numeri pari) per rappresentare tutti i numeri naturali, mentre l'altra parte (tutti i numeri dispari a cominciare dal numero 1) per rappresentare un'altra categoria di numeri, quelli *transfiniti*, ecc.

Intervenendo e modificando la posizione degli elementi del sistema, quello dei numeri, il matematico ha generato altri numeri e altri modi di vedere e significare gli stessi numeri, così come, analogamente, avrebbe fatto il poeta con gli elementi del suo universo.

L'analogia e l'accostamento tra poesia e matematica mediante il "rimescolamento" vuole, qui, essere solo un modo per sottolineare come la congetturalità creativa, ottenuta tramite l'introduzione di variabili negli elementi e nella sintassi dei linguaggi, sia comune a questi mondi della ricerca, dell'espressione e della comunicazione (lontani solo apparentemente), e come, ricombinandoli, si possano generare nuove ipotesi configurative e seguire l'essere nel divenire dei suoi accadimenti ed eventi.

Nel mondo matematico, inoltre, è ancora con il "teorema di limitazione" di Skolem-Lowenheim che si mostra come il gioco delle interpretazioni non valga solo per i testi della poesia e della letteratura in genere.

Aldo Giorgio Gargani così sintetizza il problema: "Portato sul piano di un linguaggio filosofico generalizzato, il teorema di Skolem-Lowenheim mostra che nessun simbolismo può autoidentificarsi e che soltanto le procedure costruttive nella loro effettiva applicazione, mediante decisioni inaugurali e intransitive, stabiliscono il significato di un'operazione sul simbolismo. E qui intransitivo significa che l'applicazione, la decisione non devono conformarsi a un modello prestabilito [...]. Dal teorema di Skolem-Lowenheim discende...data una proposizione vera o una classe di proposizioni vere nel mondo reale e in tutti i mondi possibili, tale proposizione o classe di proposizioni, pur rimanendo vere, sono suscettibili, entro una notazione logicamente normalizzata, di ricevere una varietà di interpretazioni praticamente infinita"<sup>51</sup>.

Il principio di rimescolamento e il teorema di limitazione ci dicono allora che se un modello e la sua teoria garantiscono le condizioni di verità delle loro proposizioni dentro il modello stesso e in tutti i mondi possibili, tuttavia, non determinano né il referente concreto dell'evento individuale né i diversi modi in cui si può concretizzare e dire il divenire dell'essere e delle sue possibilità. Questo rimane, infatti, comunque, un testo infinitamente aperto, imprevedibile e plurale, "epocalmente" dicibile.

## 8. Il testo, ologramma multiverso, complesso e paradossale

Un testo non è mai una somma di parti bensì un ologramma dinamico, una struttura complessa di elementi e di relazioni che s'intersecano vicendevolmente, e che, modificati da interventi diretti, indiretti e contestualizzati, danno origine a testi individuali, modelli di realtà e di verità che accettano la polimorfia e la plasticità del loro essere.

È ciò che succede nel mondo letterario e poetico allorquando si crea e si legge un testo a partire da interventi che ne modificano le condizioni iniziali o in itinere, e le parole, i sintagmi e la sintassi, ecc., si prestano a più possibilità di lettura e comprensione differenziate.

Allorquando, con gradi di "libertà" diversi, si creano variabili che si allontanano dal punto di partenza sintattico e logico-semanticamente appartenente a quel determinato mondo, infatti, si originano universi incrociati che, paradossalmente, fusi l'uno nell'altro o ripiegati su se stessi, a livelli diversi, convivono interagendo e concretizzano mondi "reali" con-tingenti e possibili.

La non prevedibilità perfetta, dovuta al fatto che non possiamo rappresentarci l'infinito potenziale e tutto il suo tempo multiversum in una data attuale o in una rappresentazione data e oggettiva, tuttavia, non esclude la determinabilità degli eventi e la costruzione di un loro senso, qualunque sia il testo che si configura nella con-tingenza dell'evento che accade.

Il mondo del caos/complessità, come quello della poesia, tutt'altro che irrazionale, ricorsivamente, per salti, coniuga così, fluente e fluttuante, ordinato e disordinato, la pluralità degli opposti e dei contrari, il sistema e l'assenza di sistema. Anzi, le costanti e le variabili, le regole e l'assenza di regole, il necessario e il possibile, la turbolenza e la coerenza, il determinato e l'indeterminato, la quiete e il movimento non sono leggibili più come coppie di opposti dialettici bensì come relazioni interattive, circolari e aperte che si con-fondono e diversificano.

Paradosso e complessità, ancora una volta, attraversano e nutrono la poesia e l'arte: sistematico e non sistematico, linearità e non linearità vi coagiscono.

"Ogni fatto <individuale>, ogni <quasi quasi> in un testo artistico - come osserva Lotman -, è il complicarsi della struttura di base mediante una struttura aggiunta che complessifica l'intreccio stesso. Il testo nasce come intersecazione di almeno due sistemi, ciascuno dei quali nel contesto ha un particolare significato. Quanto più regolarmente s'intersecano in un dato punto strutturale, tanta maggiore quantità di significati otterrà quest'elemento, e più individuale, non sistematico esso apparirà. Il non sistematico nella vita si riflette nell'arte come polisistematico."<sup>52</sup>

La ricorsività degli elementi e delle intersezioni anziché ripetere l'identità trasforma la stessa in un moltiplicatore di somiglianze approssimate e di differenze infinite.

Lotman, esaminando le strutture semiotiche, dice che "la complessità di una struttura artistica dipende in modo direttamente proporzionale dalla complessità dell'informazione trasmessa. [...]. Il linguaggio poetico si presenta come una

struttura di gran complessità. [...]. E se il volume d'informazione contenuto nel linguaggio poetico e nel linguaggio comune fosse uguale, il linguaggio artistico perderebbe il diritto di esistere e, indiscutibilmente, morirebbe. La questione si pone però diversamente: la complessa struttura artistica, creata col materiale della lingua, permette di trasmettere un volume d'informazione che sarebbe assolutamente impossibile trasmettere con i mezzi della struttura linguistica normale. Deriva da ciò che la data informazione (il contenuto) non può esistere, né essere trasmessa fuori della struttura data. [...]. In tal modo, la metodologia dell'esame del <contenuto ideologico> separato, e delle <particolarità artistiche pure separate>, tanto pervicacemente in uso nella pratica scolastica, si fonda sull'incomprensione delle basi dell'arte ed è nociva, in quanto induce nel lettore di massa una falsa rappresentazione della letteratura come di un mezzo per esportare in modo più lungo e abbellito gli stessi pensieri che si possono esprimere in modo breve e semplice."53

Occorre, quindi, stabilire solo delle coordinate di riferimento e delle condivisioni possibili utilizzando tutte le condizioni di senso disponibili, comprese le credenze e le chiavi di trasmissione e lettura, per vedere la poesia come un mondo complesso dove la ragione e l'immaginazione, il previsto e il caso sono l'uno la ragione dell'altro e viceversa.

Il mondo della poesia e il tempo dinamico (kairos) che la fonda e l'attraversa, come ha detto A. N. Kolmogorov, l'accademico sovietico ricordato anche da J. M. Lotman in *La struttura del testo poetico*, hanno una processualità esponenziale che è tipica dei sistemi complessi.

Ciò che fa di uno scritto un testo di poesia, infatti, dice Kolmogorov, è la polisemia, ossia la plasticità della "lingua creola", che se sopraffatta dall'informazione non genera poeticità. "[...] la creazione poetica è possibile solo finché la quantità d'informazione utilizzata per le limitazioni ( $\beta$ ) non supera  $\beta < h^2$ , la plasticità del testo. In una lingua con  $\beta \geq h^2$  la creazione poetica è impossibile".54

Se il tasso d'informazione non supera "h<sup>2</sup>", ossia la plasticità del testo, allora la creazione poetica è possibile, perché proprio "h<sup>2</sup>" è la fonte della poesia e della sua complessità non lineare, diversamente c'è entropia.

Un testo di poesia è come un sistema di alta complessità, il cui tempo e il cui ritmo esplode e implode, si ripiega e si stende in maniera così retificata e aggomitata che è impossibile trattarlo con modelli semplici e procedure chiuse. Il modello di lettura, interpretazione e ri-interpretazione, è piuttosto paragonabile, sempre, ad un'ulteriore metafora linguistica più che ad un vero e proprio sistema di codifica e decodifica.

Il mondo della poesia di oggi è, poi, *un insieme d'eventi particolari e d'effetti 'ai-alla' che poco hanno a che vedere con quello determinato della chiusura della pel-azione dell'universalità classica sia nella sua forma antica che moderna. Gli eventi che la costituiscono sono un complesso di processi chiusi e aperti, e soprattutto locali, dove le contraddizioni che n'attraversano il tessuto la individuano come esplosione e ammiccazione imprevedibile di declinazioni e congiunzioni sintagmatiche che dicono e contra-dicono... il tempo del poeta—quello mescolato, temperato, il tempo della con-*

*tingenza che il poeta è portato ad isomorfizzare simulandolo...nelle sue varie articolazioni intermittenti...mentre la poesia n'è il verso, i versi del suo vertere nelle cadute d'angolo nelle relative diramazioni che dialettizzano il campo semantico delle realtà-azioni.*<sup>55</sup>

Un esempio significativo, forse, è possibile averlo leggendo i versi del testo poetico "epimitio"<sup>56</sup> di G.Toti:

"...ma sì! Effetti parassiti di cosmolalie io posso  
scrivermeli e scriviverveli anche se terribiliosi  
per me come i picosecondi del «ritardo di porta»  
o per miliardesimo cubo i mille e uno romanzi o  
gli zilioni di byte - e il bit il byt-idiano alfabyt"

Del resto le contraddizioni e le anomalie logiche che s'incontrano nelle verità poetiche degli ossimori e/o delle metafore, ecc., assunte come "oggetti", quasi-oggetti ed eventi logico-linguistici di mondi possibili, si ritrovano negli stessi universi del sapere scientifico, dove assumono verità di senso e di significanza solo relativamente alle coordinate di riferimento dei modelli scelti per navigare nelle correnti vorticose dell'essere e del tempo.

#### 9. Il tempo e le logiche del poeta

All'orizzonte di questa rivoluzione di paradigma c'è l'apporto delle sperimentazioni e dello sviluppo delle nuove logiche (la logica temporale, quella affermativa del "forcing", epistemica, frattale, topologica, floue, ecc.) che sono in grado di cogliere, come abbiamo visto, il divenire delle possibilità del tempo, che non è più, così, "attimo" (discontinuità di punti atomici, fissi e sempre identici, tagliati nel continuum regolare del tempo stesso) *bensifluenza e flusso, instabilità, periodicità e non periodicità, dissolvenza che miscela gli opposti, le contraddizioni* e le anomalie che scoprono/creano possibili significanze.

Senza l'apporto delle nuove logiche le cose diventerebbero maggiormente magiche e inesplicabili.

Il tempo non più un continuum lineare regolare bensì un *textum* che miscela i complessi intrecci del sistema caotico carico d'informazione da esplorare, così come *textum* è la poesia che simula e de-clina i versi non lineari della con-tingenza degli eventi linguistici che affermano sempre nuove verità anche quando sembrano negarle.

La conoscenza di cui è portatore un testo poetico, come avviene nella logica speciale epistemologica e affermativa, è, infatti, una affermazione che non conosce mai la sua negazione. Il sistema di conoscenze parziali che "costringe" l'affermazione ad essere "vera", infatti, anche qui, con il suo continuo e coerente ampliamento associativo dei campi semantici, che s'intersecano ed esplodono nuove combinazioni conoscitive, non gode del principio del terzo escluso, come, invece, succede nell'ambito della bivalenza.

La mente del poeta è come se fosse una soggettività che crea l'«oggettività» e conserva tutto quello che ha conosciuto precedentemente e costruisce ipotetici mondi avvenire - il non-essere ancora - che negli stati successivi non potendo conoscere mai non-a conosceranno sempre e solo a.

Questi mondi certamente vivono dell'incertezza e dell'aleatorietà della congettura semiotica e della con-tingenza, ma non hanno mai interrotto né interrompono il sentiero della poesia che porta verso l'infinito dell'essere che, in quanto costruzione di mondi determinati nel *tempo-kair[os]*, è anche un impegno etico per mondi e rapporti senza dominio, volti alla felicità, alla libertà e alla pace.

I mondi del poeta, sebbene conflittuali e instabili, sono i mondi della pace di Hermes e di Venere perché la loro logica non è quella dell'estetica del sentimento disimpegnato e disinteressato, dell'individualismo e dell'esclusione, bensì la logica del terzo incluso, dei "corpi miscelati" della complessità e del "noi" plurale dell'etica della contingenza dove ognuno assume le responsabilità delle scelte fatte per vivere e dia-logare.

Il poeta è il custode-custodito dell'utopia possibile come il filosofo o lo scienziato possono essere i custodi-custoditi dell'essere come possibilità di reti di mondi possibili che hanno di mira la libertà e la pace, e sono disposti "a cedere il posto, a reggere sulle proprie spalle il peso di un esodo senza fine [...]. La filosofia del <corpi miscelati> è allora una scommessa augurale che, nelle figure congiunte dei messaggero Hermes e della bella Afrodite, annuncia la novella della pienezza e dell'abbondanza, la logica del terzo incluso, la mescolanza dei nostri corpi nella miscela infinita della vita sociale e naturale (già compresa dai fisici della Ionia)".<sup>57</sup>

Il "linguaggio del poeta", come diceva Niels Bohr, non serve solo per studiare il mondo della microfisica (realtà altamente complessa e aleatoria) ma serve anche come esercizio etico di responsabilità, che è tanto maggiore quanto, come dice il poeta Antonio Machado, gli uomini sono quegli itineranti cui bisogna ricordare che per il "caminante, no hay camino/ se hace camino al andare" ("viandante, non c'è via/la via si fa con l'andare/con l'andare si fa la via"). Gli itinerari della conoscenza e della costruzione, volti al senso delle cose e degli uomini, non possono, infatti, essere se non nel/col peso delle responsabilità di chi, in patria o in esilio, rifiutando vie e metodi deterministici, si mette in cammino verso gli orizzonti delle risposte che non sono mai né concluse né definitive, e rimane nello stesso interrogare come nel luogo proprio. Il terreno di misura, di rischio e di scommessa dell'uomo contemporaneo della certezza dell'incertezza è il movimento, lo stesso cercare. Il metodo o la via, infatti potrebbero, arrestare il gioco della vita e della ricerca. Un *ragionevole paradosso*? "E questa ragionevolezza [...] ci fa vedere che senza questa irragionevole rischio ci ridurremmo tutti all'immobilità, esito sicuro di ogni falso movimento o di ogni <andare a cercare>. E anche di ogni sentirsi sicuri in terra straniera, di ogni esilio cercato, singolare. Si tratta di sapere se preferiamo tracciare dei confini domestici, con oggetti e voci che ci fanno eco, o se ci risolviamo ad avventurarci in un bosco dove più nessuno ci accompagna e dove le promesse di verità restano tali perché subito vacillano e spariscono".<sup>58</sup>

La vita è un esodo permanente e gli uomini sono eterni "para-sitos", e come uomini di cultura, poeti ed artisti, in ogni modo, sono promessi e compromessi in una "cosmicità profetica" e in un *impegno volto a realizzare nella società contemporanea e futura i valori di una dimensione utopico-scientifica in un soddisfacimento di bisogni fondamentali ed irrinunciabili, come quelli della pace, della libertà, dell'eguaglianza, dell'Eros, che sono la negazione di quelli che padroni e dirigenti hanno fatto assimilare alle masse e agli individui nel sistema costituito. Ciò richiede naturalmente un linguaggio nuovo, se vogliamo sperimentale, non coriformista nel senso più ampio, nuove forme comunicative ed espressive, adeguati ai nuovi obiettivi, per spezzare codici ed immagini interiorizzati, ormai cristallizzati e naturalizzati, inventando magari reinventando in senso sovversivo per esempio gli strumenti tradizionali dell'arte e della poesia: la natura, lo spirito, la psiche, il sociale, il politico, il sogno, le passioni, il male e la gioia di vivere e di esistere, le metafore, le analogie...*<sup>59</sup>, perché "todo y cada uno de los poemas...son <inter-rog(o)azione> de la realidad, de los ombres, de su hybris y praxis, de la historia."<sup>60</sup>

La *hybris* della poesia, in ogni modo, è la forza della trasformazione e delle metamorfosi, della ribellione e dell'interrogazione ironica, a volte satirica e dissacrante con cui la praxis po(i)etica degli scrittori e degli scienziati scatena le contraddizioni delle contraddizioni e degli assurdi che appartengono più alla civiltà, alla cultura e alla storia delle "naturalizzazioni" forzate e ideologiche che agli stessi processi della vita e dei saperi.

Lasciata libera di frammentare le cose e di aggredire la loro *adaequatio* identificante alle idee, la *hybris* dei testi di poesia come pratica di comunicazione trasformazionale e "politica" - denuncia e rottura dell'ordine esistente delle cose attraverso la rottura della linearità univoca del discorso monologico perseguita con la non-linearità del verso - rimane, forse, l'unica via praticabile perché la storia materiale concreta, eterologica, degli uomini e delle cose continui ad esprimere la propria carica creativa e rivoluzionaria recuperando la sperimentaltà dei soggetti da un lato e la materialità dialettica dei loro rapporti sociali contraddittori dall'altra.

I testi di poesia, infatti, in quanto produzione trans-linguistica e inter-testuale nell'interscambio intrecciato dei linguaggi e degli enunciati, nella ridistribuzione della *parole* rispetto alla *langue* e delle logiche teoretiche, sono "pratica significante [...] processo di produzione di senso" <sup>61</sup> e contra-dizione contro lo stato di cose esistenti in termini di azione e di lotta progettuale. Essi, infatti, anticipano una pratica antagonista dell'ordine del logos identificato come ordine delle cose e della realtà come struttura cosificata (che, invece, è e rimane una miscela di contraddizioni come rapporti permanenti e dinamici di entropia e negentropia, di affermazione e negazione), avanzano un progetto di destabilizzazione e di alternativa significante che non propugna "l'abrogazione dell'ideologia e del pensiero, per sperdersi nell'illusione regressiva di una condizione aurorale della vita, di un magma indistinto di affetti e pulsioni senza scopo" <sup>62</sup>, bensì un'eccedenza di paradosso e senso viva via itinerante.

In questa fine millennio, il rapporto creativo e dinamico degli uomini con il

mondo materiale degli eventi (il cui "delirio creativo è stato già cantato da un poeta come Lucrezio"<sup>63</sup>) e la poesia possono e debbono continuare, allora, ad essere *praxis*, *poiesis* e pratica significativa e porsi come una mina vagante che porta alla deriva i nuovi e possibili sensi della temporalità anche attraverso il dolore di una scissione-unioni continuata, moltiplicata e polifonologica. Infatti, "Senza questo dolore di una schizze moltiplicata, non c'è possibilità di parlare il processo del soggetto, della materia, della storia, come di un processo dialettico, cioè *uno ed eterogeneo*".<sup>64</sup>

La poesia *textum*, però, deve stipulare una alleanza dissonante tra materialità e sperimentali plurale, tra con-tingenza e progettualità e svelare la barbarie delle nuove povertà indotte; deve farsi "follia socializzata" di soggetti critici che fanno apparire le alle-gorie demistificanti il mondo in cui viviamo e innescare processi di tensione verso il *novum*. Certo non può fare la rivoluzione e cambiare il mondo ma può mettere in crisi l'assetto percettivo alienato con cui i dormienti vivono il/nel mondo. Può mettere a nudo, *scardinandone i linguaggi* <sup>^</sup>*Àilevandone le contraddizioni materiali*, l'ordine di classe delle holding planetarie della finanza e dell'informazione, la nuova merce dematerializzata della società elettronica e multimediale dei padroni dell'economia neocapitalistica del mercato globale, il cui plusvalore è rubato ai nuovi bitoperai e alla qualità della vita.

Facendosi luogo, altresì, del transito permanente della logica della contraddizione, del paradosso e della contraddizione che aggredisce e mette in crisi il quotidiano pubblico e privato, alienato e demenziale, incuneandovi i sensi nuovi emergenti, può *frantumare* l'universalità ideologica del modello liberal-borghese che si ammantava di umanesimo, di necessità e di oggettività concettuale per dare spazio, di nuovo, alla *phronesis* del saper decidere e agire nell'equilibrio mobile dell'incertezza conflittuale della pluralità delle opinioni o dei mondi della *doxa* errante.

*Doxa* e poesia, infatti, hanno una *po(i)sis* e una *praxis* che, pur nel *contesto* delle pluralità soggettive, sulla base di un comune e intersoggettivo senso del vivere e dell'essere, le legano alla *responsabilità* della parola e dell'azione dialogica dei punti di vista diversi che debbono coesistere e convivere al di fuori di qualsiasi pretesa riduzionistica o all'universalità astratta e ideologica dell'identità del concetto o all'épisteme univoca della legge di un unico sistema.

Il comune contesto del vivere e il dialogo tra diversi, infatti, obbliga i protagonisti ad abbandonare la deresponsabilizzazione della "banalità del male", come diceva Hannah Arendt, e, nell'accadere della con-tingenza degli eventi del *kairos*, ad assumersi l'onere di un'azione e di una parola dialettica e conflittuale ma responsabile dell'etica della contingenza per progettare e costruire, così, il mondo ucronotopico della coesistenza e della convivenza delle identità diverse.

La poesia, come la *doxa*, è testimonianza della *praxis* della parola che interpretando giudica l'esistente, prevede, rappresenta, vuole e progetta un mondo diverso, il mondo degli uomini che "spettatori partecipi" e soggetti critici ad un tempo continuano a dire che è possibile un'azione dei sogni e delle utopie. È il mondo degli uomini che, come "Omero <il poeta cieco> che narra il passato e quindi siede in giudizio sopra di esso", o come l'angelo di Benjamin che <sosta nel giudizio>"<sup>65</sup>,

"fedeli al primato della esemplarità, dell'apparenza e del dialogo", si oppongo al modello teleologico della storia e proteggono "lo spazio dell'azione e del giudizio quale luogo di relazioni autenticamente umane, esonerate dal fatalismo che condanna l'accadere all'automatismo e alla ripetitività caratteristici del mondo naturale"<sup>66</sup> o alla necessità storicistiche degli sviluppi di una concezione metastorica e metafisica.

Da una terra, la Sicilia, che "si fa privilegiato osservatorio per un'indagine sull'uomo e sulle cose [...] da arcipelago si fa galassia"<sup>67</sup>, la praxis della parola poetica e narrativa, del resto, oggi, tempo di spazi ideologico-politici senza memoria e senza confronto, non può eludere l'impegno della "politicizzazione" dell'arte e della poesia. Se la storia della sua cultura plurale è la memoria delle differenze che hanno costruito un'identità politica dinamica che si confronta nello spazio della comunità, lo richiede, infatti, ogni nuova differenza che nasce e pone il suo diritto alla vita, alla parola e alla libertà.

*Nec tecum, nec sine te vivere possum.*

Antonino Contiliano")

#### NOTE

- 1 Giacomo Marramao, *Kairos/Apologia del tempo debito*. Sagittari, Laterza, 1993, pp.99, 100, 101.
- 2 Cfr. Martino Heidegger, *Sentieri interrotti*, Nuova Italia, Firenze 1987, pp. 249, 251. 252.
- 3 Cfr. Gaspare Polizzi, "Temporalità ed eterno presente nei *Cahiers* di Valery", in *Aut Aut*, gennaio-febbraio 1991, Nuova Italia, Firenze, n. 241. P. 114.
- 4 Umberto Galimberti, *Quattro delle opinioni*, Feltrinelli, Milano 1989, pp.111, 112.
- 5 Cfr. Antonino Contiliano. "La metafora e l'interrogazione", in *Arenaria*, anno V. n. 10, Palermo 1988, p.7.
- 6 Umberto Galimberti, op. cit., p. 121.  
James Gleick, *Caos /La nascita di una nuova scienza*, Rizzoli, Milano 1989, p.141.  
È l'attrattore di Lorenz, cfr. J. Gleick, op. cit. p.34.  
James Gleick, op. cit.. Rizzoli, Milano 1989, p. 248.
- 10 James Gleick, ibidem.
- 11 James Gleick, ibidem
- 12 Cfr. Franco Cavallo, "Contraddizione e creatività", in *Poesia italiana della contraddizione*. Newton Compton Editori, Roma 1989, p. 9.
- 13 Cfr. Domenico Cara in *Spiragli*, Anno VIII, n.I-4, gennaio-dicembre 1996, Marsala, p.45.
- 14 Cfr. Domenico Cara, Antonino Contiliano: "L'esperienza non elegiaca e altri codici di allusività pragmatiche", in *L'Utopia di Hannah Arendt*. Laboratorio delle arti, Milano 1991, p.6.
- 15 Cfr. Salvatore Vecchio. "Presentazione". in Antonino Contiliano. *La Contingenza/Lo stupore del tempo*, Laboratorio delle arti, Milano 1995, p.9.
- 16 Cfr. Vanessa Ambrosecchio, in *Arenaria*. anno X, n. 25-26-27, gennaio-dicembre 1993, Palermo.
- 17 Giuseppe Modica, *Fede libertà peccato*. Palumbo, Palermo 1992, pp.147,148
- 18 P.Aldo Rovatti, *Il declino della luce*, Marietti, Genova 1988, p. 63.
- 19 Cfr. Athanasius Kircher, in M. Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Il Mulino. Bologna 1983, p. 50. "Con quale grido ti renderò grazie? Col tuo amore, il tuo costume, le tue parole, le tue azioni".



- 50 Armando Plebe, *Teoria della retorica*, Laterza, Bari 1988, p.141.
- 51 Aldo G. Gargani, *Stili di analisi*, Saggi Feltrinelli, Milano 1993, p. 62.
- 52 Jurij M. Lotman, *Struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1976, p.93.
- 53 **7 Z"i f]A "cha Ubz d" cit.. pp. 16,17.**
- 54 **Cfr. Jurij M. Lotman. op. cit., p. 35.**
- 55 Cfr. Antonino Contiliano, "La poesia attraverso le persone" (relazione tenuta al V Symposium degli "Incontri poetici internazionali" di Yverdon-les-Bains-Neuchatel 1992). in *Spiragli*, anno V, n.3-4, Marsala 1993, pp. 25, 27.
- 56 Cfr. Gianni Toti. "Gigafloosie in vergola mobile, epimitio", in *Poesia italiana della contraddizione* la cura di F. Cavallo e M. Lunetta). Newton Compton Editori, Roma 1989, p. 245.
- 57 Gaspare Polizzi, *Michel Serres*, Liguori Editore, Napoli 1990, p.33.
- 58 Cfr. Piero Aldo Rovatti, "L'incipit di Maria Zambrano", in *AutAut*, n.279, maggio-giugno 1997, Nuova Italia, Firenze, p.61.
- 59 Antonino Contiliano, "Il filo rosso della poesia", in *Q[ ]!{ [ A^]||Aerra*, Edizioni "Q ]^\*" [ A0", Mazara del Vallo 1983 pp. 106, 107.
- 60 Nicolò Messina.. "Postefacio a una antologia de poetas sicilianos contemporaneos", in *Equivalencias*, n. 18, Madrid 1989, p. 12..
- 61 Julia Kristeva, *Materia e senso/Pratiche significanti e teoria del linguaggio*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1980, p.5.
- 62 Filippo Bettini, "Tendenza e progetto", in *Poesia italiana della contraddizione* la cura di F. Cavallo e M. Lunetta). Newton Compton Editori, Roma 1989, p.315.
- 63 Cfr. Antonino Contiliano, "La poesia e la fine del secolo" (relazione tenuta al Symposium per il 29° Incontro internazionale di poeti a Struga il 24 agosto-90). in *Spiragli*. anno II, n. 4, ottobre-dicembre 1990, Marsala, p.7.
- 64 Cfr. Julia Kristeva, op. cit. p. 81.
- 65 Cfr. Edoardo Greblo, "Il poeta cieco. Hannah Arendt e il giudizio", in *AutAut*, n.239-240, settembre-dicembre 1990, Nuova Italia, Firenze, p. 125.
- 66 Cfr. Edoardo Greblo, ibidem.
- 67 Cfr. Lucio Zinna, "Verso un'insularità aperta" in *Storia della letteratura italiana / Il secondo novecento*, Guido Milano Editore, Milano 1993, Vol. I, pp. 291. 298.

(<sup>0</sup>) Nel dare alle stampe questo saggio, devo ringraziare gli amici, il prof. Gaspare Polizzi, storico della filosofia, oltre che studioso del pensiero di M. Serres, il prof. Giuseppe Modica, docente di filosofia morale presso l'Università di Palermo, il prof. Nicolò Messina, lettore di lingua italiana presso l'Università Complutense di Madrid, per le conversazioni, i consigli e i suggerimenti che hanno preceduto e accompagnato la stesura del lavoro.

# Le surréalisme en perspective

## I. Nc'révolution

A l'origine de ma recherche, je me suis posé deux questions: de quel mouvement de l'esprit le surréalisme découle-t-il? Pour y répondre, je me suis livré à une reconstruction intuitive (en me fondant sur ma propre expérience poétique) de ce qui fait son originalité indispensable, l'expression de l'inconscient. Seconde question: quelles sont les limites du surréalisme dans l'histoire culturelle, dans la mesure où, à long terme, celle-ci devient déterminante? Je ne prétends ni conclure ni répondre définitivement: je me borne à lancer un ballon d'essai.

Une mise en perspective du surréalisme part d'une donnée initiale, sa mise en accusation de l'institution culturelle pour avoir escamoté une série d'aspects essentiels des étapes antérieures: la magie, l'ésotérisme, la rêve, l'irrationnel, etc. Le surréalisme mettait ainsi en cause une histoire amnésique, desséchante et poussiéreuse. De là son mépris des musées.

Le surréalisme reposait sur une vision d'ensemble selon laquelle on ne peut construire que sur des éléments vivants, dormants, latents; il fallait opérer une révolution en profondeur. En cela le surréalisme semblait suivre la bonne voie, mais du même coup il s'exposait à sa propre condamnation dans la mesure où il refusait un contrôle *préalable* de ces éléments oubliés: une fois exposés en plein jour, ils perdaient tout autre intérêt que leur sens. Or, leur sens ne leur appartenait pas: il fallait le leur imposer après coup en les prenant délibérément en charge. Seules les techniques d'accès au subconscient étaient révolutionnaires; la suite relevait des règles du jeu artistique.

A force de s'abandonner à l'irrationnel, le surréalisme déléguait le contrôle rationnel à une idéologie totalitaire et cédait à la tentation de faire cause commune avec la révolution russe en s'inféodant au parti communiste. La correspondance du groupe à ce sujet et sa dissolution vont de pair. L'aveuglement d'Aragon et d'Eluard plutôt que celui de Breton vajúsqu'à prendre la dialectique hégélienne pour une apothéose de la contradiction. En l'adoptant, il prétend se justifier sous prétexte qu'en fin de compte, même membres du parti, les surréalistes mettront le marxisme à leur service!

Dès lors, ce n'est plus l'inconscient, le rêve, l'irrationnel ni même l'espoir qui triomphent, mais l'illusion. Certains membres du groupe se méfient cependant de l'inhumanité rouge (dont on ne sait combien de millions de victimes elle a fait) et de l'autre totalitarisme, dont on sait combien de millions de victimes il a fait.

Le surréalisme a touché ses limites idéologiques en cédant sa responsabilité. A partir de 1929, même s'il s'internationalise, il n'est plus l'auteur de son propre mouvement, même si Breton le contrôle encore - ou ce qu'il en reste - hasardeusement jusqu'à sa mort en 1966.

La dissolution du mouvement doit ainsi être retracée dans son développement interne, tel qu'il se manifeste à l'époque dite de la révolution surréaliste, car ce n'est

pas dans l'anarchisme, comme il eut semblé logique, qu'il s'est aboli, mais dans le totalitarisme qui sévissait alors, hors de tout contrôle et par conséquent hostile à la création littéraire et artistique en tant que telle. Comme révolution politique, le surréalisme portait le germe de sa propre destruction.

Il est curieux qu'il n'y ait pas de musique surréaliste comme il y a une peinture et une sculpture surréalistes. Je ne connais pas de compositeur membre du groupe<sup>1</sup>. Serait-ce parce que la musique, même aléatoire, est essentiellement composition, donc art au sens où Breton le répudiait?

Les grandes œuvres surréalistes, en peinture comme en littérature, sont des œuvres d'art. Un Tanguy est une création achevée, inimitable, originale, qui porte la marque d'un auteur, donc d'une conscience unique, même et surtout si elle fait appel aux profondeurs de l'âme. En dépit des cadavres exquis et des créations collectives, il faudra attendre le structuralisme pour porter un coup presque fatal à la notion d'auteur telle que Michel-Ange l'avait définie dans deux de ses sonnets.

La valeur d'un tableau de Tanguy est indiscutable et, puisqu'elle survit au peintre, durable. Par contre, les théories surréalistes sont à lire dans leur contexte. Paradoxalement, celles-ci tendaient justement à abolir ce qu'elles appelaient avec mépris le présent et le réel, au profit du surréel. Il faut croire que la tendance à ne pas reconnaître la réalité était caractéristique des années 1920, alors que la décennie d'avant-guerre, incapable de porter pièce aux totalitarismes, se berçait dans un fatalisme de cauchemar. Seule la création survit à son époque parce qu'elle seule la détermine et la sauve de l'insignifiance.

C'est dans les domaines extérieurs à la création que le surréalisme a perdu l'initiative et le contrôle. L'écriture automatique, le collage et le frottage permettaient, eux, de mettre la raison en veilleuse, mais l'espece d'évasion dans le monde des rêves que préconisaient ces techniques n'était pas faite pour rendre les poètes et les peintres attentifs aux signes du temps: plus que quiconque, ils s'exposaient à être pris au dépourvu.

Au fond d'eux-mêmes les plus vigilants du groupe savaient que le véritable essor du mouvement dépendait uniquement de la qualité de ses créations, en dépit des manifestes, prises de position et anathèmes. Ces derniers gardent leur intérêt documentaire au même titre que les doctrines accompagnant le romantisme, mouvement plus musicalement compositeur quoique tributaire de l'inconscient.

## **2. Ng'surréel**

Il y a chez Breton la volonté d'orchestrer le mouvement.

Même s'il en appelle aux ressources de l'inconscient et s'en prend aux tabous religieux et sexuels, Breton prétend soumettre les produits de l'inconscient au contrôle de la raison. Alors que le romantisme opposait le sentiment à la raison, le rêve à la réalité, le surréalisme tend à réunir deux versants apparemment inconciliables, l'inconscient et le conscient, le hasard et la volonté.

Comme tout mouvement culturel, il retourne à certaines sources, se trouve des précurseurs et se situe dans une tradition. Mais il se distingue par sa façon délibérée

de se démarquer et par sa volonté de partir de la tradition qu'il s'est choisie pour faire un pas qu'il proclame révolutionnaire.

Les oeuvres qu'il produit sont accompagnées d'une eschatologie qui consiste à remplacer Dieu par une entité psychique baignant dans l'inconscient et contrôlée en surface par la raison. Dans cette perspective, les surréalistes ont pour tâche, après avoir franchi les barrières des inhibitions, d'instaurer le règne de l'harmonie entre le fond et la surface de la psyché.

Cette visée typiquement utopique aboutit, comme celle du marxisme, à un nouvel âge d'or qu'il sera interdit de dépasser.

Fondée sur une psychologie plutôt freudienne, elle suppose une entité invariable et connaissable que seul le mouvement surréaliste peut prendre d'assaut définitivement. Il est curieux de remarquer à ce point que les théories psychologiques à la mode qui s'appliquent actuellement à la littérature partent d'un dogme semblable: l'existence d'une psyché constante que seuls les psychologues connaissent et que la littérature ne ferait que confirmer. Diverses eschatologies reprennent en quelque sorte la relève du christianisme en annonçant une libération de l'homme en vue d'un règne harmonieux et pacifique. Ces rêves impatientes font fi, non seulement de la notion de progrès continu telle qu'elle s'est cristallisée au XVIIIème siècle, mais surtout de la conscience plus récente de l'évolution culturelle.

Examiné de plus près dans la perspective d'une évolution de la conscience à travers les formes de l'expression, le surréalisme a pourtant le mérite d'avoir délibérément émancipé l'imagination de certaines contraintes de bienséance en permettant des rapprochements métaphoriques inédits, inattendus, bizarres. Dans ce contexte on songe immédiatement à Magritte. Sur la lancée des dadaïstes, il a développé une esthétique de l'incongru et du non-sens (il appartenait aux existentialistes d'aiguiser le sens de l'absurde), selon laquelle il suffisait de montrer des rapprochements incongrus tels qu'ils apparaissaient dans des rêves pour invoquer le règne où *tout* s'harmonisait et se laissait approcher par voie métaphorique. En montrant le grotesque on suggérait le poétique.

S'ingéniant à lâcher la bride aux rapprochements incongrus, le langage aussi bien pictural que littéraire s'aventurait dans des domaines inexplorés, mais sa poussée créatrice avait pour limite l'arrêt de la conscience dont il était l'expression.

Entendons-nous bien sur ce mot de conscience. Il ne s'agit ni de la psyché ni du conscient par opposition au subconscient, mais bien de la conscience telle qu'elle s'exprime. En suspendant l'exercice des facultés critiques et rationnelles pendant la création, quitte à les rappeler une fois la création achevée, les théoriciens du surréalisme réservaient le pouvoir exécutif (les oeuvres) à l'inconscient, ce qui est dangereux, alors que les facultés rationnelles conservaient un pouvoir législatif (manifestes, anathèmes et critique) d'autant plus agressif qu'il était impotent.

Il n'est pas indifférent que, par exemple dans les tableaux de Victor Brauner, règne le thème de la mutilation (yeux arrachés ou remplacés par des cornes). Le surréalisme a remis en honneur la notion d'inspiration, mais d'une inspiration en quelque sorte amputée de sa Muse. Pour comprendre ce phénomène, il faut le placer dans son contexte. L'inspiration a toujours été attribuée aux dieux, autrement dit elle a évolué avec les croyances en un pouvoir d'expression dépassant les forces

humaines. Pour les surréalistes, agnostiques mais attirés par une certaine magie, l'inspiration ne pouvait découler que des forces sommeillant dans l'inconscient. Pour eux le crime artistique consistait à brimer ces forces ou leur substituer d'autres formes de dépassement. De là leur impatience dogmatique.

### 3. L'inspiration

André Breton, dans le *Second Manifeste du Surréalisme*, donne de l'inspiration une définition caractéristique de la situation: "Nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit qui, de loin en loin empêche que pour tout problème posé nous soyons le jouet d'une solution rationnelle plutôt que d'une autre solution rationnelle, à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa réponse (écrite par exemple). Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux "pôles" de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits. Il ne tient et il ne tiendra jamais à rien tant qu'à reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce "plus fort que lui" qui le jette, à son corps défendant, dans l'immortel. Lucide, éveillé, c'est avec terreur qu'il sortirait de ce mauvais pas. Le tout est qu'il n'en soit pas libre, qu'il continue à parler tout le temps que dure la mystérieuse sonnerie: c'est, en effet, par où il cesse de s'appartenir qu'il nous appartient. Ces produits de l'activité psychique, aussi distraits que possible de la volonté de signifier, aussi allégés que possible des idées de responsabilité toujours prêtes à agir comme freins, aussi indépendants que possible de tout ce qui n'est pas la vie passive de l'intelligence, ces produits que sont l'écriture automatique et les récits de rêve présentent à la fois l'avantage d'être seuls à fournir des éléments d'appréciation de grand style à une critique qui, dans le domaine artistique, se montre étrangement désemparée, de permettre un reclassement général des valeurs lyriques et de proposer une clé qui, capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme, le dissuade de faire demi-tour, pour des raisons de conservation simple, quand il se heurte dans l'ombre aux portes extérieurement fermées de l'"au-delà", de la réalité, de la raison, du génie et de l'amour"<sup>2</sup>.

En ouvrant toute grande la porte de l'inconscient, le surréalisme a engagé ses successeurs à prendre une conscience plus aigüe des libertés et des dangers qu'il conjurait. Certes, la découverte des arcanes de la psyché ne date pas du XX<sup>ème</sup> siècle: les arts s'en sont fait l'expression dès les époques les plus reculées, mais il appartenait au XX<sup>ème</sup> siècle de leur donner une garantie plus ou moins scientifique (Freud et Jung), d'attirer l'attention sur leurs émergences dans les arts et dans certaines pratiques ésotériques.

Les grands mouvements qui ont suivi le surréalisme, l'existentialisme et le structuralisme, ont pris une toute autre direction, mais l'impulsion du surréalisme est loin d'être épuisée, comme s'il était nécessaire de reprendre un jour son fil là où il l'a laissé pendre. Alors que l'attitude initiale, si habilement décrite par Breton,

consistait à "attendre l'inspiration", il conviendra de dépasser cette attente en laissant la conscience - celle qui puise ses forces dans l'inconscient - prendre enfin l'initiative. Alors seulement l'expérience surréaliste n'aura pas été vaine.

#### 4. L'utopie

Avant de procéder plus avant, il convient cependant de relever l'erreur la plus fondamentale de l'attitude surréaliste: son impatience à conquérir le ciel d'un coup, comme si l'inconscient était une donnée constante et totale. Cette erreur se trouve aussi à la base de la psychologie dite scientifique, dans la mesure où celle-ci, en héritière du positivisme, continue à poser l'existence d'une psyché connaissable et réductible comme l'univers à des lois.

La totalité que les surréalistes cherchaient, ils la trouvaient en dehors de leur vie, de leur poésie, de leur art.

L'expérience qu'ils s'en donnaient tenait, comme la foi positiviste, d'une croyance. Si une science sans expérience n'est pas tenable, une poésie fondée sur une croyance ne peut tenir lieu d'expérience poétique, dans la mesure où, par expérience poétique, nous entendons à la fois la perception et le travail de la poésie. Telle que Breton la concevait, l'inspiration était au contraire donnée d'un coup, venait de l'extérieur (l'inconscient) et s'accomplissait dans un état de possession et pour tout dire d'aliénation.

Une telle conception, qui séparait et absente le poète de l'homme, ne pouvait tenir compte de ce qu'il est convenu d'appeler la communion poétique. La séparation, non l'amour en était le thème.

Ni l'existentialisme ni le structuralisme ne sont parvenus à déjouer la malédiction de cette séparation, tandis que la poésie elle-même continuait à se manifester en dépit des dogmes. Il y avait, dès le départ, une contradiction entre la réflexion théorique et les textes ou les œuvres. Ceux-ci, malgré toutes les professions de foi et les techniques, refusaient obstinément à se faire prendre pour l'expression d'une divinité nommée le surréel, à la fois objective et subjective, rationnelle et irrationnelle, matérielle et spirituelle.

Une psyché définitive, pour tous les temps, héritée de la nature humaine éternelle du XVII<sup>e</sup> siècle, se range parmi les utopies, se veut révolutionnaire et succombe à la tentation de l'absolu. Pourquoi l'inconscient ne serait-il pas, lui aussi, variable et pourquoi en faire un objet, lui qui est essentiellement subjectif? Comme donnée absolue, la psyché totale se passerait, comme le préconisait Breton, de tout travail mais les modèles de l'art brut patronnés par les surréalistes ne sont-ils pas des parangons de finasserie? On le voit, le travail, dans le sens de l'art, ne peut pas être éliminé par des techniques d'inspiration forcée, pour la bonne raison que l'expérience poétique est elle-même un faire, une activité, un art et non une soumission passive.

Reste le problème de la figuration, que les surréalistes prétendaient avoir résolu en le détachant du réalisme, qu'ils répudiaient. Le langage du surréalisme est encore pleinement figuratif, même s'il représente des rêves ou des objets qui peuplent le subconscient.

Plus radicaux que les surréalistes, les constructivistes ont délibérément abandonné la figuration picturale, ce qui signifiait, en littérature par exemple, renoncer à exprimer des sentiments. L'art eut alors consisté, non plus à imiter la vérité des sentiments en les exprimant, mais à créer des sentiments propres à l'art seul, ce qui est peut-être aussi impossible que de représenter des sentiments, mais avec la différence que l'échec de la figuration est patent depuis des millénaires alors que celui de la construction ne l'est que depuis à peine une génération, tant la conscience de fabriquer des sentiments artificiels à l'aide des médias s'est douloureusement aiguisée.

Breton avait de bonnes raisons de se méfier à la fois de l'art qui imite et de l'art qui fabrique, mais la formule magique qui consistait à combiner l'expression avec la figuration reste valable et permet aux arts et particulièrement à la littérature de maintenir leur validité face aux sciences triomphantes, même si l'histoire des sciences commence à attester le rale de l'intuition et de la subjectivité dans ce qu'il faut bien appeler la création scientifique.

Les arts sont désormais condamnés à l'innovation, et il est tout à l'honneur d'André Breton d'avoir formulé cette nécessité avec bonheur, par exemple dans sa préface au catalogue de l'exposition Picabia à Barcelone (1922): "C'est au prix d'un renouvellement constant, qui porte notamment sur les moyens, qu'un artiste peut éviter de devenir le prisonnier d'un genre qu'il a ou non créé lui-même"<sup>3</sup>.

## 5. L'innovation

Le surréalisme couronnait en quelque sorte l'époque des avant-gardes, mais il les garait sur la voie de l'utopie. En cela il provoquait une réaction par laquelle les idéologies et les révolutions seraient à leur tour mises en question, tandis que les arts s'appliqueraient à maîtriser leurs moyens d'expression, à prendre pleinement conscience des possibilités et des limites de tout langage et à exprimer enfin des sentiments vrais.

Dans cette perspective, la contribution essentielle du surréalisme aura été de prendre la mesure des profondeurs de l'âme et de leur avoir donné un langage de formes et de couleurs. Mais entendons-nous bien: cette expérience est innovatrice et par conséquent valable dans la mesure où c'est la conscience qui l'a conduite. Tout ce que Breton attribuait au hasard, aux coïncidences et aux convictions ésotériques constitue un fatras irrécupérable à trier sans respect pour ses vénérateurs.

L'élaboration consciente des contenus - voulue par Breton - venait après coup: elle était précédée d'une plongée, d'un sommeil et d'un rêve. C'était toujours l'inspiration qui précédait la composition, selon le modèle classique. Mais montrer l'incongru, c'est se fonder sur l'harmonie latente du tout. L'irrationnel en appelle malgré lui, non à la raison, mais à l'harmonie, ce qui nous amène à conclure par une citation de Breton qui, hors de son contexte, se retourne contre lui: "Il n'y a pas lieu de chercher plus loin les causes du succès de telle ou telle formule artistique, à l'origine de laquelle on ne trouve jamais qu'une convention. On a pris

l'habitude de légitimer cette dernière par le besoin d'harmonie. Le mot harmonie est absolument dénué de signification et ne témoigne que du désir d'exprimer après coup, de manière tout à fait insuffisante, que nous éprouvons seulement des émotions raisonnables, ce qui importe peu"<sup>4</sup>.

Quoi que l'artiste exprime, il le soumet au jugement de la postérité. Quand la conscience et la volonté sont éliminées du processus créateur, elles reviennent en force dès qu'il s'agit de donner un sens aux oeuvres. L'oeuvre la plus chaotique éveillera nécessairement le désir de l'ordonner et en ceci le surréalisme ne fait pas exception: son action ayant porté sur les techniques d'ouverture, il devait laisser la place à l'interprétation, qui est un art, avec toutes les implications honnies par les adeptes du surréel.

Les méthodes expérimentées par certains surréalistes pour appeler l'inspiration s'avèrent en fin de compte artificielles et archaïques. S'endormir, s'annihiler, faire le vide, c'est l'ascèse pratiquée de tous temps pour être possédé d'un esprit ou d'un dieu. Les surréalistes voulaient ainsi forcer le surréel à les envahir. Fatalement, ils se sont acharnés à déchaîner la libido destructive, l'instinct de mort. Le théâtre de la cruauté prétendait l'exorciser en l'exhibant<sup>5</sup>.

En ne laissant intervenir la conscience et la volonté (sans lesquelles il n'y a pas d'art) qu'après avoir exhibé leurs fantasmes érotiques ou macabres, les surréalistes justifiaient leur révolution contre les tabous, mais suscitaient une réticence justifiée par des critères esthétiques<sup>6</sup>. Venue des tréfonds incontrôlés, leur inspiration charriait tant d'impuretés qu'elle devait nécessairement tarir et en appeler à une nouvelle inspiration toute de clarté qui n'envahirait et ne posséderait plus mais serait appelée. Aliénée par ses démons, l'écriture automatique devait faire place à une inspiration où s'exprimerait une conscience libérée.

#### NOTE

Satie était plutôt dadaïste/ "E non sorprenderà quindi l'aver trovato Satie fra i giocolieri. i firmatari ed estensori di *Le coeur à barbe*. il manifesto di Tzara che rispondeva agli attacchi di Breton". Gioacchino Lanza Tomasi, *On the Use of Music in Surrealism*, in *Use of Surrealism*. Officina Edizioni. Roma. 1977, p. 254.

2 In: *Oeuvres* [ ]..c. NRF, Gallimard, Paris. 1988, p. 809.

3 *Oeuvres* [ ]..c., 1. Bibliothèque de la Pléiade. Paris. Gallimard, 1988. p. 282.

4 *Ibidem*, p. 282.

5 "C'est-à-dire qu'Arthaud voulait que toute pièce de théâtre finit par l'incendie du théâtre et la mort du public (il allait jusque là)". Stanley S. Collier. *Surrealism and the Theatre*. in: *Entretiens sur le Surréalisme*. Mouton, Paris - La Haye, 1968, p. 229.

6 Dans ses mémoires, Gisèle Prassinos avoue que ses improvisations, dont le groupe surréaliste faisait grand cas quand elle avait quatorze ans étaient en réalité des textes qu'elle avait préparés et mémorisés, mais qu'elle n'osait pas détromper ceux qui les prenaient pour des exemples d'écriture automatique.

### *Ng'bre*

...))))): sono l'anima di una ☆ al tramonto  
il dentro vivente dei fotoni senza dimora  
il pulsar. i frammenti della vita senza riposo  
i silenzi di una lingua dove il tempo arco  
baleno fluisce tra gli opposti orizzonti

...,))))): sono la culla, le ore, il re  
il cuore sventagliato dall'esplosione  
che nel collasso vorrebbe non perdere il futuro  
quei vicoli del quartiere arabo abbandonato  
dove annusammo il gelsomino degli abbandoni  
e suonare con le scie del vento sul mare  
dove le torri avvistavano i pirati dell'amore  
per trovarli dove il deserto si apre e si richiude

concerto d'ascolto avanzo come un sipario  
cerco le terre della tua città angoli di musica  
e sapori di cielo nelle vie delle carezze  
mi distruggono in fondo ai margini le mani  
che non hanno toccato il battito dei sogni  
mancanti, quelli che sempre tingono promesse  
di rugiada le derive delle albe, dei tramonti, dei risvegli  
del sonno che stenta a chiudere gli occhi per età

## *Risodangèli per Hannah*

Le risacche dell'ombra danzano preludi  
e racconto appare la tua luce di ni-ente  
del volto un giorno solo inaudito suono  
e il silenzio allora in-finito intrattenimento  
gli orli dell'enigma svela al vento sapori  
per dire che io e tu, la discordia dell'unione  
abbiamo lasciato la cantina dell'id-entità  
e oblique solitudini abbiamo fatto l'amore  
dove il cielo e la terra non s'incontrano mai  
e la carne ha bruciato sulla pelle gli istanti  
gli odori di questo tempo non più men-tenant  
come il gioco della vita sorgente sulla vertigine  
o-scena erotica permanente rivoluzione in scena

Il riso degli angeli de-caduti allora è in festa  
dove si accoltellano le vette raccolte di sonno  
e le cime dei monti creste d'onde senza àncora  
dipingono d'utopia **ancora** gli orizzonti  
con la voce dei corpi e il grido del non-ancora  
perché senza memoria è la follia del dolore  
e del sogno l'erranza non depone le armi  
dove io tu, tu io, noi loro, loro noi, ni-ente  
naviganti creiamo tra-monti reti di no-di  
no-ma-di della pace caos di im-mondi  
di soglia ascoltando il radar delle canne  
presso il mare che accarezzò le nostre ef-fusioni  
e dissolvenza apriva i nascondigli del pudore

## **Bertolt**

a *M.C.C.*

Bertolt, anche la ballata. blues  
jazz e rock per ogni disperato  
ha perso i suoi danzatori, il canto  
delle piantagioni del cielo s'è spento  
e fotone fossile muove ai confini dove  
l'aritmia caosmica è nucleare fornace.

Per decreto di pulizia etnica  
il debito infinito delle pene sofferte  
è stato decapitato per sommaria esecuzione  
dei masnadieri al grido postmoderno.

Nel tempo delle ricchezze immateriali  
anche l'azione della parola sovversiva  
è un capo d'accusa che si sconta come furto  
e carico d'impegno senza delega abolito.

Minerale il silenzio viva corrente  
sborda nei galeoni spaziali il debito  
capitale del decesso delle ideologie  
e gli avventurieri che nutriamo d'obbligo  
in fuga all'universo affidano la dimenticanza.

A chi il castigo dei delitti consacrati  
Bertolt. se gli aironi incolpevoli colpevoli  
non aleggiano più sulle rovine alla deriva  
e l'anima si spegne anche del tizzone?

Chi paga, Bertolt, la strage degli Abeli  
nelle guerre della pace che non si vuole  
dei barboni fra le discariche radioattive  
la fame di stelle senza più memoria  
se fotonico il vento per diktat dilegua  
il loro lamento di rugiade luminose sospese  
in viaggio per una dimora degli eguali?

Per i conti che non tornano e nessuno paga  
Brecht, per l'asta fallimentare del tribunale  
popolare e medievale gogna di modale look  
per dio  
allora l'ebrezza ubriaca della poesia inutile  
e ancora la guarriglia dei sentieri luminosi  
i suoni stonati delle tue ballate dissacranti!

*Antonino Contiliano*

P. Di Giorgi, *Storia della lingua italiana*, Roma, Kappa, 1997, pagg. 161

## RECENSIONI

G. Riotta, *Il principe delle nuvole*, Milano, Rizzoli, 1997, pagg. 268.

Amore e guerra, due temi fondamentali trattati da romanzieri come Tolstoy e Dostoevskiy, hanno contagiato G. Riotta, giunto già al suo quarto romanzo.

*Il principe delle nuvole* vede come protagonista un colonnello, Carlo Terzo, studioso ed erudito della guerra, la cui grandezza e il cui limite consistono nel fatto che sa tutto della storia bellica, ma non ha mai combattuto una battaglia. Però vive e combatte la più grande ed imprevedibile delle battaglie. Vive in un periodo cruciale della storia italiana: siamo nel 1940 e l'Italia viene trascinata alla guerra, con il suo fardello di rabbia, insoddisfazione e facili illusioni.

In questa cupa atmosfera, in questi venti di guerra è emblematica la scena iniziale, il duello tra Carlo Terzo ed Amedeo Campari, l'amico, un «guerriero felice che altro destino non conosce che la guerra.»

Il duello è la trasposizione metaforica della disputa, paradossale e talvolta impari, che avverte l'uomo di ogni tempo tra ragione e sentimento, tra il tentativo di applicare razionalmente e programmaticamente la teoria, un teorema che possa risultare vincente e di contro il lanciarsi avventurosamente nella vita come nelle battaglie, consapevoli che le uniche certezze sono il caos, l'imponderabile, la fortuna.

«Spari d'istinto e colpisci la volpe, galoppi con il ventre a terra, non badi ad un ramo e resti secco.» E' questa la filosofia di Amedeo Campari, un po' l'*alter ego* di Carlo Terzo, quello che lui in realtà vorrebbe essere. C'è l'eterno dissidio che B. Placido chiama catulliano (perché eterno) tra metodo o follia, tra essere e voler essere, tra forma ed essere di pirandelliana memoria.

Questo è il *leit motive*, la chiave di lettura per conoscere Carlo Terzo, non solo il colonnello, ma l'uomo che, con tensione spasmodica, quasi maniacale e senza il senso del ridicolo, commenta G. Bonura, vuole affacciarsi («Io insegno a scoprire, nella disperazione, una nascosta via di ritirata...») alla vita non da imprevisto.

Carlo Terzo è un signore d'altri tempi, non un eroe virile e forte che ricerca il bel gesto o che ama il rumore, edonista quale lo avrebbe voluto la cultura del suo tempo.

Carlo Terzo non è come gli uomini del suo tempo che camminano o tronfi o dimessi per rassegnazione, è l'uomo semplice che rivela il suo eroismo, nel tentativo di trovare un equilibrio, una strategia di vita, disponibile al confronto con gli altri

compagni, personaggi che ruotano attorno a lui e che spesso sembrano dargli identità e qualità: Emma, elegante principessa russa che lo sceglie come marito, forse per fuggire da un tormentoso passato, ma che finirà per innamorarsi di lui; Fiore, giovane duchessina, cara amica che conosce bambina mentre stropiccia petali di gelsomino nel gelo di melone e incontra quando beve nervosamente cognac; Salvatore, eroe, martire e giovane poeta, che trova la sua collocazione storica nella rivolta della popolazione rivoltosa siciliana all'indomani della guerra; Mister Gawain, pacifista, obiettore di coscienza, è il «mago dei numeri tra le nuvole», scelto per lavorare alla bomba atomica, insieme ad altri migliori cervelli... E poi la Sicilia, Palermo, accesa e bruciata, violenta e passionale funebre e solare che la nostra cultura rintraccia in pagine di verghiana memoria. E poi i personaggi del passato: Annibale, Napoleone, il generale Desaix, da cui deduce di non darsi mai vinti, Sun Tzu, che gli insegna come sconfiggere il nemico nel pensiero prima di impegnarlo nel combattimento.

Guido Generosa ha detto, a proposito del *Principe delle nuvole*, che è un romanzo ben scritto, ma senz'anima, un ghiacciato esercizio di stile. Dico che, con il conforto di quanti hanno apprezzato il libro, G. Riotta, senza scadere nel sentimentalismo che caratterizza e illanguidisce tanta narrativa, esalta il sentimento di chi preferisce la vita alla guerra, di chi, senza dirti chi vince e chi perde, senza importi eroi facili, suggerisce, una vita pensata, sussurrata, a costo di pensare: «Mai accettare la realtà come ti viene imposta». Sono le parole del generale Desaix, con il quale l'Autore ha detto di identificarsi.

Antonella Ingrassia

P. Di Giorgi, *Scienze della Formazione*, Roma, Kappa, 1997, pagg. 161

È l'ultimo libro che Piero Di Giorgi ha dato alle stampe.

La presentazione del volume è stata curata da Maria Malagodi-Togliatti. La presentatrice del libro ha colto l'essenziale filo conduttore del lavoro nella relazione comunicativa finalizzata alla formazione di competenze cooperative indispensabili per condurre una classe d'alunni, specie se esposti al rischio della dispersione scolastica.

Il nuovo libro del prof. Piero di Giorgi rappresenta una vera e propria svolta a trecentosessanta gradi sul piano della ricerca psicopedagogica e su quello della quotidiana prassi educativa per chi all'insegnamento si vota come scelta lavorativa di valore e non come comodo ripiego per arrotondare lo stipendio.

Agli insegnanti, infatti, non si chiede solo di cambiare stile relazionale - da un rapporto verticale gerarchico e disimpegnato ad un dialogo di totale e corresponsabile coinvolgimento socio-affettivo-intellettuale -. Si chiede di cambiare anche visione del mondo, di calarsi nel modello della complessità interattiva e di assumerne le conseguenze modificanti sul piano delle scelte interpersonali e pedagogiche.

Il libro, agile e ricco d'esempi tratti dalla ricerca-azione e dall'osservazione scolastica diretta, comprensibili e quasi immediatamente applicabili, ha un quadro di riferimento epistemologico il più aggiornato possibile e un chiaro richiamo alla "pluralità delle intelligenze", di cui quell'emotivo-affettiva e l'altra sociale sono forme diverse.

Il fatto importante, rilevato lungo tutto il percorso del libro, è che non può più esistere un'azione didattico-formativa che separi lo sviluppo dei processi cognitivi da quelli affettivo-emozionali e motivazionali. Non si può più attivare un insegnamento-apprendimento in cui, contemporaneamente, non s'insegni e non s'impari ad apprendere, a praticare, e a far praticare, oltre che l'intelligenza, l'autonomia, l'orientamento, la creatività, anche la capacità di relazionarsi affettivamente, empaticamente. Non può più esistere un'azione pedagogica in cui le parti non si pongano, in qualunque momento, nell'esercizio della relazione educativa, come operatori e coordinatori di un comune processo di sviluppo e formazione reciproca.

Fra le abilità e le competenze dell'intelligenza relazionale-socio-affettiva, che un docente può e deve acquisire, si possono annoverare oltre che l'«empatia», anche l'«ascolto attivo» e il «messaggio-io».

Il testo è anche un tracciato ricco di suggerimenti pratici sul *role-playng* e il *circle time*, ecc., e un invito piacevole sia alla lettura sia alla riflessione pedagogica sul ruolo del docente come operatore, mediatore e consulente di formazione continua e permanente.

Ma nulla di grande, diceva il vecchio Hegel, si fa senza la passione e la cooperazione di coloro che la vollero.

Antonino Contiliano



Marsala, ex Convento del Carmine (particolare)

## SCHEDA

(a cura di U. Carruba)

C. Masia, *Battito d'ali*, Ragusa, 1997, pagg. 74.

C'è in questa poesia, da parte del suo autore, il volere affidare alla pagina scritta la sua interiorità, che è amore di Dio e degli altri, un guardare nel proprio intimo e un volgere al tempo stesso lo sguardo a tutto ciò che lo circonda.

Masia trae ispirazione dal sacro e dal profano, un binomio che ha la sua ragion d'essere nel bisogno di amore ("Amore/sfiora le mie labbra./Ho sete di te.") tanto sofferto e sentito. (U. Carruba)

\*\*\*

R. Riggio, *Frammenti di spiritualità*, Milazzo, 1997, pagg. 62.

*Frammenti di spiritualità* esprime il travaglio di uno che, vittima del dolore, trova rifugio in Dio. I riferimenti evangelici coronano i sentimenti di amore, di speranza, di pace e di carità, che sintetizzano la ragione d'essere dell'Autore.

C'è nella parte finale lo sconforto, dovuto ad una drammatica realtà sociale, che Riggio vive in prima persona, ma c'è anche un sentito bisogno di amore e di bontà, perché gli uomini diventino più buoni e più giusti.

M. Lombardo

\*\*\*

G. Salucci, *Bibbia, Vangelo, Corano*, Roma, E.I.L.E.S., pagg. 112.

Nota comune e dominante di questi tre libri sacri è l'amore che, quando non è stato ben compreso, ha provocato anche odio e guerre tra gli uomini. Come mai da tanto amore è potuto scaturire tanto odio? Salucci fa notare che, oltre all'amore, sono presenti in essi spunti che possono portare ad una interpretazione opposta della vita e dello stesso concetto di Dio.

L'Autore, evidentemente, vuole fare opera di conciliazione tra quanti amano Dio e vogliono la pace. Per questo ha concepito questo libro, che è come introduzione ad un lavoro ben più ampio, in tre volumi, indirizzato proprio a chi ha veramente a cuore le sorti della nostra travagliata umanità. (U. Carruba)

\*\*\*

C. Messina, *Jordanus non est conversus retrorsum*, Roma, E.I.L.E.S., pagg. 170.

C. Messina con questo suo lavoro rende omaggio all'illustre suo concittadino, San Giordano da Santo Stefano, ripercorrendo le tappe della vita fino al martirio, restituendoci l'uomo, con la sua bontà e carità, e il santo, con la sua dedizione a Dio e agli uomini, per i quali non risparmiò fatiche e sofferenze.

Nello stile che gli è proprio, l'Autore consolida le sue qualità di scrittore e s'afferma ancora di più nel vasto panorama della letteratura italiana del nostro tempo. (U. Carruba)

AA.VV., *Arrivederci a Sortino. Scritture di Autori Siciliani*, Ed. Prova d'Autore, Catania, settembre 1997, pp. 263.

A cura di Sebastiano Terranova, per i "Quaderni di Sicilia nell'Arte e nella Letteratura", l'Amministrazione del Comune di Sortino, con il patrocinio della Provincia Regionale di Siracusa, in edizione fuori commercio, pubblica un almanacco di autori siciliani in occasione della prima mostra Mercato-Mercato del libro A.S.E. (Associazione Siciliana Editori).

Gli autori presentati, poeti, narratori, saggisti, scrittori di costume, tradizione, attualità, ecc., sono stati suddivisi in cinque sezioni: "testimonianze e ricerche, esordienti, conferme e riconferme, interviste, sezione sortinese".

Il libro, inserito nel contesto della cultura iblea e isolana, come testimonia il Sindaco di Sortino, Orazio Mezzio, è uno spazio meritevole di attenzione perché luogo ed esempio di una Sicilia attenta alla cultura come forza di crescita e di sviluppo civile e democratico.

Una Sicilia troppo vilipesa e dimenticata non poteva esprimersi con migliore prova di sé e della sua gente propositiva.

L'Almanacco sortinese delle nuove scritture, inoltre, è significativo e esemplare sia per gli autori presenti sia per la variegata qualità scritturale di cui gli stessi sono portatori.

Sortino, mediante la raccolta di autori appartenenti a diverse aree dell'Isola, si fa voce rappresentativa di tutta la nuova Sicilia e ne indica lo spirito creativo e la decisa volontà associazionistica tesa a contraddire l'individualismo e il mercantilismo dell'arte e della letteratura.

Sortino, un esempio da imitare e ripetere in altre realtà isolate! A. Contiliano

\* \* \*

Matilde Contino, *Dove soffia il vento*, La Meridiana, Palermo 1995, pp. 45.

*Dove soffia il vento* è l'ultima silloge poetica pubblicata da Matilde Contino.

Anche in quest'opera, il mondo della Contino è quello delle due precedenti pubblicazioni - *Symbiosis* e *Bagliori* -, il "reale" filtrato dall'immaginario emotivo e immaginale dell'autrice.

"Per i tuoi occhi! da berei con la vista del cuore"; "Vecchio leone, / quante battaglie hai combattuto / quanti pericoli hai affrontato e adesso? / Nessuno nella foresta si accorge della tua fine!"; "... / Anche i bambini persero / la voglia di giocare, né scherzi, né risate / solo l'angoscia di non poter fuggire / ...!".

Breve ma densa, la scrittura poetica di Matilde Contino, a volte, sembra imporsi con l'incisiva e tagliente leggerezza dell'espressione aforistica o, come ha osservato Ida Rampolla, con l'agilità e il salto degli *Hai-Kai* giapponesi.

Fresche sono le immagini del *metaphorein* che mediano l'indeterminabile complessità del "reale" vissuto, pensato e filtrato nell'estetico della logica sensoriale rappresentativa o solo immaginata.

Se la vita è della stessa sostanza delle ombre e dei sogni, come più di un poeta ha detto, la poesia della Contino, anche in quest'ultima tensione poetica, può esserne lo specchio più fedele e infedele al tempo stesso. Come nei sogni, infatti, nei testi di Matilde si emigra da un'assenza presente ad un'altra presenza assente che rimanda altrove, come i sogni che si riallacciano in una continuità di cui non è né facile né possibile rintracciare gli inizi e la regolarità.

A. Contiliano

Gaetano Longo, *Diario di un pagano*, MCMXCVII Campanotto Editore, Paisan

di Prato (UD) 1997, pp. 90.

Presentato con testi divisi in tre ambienti - VISIONI DI VIAGGIO, DIARIO DI UN PAGANO, INTERVALLI MACEDONI -, il poeta triestino, Gaetano Longo, per i tipi di Campanotto, pubblica il suo nuovo libro di poesie *Diario di un pagano*.

Come nel precedente libro, *Atmosfera di tatuaggio*, Longo tematizza il *quotidie* personale e storico con sapiente leggerezza poetica e tagliente vena ironica per farne oggetto di riflessione critica e offrirlo in pasto all'intelligenza viva e malinconica per una realtà che sempre più spesso offende gli stessi limiti nazionali ed etici del vivere.

L'intertestualità più ampia-Trieste, Parigi, Zagreb, Ulisse e Omero, Genesi, Skopje, il lago di Ohrid, l'ubriacane, l'orgasmo, il mago, ecc. - diventano il pre-testo più agile e provocatorio per passare a setaccio se stessi e le ideologie di copertura della falsa coscienza.

«C'è odore di pace & noia / nella notte profonda e rossa / bagnata e sudata / vuota di clacson e parole / ... / Dov'è il diavolo e l'acqua santa?»

«Me ne vado con passo vellutato / in giro per la città scura / ... / Con un po' d'impegno ucciderò la notte / Con qualche trucco arriverò a domani / e con un po' di fortuna inventerò l'alba. E gli ortodossi posero monasteri e cattedrali / perché tutti avessero luoghi di riposo e di rifugiai E i musulmani posero le montagne e le moschee / ... / E i cattolici posero ancora un dio con chiese / ... ».

L'uso ironico dell'intertestualità e il senso di una forte malinconia per una realtà che contraddice le promesse che aveva avanzato prima di nascere fanno del racconto poematologico di Gaetano Longa un testo poetico che coniuga perfettamente il gioco della poesia e quello del giudizio etico-politico dello spettatore che non è né "il poeta cieco" né l'attore "disinteressato" sebbene coscienza critica ed estraniante.

Antonino Contiliano



Marsala,  
Nave Punica

## LIBRI RICEVUTI

- E. Randazzo, *L'onorevole Liccasarda* (commedia), Agrigento, 1986, pagg. 80.
- E. Randazzo, *La palude*, Palermo, Vittorietti, 1986, pagg. 82.
- V. Corti, *Rosai e Soffici (Carteggio 1914-1951)*, Firenze, Giorgi e Gambi, 1996, pagg. 110.
- G. Palillo, *Lontananze...*, Alcamo, Campo ed., 1997, pagg. 100.
- "Psicologia dinamica", Marsala, Anno I, n. 1, gennaio-aprile 1997.
- "Ho Theològos", Rivista della Facoltà teologica di Sicilia, Palermo, Anno XV (1997) 2.
- "Silarus", Battipaglia, Anno XXXVIII, 194, Novembre-dicembre 1997.
- G. Manacorda, *La biblioteca del grillo*, Roma, Empiria, 1997, pagg. 140.
- D. D'Erice, *Mia incomparabile terra*, Palermo, Thule, 1997, pagg. 46.
- F. Renda, *Storia della mafia*, Palermo, Sigma ed., 1997, pagg. 476.